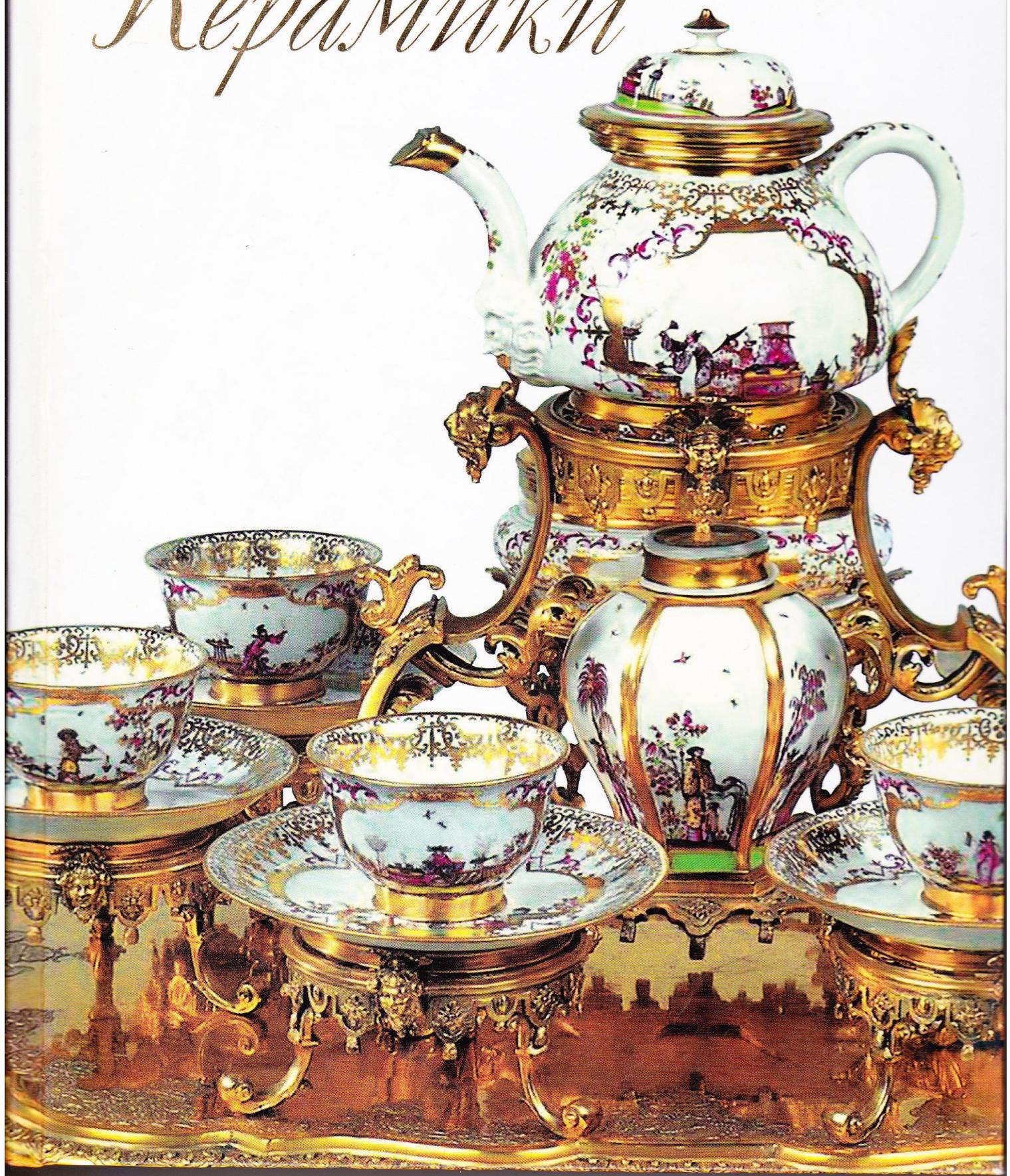


И.М. Елатомцева

ШЕДЕВРЫ МИРОВОЙ
Керамики



И.М. Елатомцева

ШЕДЕВРЫ МИРОВОЙ
Керамики

ОТСКАНИРОВАНО:
МЕДВЕДЕВА АНЯ, 2014г.
В образовательных целях



ГЛИНА НА СЛУЖБЕ У ДРЕВНИХ ОБИТАТЕЛЕЙ ЗЕМЛИ



ПРОБУЖДЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА ПЕРВОБЫТНЫХ НАРОДОВ

Начало использования глины для изготовления бытовых вещей в некоторых регионах нашей планеты относится к верхнему палеолиту, периоду, который отмечен и первыми скульптурными произведениями. Это были статуэтки животных, отражающие культ предков, или ритуальные скульптуры зверей, посвященные охотничьим обрядам. Почитались и богини — покровительницы рода, женщины-матери. Однако широкое вхождение керамики в быт осуществилось на этапе неолита. Это было связано с крупными изменениями в хозяйственной и общественной жизни людей, перешедших к оседлости, земледелию и разведению домашнего скота.

Неолит, в течение которого осуществился поворот человечества от стадии дикости к варварству, стал качественно новым этапом истории. Люди все более отделяли себя от животных, переходили от простого присвоения продуктов природы к производству пищи, к первому крупному общественному разделению труда. Изменения в сознании и жизни людей были настолько значительными, что ученые даже сочли возможным дать этому поворотному периоду название неолитической революции. Именно с нее начался так называемый керамический неолит (VI тысячелетие до н. э.) — бурное развитие гончарства, обеспечивающего население домашней утварью. Стали складываться определенные типы изделий в зависимости от их назначения: сосуды для хранения зерна, воды, молока, для варки и приятия пищи.

Неолитическая посуда для дома сначала была круглодонной и островершиной и использовалась без стола: островершину врывали в землю или подвешивали. Она изготавлялась без гончарного круга, вручную: маленькие сосуды — из целого комка глины, большие — из глиняных жгутов, укладывавшихся по спирали или кольцами, друг над другом. Эта техника имела локальные особенности. Лепили и по шаблону. По-

том появилось плоское дно. Чтобы выровнять стенки, излишки глины соскребали плоскими предметами или вращали изделие на какой-нибудь подставке. Обжиг производился тогда по-разному, в кострах или очагах, и был неравномерным. Примеси ракушечника или измельченного пережженного гранита, конечно же, делали эти примитивные изделия малопластичными, толстостенными. На севере Европы их украшали способом процарапывания борозд или оттискивания небольших предметов.

Неолитическая техника и отделка керамических изделий бывала и более совершенной, в зависимости от природных условий и степени развития народов. В местах формирования первых цивилизаций в тот период встречалась и гораздо более изящная посуда — тонкостенная черная лощеная и красная, а также светлая расписная. Она обжигалась в печах. В Юго-Западной Азии, районах Средиземноморья встречались прекрасные скульптурные работы в жанре мелкой пластики, сложные зооморфные сосуды. Развитию гончарного ремесла там благоприятствовало наличие высококачественных глин, а также минеральных и органических красителей.

Некоторые очаги древней цивилизации, например Месопотамия, Персия, Китай, отмечены культурой крашеной и расписной керамики еще и потому, что благоприятный климат и богатые почвы обеспечивали обильные урожаи, и требовалось много разнообразной тары для хранения даров природы.

Керамика неолита свидетельствует, что мышление людей было все еще тесно связано с миром животных, широко использовались сосуды в виде вымени, желудка, рогов копытных, птичьих яиц и т. п.; многие из них имели скульптурные ручки, изображающие животных. Повторялась форма женской груди, дающей молоко. Мягкая глина, лишенная «своей» конструкции, всегда успешно служила подражанию природным формам, и если они отвечали понятиям благополучия, плодородия, то и керамика обретала тот же смысл. Ее орнамент мог иметь охранное значение. В некоторых случаях прослеживается связь керамики с каменными изделиями (поскольку обработка камня началась раньше, чем глины), видно также влияние плетеных изделий, растительных форм (bamбуковый ствол, скорлупа орехов). Очевидно, прообразы были разными в зависимости от местных условий.

Пробуждение творческого сознания, систематизация наблюдений раскрепощали творческие возможности мастеров, что вело к более полному, многоплановому отражению связи человека с миром.

Очевиден факт сложности процесса мышления в формообразовании: природные объемы все больше обрастили профицированными завершениями в виде венчиков, утолщений в средней части, сужений книзу, необходимых для бытового назначения и технологии изготовления сосудов. Это обстоятельство во многом объясняет сходство отдельных форм на огромных территориях. Так, горшки для варки пищи становились наиболее схожими именно из-за одинакового назначения, хотя в деталях их абриса и орнаментике немало местных различий.

Южные страны раньше усовершенствовали гончарство. С IV тысячелетия до н. э. в долине Нила уже применялся ручной гончарный круг, а разнообразие форм (до тысячи различных образцов) стало итогом интенсивного роста потребностей быта. К IV тысячелетию до н. э. относятся погребальные сосуды, подобные памятникам с культовыми сценами, они как бы прообразы гробниц с настенной росписью. Безлюдные лодки мертвого царства пересекают просторы невидимых вод, царит торжественная тишина, и по всему видно развитое представление людей о загробном мире. В то же время художники не чурались документальности, в частности, достоверно передавали конструкцию нильских лодок.

В иных южных землях, бедных красителями, при изготовлении керамических сосудов успешно применялись всевозможные налепы из жгутов, моделировались разнообразные фигурные ручки, носики. Общее развитие гончарного искусства шло преимущественно по линии скульптуры. Неолит Двуречья, некоторых других районов Азии дает в этом направлении богатые примеры. Наряду с несложной росписью, например, в виде символической пятиконечной звезды (сосуд из Киша), сосуды обретали большую декоративность. Сначала они представляли тип ритуальной посуды, позже — хозяйственной.

Проблема ручек, крышек, носиков, ножек в древние времена решалась очень творчески. В Передней Азии встречались изделия с прилепленными волнистыми ручками вообще без проушин. Нильские племена отдавали предпочтение небольшим валикам с крошечным отверстием для шнура, здесь рано применялись еще и фигурные предметы. В Азии часто пользовались большими петельными ручками изящных очертаний, как бы выносившими форму в пространство.

Очагов керамики неолита много, перечислить все невозможно. Интенсивность созидательной деятельности в этот период была так велика, учет и использование местных материалов так успешны, что можно сделать вывод: в это время сложились почти все основные формы жизненно необходимых предметов домашнего обихода. Южные страны развивались быстрее северных и в течение длительного времени оказывали влияние на последние.

Земледелие и скотоводство приносили лучшие плоды там, где им благоприятствовали природные условия и имелись материалы для изготовления орудий труда, жилья, утвари. Когда на смену каменным топорам пришли медные рубила, некоторые преимущества в развитии получили очаги культуры в районе Карпат, Гималаев, Иранского нагорья, Юго-Восточной и Средней Азии, близкие к открытым залежам ценных руд. В далекие времена природа там отличалась от современной, сухие предгорья овевались влажными ветрами, получали влагу высокогорных снегов, питьевую воду из горных ручьев. Все это помогало разведению садов и выращиванию сельскохозяйственных культур. Медные орудия труда облегчали строительство оросительных каналов, реки были полноводны и богаты илом. В таких местах с окрепшими поселе-

ниями и развивалась культура замечательной расписной керамики, ставшей достижением начала бронзового века.

Особенно знаменита полихромная расписная посуда из Анау (Туркмения), Суз (Иран), района Яншоа (Китай) и Триполья (Украина). Она отличается красивым геометрическим орнаментом, который соединяется в пропорциональный, выверенный до мельчайших штрихов ковровый узор.

Красота рисунка в орнаменте есть отражение познанных людьми законов природы и представлений о мироздании. Узоры, как и мифология, усложнялись. По обилию кругов, крестов, розеток и других символов природных сил можно сделать вывод, что в центре религиозных верований древних находился образ солнечного божества, воды и небесных стихий. Волнистые линии, спирали, подобно гребням бегущих волн, энергично опоясывают сосуды, усиливая динамику повествования. Некоторые народы предпочитали прямые линии-межи, которыми заботливо ограничивали поля — «земельные участки» от посягательств извне. В таких композициях иногда тоже встречается знак солнца.

В географии распространения узоров наблюдалась следующая закономерность: для Европы и Восточной Азии имели значение преимущественно спиральные фигуры, для Юго-Западной Азии — круги, квадраты, полосы, что служило признаком сложившихся традиций. Культ геометрии в рисунках первой группы торжествовал, узоры приобретали характер видеомагии; вторая группа — смешанного типа, об этом, в частности, говорят дополнения стилизованными фигурами животных, оживлявшими пейзаж, — баранов, козлов, собак (Анау, Сузы), объектов поклонения земледельцев. Стенки некоторых сосудов тонкие, как яичная скорлупа. Словно почувствовав силу, человек решился наконец показать свою отделенность от природного окружения и стал соревноваться с богами в создании стройной гармонии. Безупречно чистые узоры были тем, чего в природе не существовало: не отпечатком камня, кости, а плодом размышлений и систематизации знаний.

Культуры Анау и Суз, близкие между собой приверженностью к сходным узорам из клеток, шашек, территориально друг от друга отдалены (факт удаленности не всегда имел значение: каналами связи оставались отроги Иранского нагорья); имелись различия в колористике утвари.

Для художников керамика Анау представляет большой интерес возможностью увидеть сложившиеся в древности приемы изображения природы. Текущие из Афганистана реки (Аму-Дарья, Теджен и Мургаб) издавна оберегали, поддерживали, «питали» этот регион: они несли мощные слои осадочных пород на равнину, и люди создавали весьма удобные поселения, предпочитая возвышенности — тепе (Анау, Ак-тепе и др.), лепили из глины посуду. Дома строили из сырцового кирпича, их глиняные стены имели красочную роспись: на светлом фоне сочные черно-красные геометрические узоры. Глиняные изделия этих мест явно отличались сходством с настенной росписью: в ней

тоже главенствовала черно-красная геометрия клеток и полос. Применя современную терминологию, можно сказать, что под влиянием архитектуры посуда становилась «дизайнерской». Упруго поднимаясь вверх от миниатюрного донышка, форма создавала удобное поле для сюжетных вставок росписи. Изображения животных одухотворяли орнамент из треугольников, собранных в обоймы полос, шашечных узоров, подобных картинам обработанных полей. Их красный цвет согревал фон светлых тонов. В образах Анау ромбы, лестницы, клетки чрезвычайно умело дополнялись стилизованными изображениями животных — козлов, баранов и птиц. Неудивительно, что мастерство орнаменталистов, распространявшихся на все области местного творчества, снискало мировую славу ткачеству, другим ремеслам, вплоть до современных туркменских ковров.

Аналогично высокого результата достигли мастера-керамисты из города Сузы. Плодородные долины и тут способствовали особенному развитию гончарного ремесла. Наметился переход от меди к бронзе, и керамика на уровне соседних городов-государств — Эль-Обейда, Джемдет-Насра, Телль-Халафа, Самарры (Двуречье) — решала проблемы ранних цивилизаций. Изделия были совершенными во многих отношениях. Мастера гончарного дела обращались к довольно широкому кругу тем, изображали диких животных и людей, крупный рогатый скот, птиц, как настоящие виртуозы декоративного искусства, прославляющие богатство своего края. Широко известен сосуд из Суз с изображением горных козлов, собак и водяных птиц фламинго (хранится в Лувре). Безупречная соподчиненность фризов и вставок орнамента уподобила это изделие маленькому архитектурному сооружению с настенной росписью. Силуэты крутогорогого козла, несущихся собак и легких голенастых фламинго переданы с таким совершенством, что кажется, будто они впитали в себя всю гармонию этого благодатного края.

Так же интересен и сосуд с изображением собак, птиц, козлов из собрания Эрмитажа. Другие работы — печати и отиски печатей на глине — свидетельствовали о «творческом диапазоне» гончаров, неотделимом от стремления юридически защитить права собственников. В Азии печати служили богатым людям. А с точки зрения художественной ценности их отиски замечательны как примеры скульптурных миниатюр. Словом, в то время владели и ювелирной техникой, и мастерством изготовления громадных двуручных сосудов в человеческий рост. Тонкие, хрупкие бокалы как бы символизировали общую высокую культуру работ.

Примечательна орнаментика Самарры, где к узорам в виде мальтийского креста — знака солнца, фигурам лошадей и оленей часто добавлялись стилизованные бычьи головы. Керамика Двуречья отличалась от изделий из Суз более темными красками и выглядела несколько мрачнее.

Щедрость природы и защищенность местности еще одного центра — у судоходного Инда в предгорьях Гималаев — способствовали разви-

тию оригинальной цивилизации Хараппы и Мохенджо-Даро. Это многонаселенные города с заостренными крышами двух-, трехэтажных домов из обожженного кирпича, с водоснабжением, разнообразной утварью, в том числе керамической (II тысячелетие до н. э.). Керамика Мохенджо-Даро и Хараппы к этому времени отличалась совершенной ювелирной росписью, напоминающей инкрустацию по металлу. Орнамент сиял множеством кругов-солнц.

Есть и другие примеры. На землях Юго-Восточной Азии с III тысячелетия до н. э. процветал совсем иной, разноцветный спиральный орнамент. В долине среднего и нижнего течения Хуанхэ среди разных памятников найдены образцы сосудов (принадлежащие культуре Яншоа, провинция Синьцзян), в которых мотив спирали в орнаменте трактовался как знак бурной воды — реки, моря и, возможно, грозного неба. Многоцветная керамика мастеров, живших под защитой лесистых гор, как будто прославляла эти земные богатства. В силу изолированности территории гончарное искусство более устойчиво хранило представления о благотворном могуществе стихий. Культовые сосуды; похожие на огромные капли, иногда были украшены изображениями опасных животных. К красным, черным, белым цветам раскраски очень шли фиолетовый и желтый, как бы посвященные глубине вод и теплу берегов. Сетчатый орнамент располагался и по вертикали. (Собственно, он укладывался в ленты с сетчатым заполнением либо петли со штрихованными четырехугольниками, возможно, в честь водного промысла.) Итак, можно видеть, что красота разнотипных земных существ и явлений не прошла мимо внимания мастеров: в Китае туловам сосудов иногда придавали отвлеченный зооморфный характер.

Островные культуры вообще стояли как бы особняком. На керамических изделиях Японии, в отличие от Восточного Китая, преобладали скульптурные элементы, которые говорили о необыкновенной свободе обращения с глиняным пластом. Это еще раз свидетельствует о богатой фантазии древних керамистов. Раскатывая глину тонким слоем, гончары, словно по выкройке, сгибаю его, делая складки, воланы, защипы, ажурные прорези и лепные украшения, похожие на причудливые творения шутника-пекаря, — корзиночки и цветы из теста. Культура Японии в III тысячелетии до н. э. не знала медных орудий, поэтому ее относят к каменному веку. Гончарство здесь развивалось неравномерно, но достигало высокого мастерства в изготовлении ритуальных изделий.

Склонность к скульптурным образам заметна во многих местах. Чаши на ножках-сосцах, сосуды в виде остроклювых кувшинов, аски, подобные телам водоплавающих птиц, и т. п. — не редкость на западе евразийского материка. Значит, общение народов и культур никогда не прекращалось. Триумфальное шествие спирального орнамента по некоторым регионам — правобережью Днепра, Бессарабии, Молдавии, Восточной Галиции, территории современной Болгарии, Венгрии, Крита — подтверждает это. Поселения здесь имели все характерные призна-

ки хозяйств мотыжного земледелия: медные орудия, глинобитные дома, глиняные женские статуэтки родоначальниц племени, керамика с кистевой росписью. Естественно, формировались сходные черты в мышлении людей. Лишь чаще приметы конкретной действительности сочетались с отвлеченными мотивами, символически выражавшими местную идею мироздания.

У земледельческих племен Восточного Средиземноморья и Триполья были распространены разнообразные сосуды с ленточным и желобчатым рисунком, игрушки, предметы культа с красно-черно-белой росписью и вихри — знаменитые трехцветки. В селе Владимировка (Верхнее Побужье), урочище Поливанов Яр посуда периода расцвета трипольской культуры густо расписывалась черным и белым цветом по красному фону. Прославленная керамика села Триполья на Днепре отличалась к тому же особой дифференциацией форм, включала и кухонную утварь, и грушевидные сосуды для зерна, крохотные чашечки, крышки, предметы неизвестного назначения — биноклевидные сосуды без дна (возможно, ритуальные), стилизованные фигурки бычков; женские статуэтки с очень красивой орнаментацией. Орнаменты служили оберегами. Плоскодонная (что, естественно, говорит о наличии печного пода и стола) посуда с росписью из черных переплетающихся спиралей и волнистых полос получила тут совсем неожиданное дополнение: около изображения солнца, животных и людей — два огромных фантастических глаза. Поскольку от внимания мастера не ускользал ни один из окружающих предметов, глаза, вероятно, означали опеку высших сил. Спирали и «небесное око» помогали оберегаться от злых духов. Некоторых стихий боялись и у них же искали защиту.

Трипольская керамика, глиняные площадки в поселениях оставались загадочными до тех пор, пока не были обнаружены глиняные модели домов, точно воспроизводящие некоторые стороны быта. (Делать модели жилья, повозок, дворов было в обычаях многих керамистов.) В районе распространения трипольской культуры встречаются модели двора, например, с женщиной, работающей на зернотерке. Здесь важно соединение быта с ритуалом. Печь, несколько грушевидных сосудов, глиняные скамьи, лежанки и... жертвенные. Очень схожи подставки для зернотерок, топоры в моделях домов из деревень Сушково и Попудня. Жилые дома из обожженной глины красились в белый, красный и черный цвета, как и на посуде. Они отражали любовь людей того времени к красочным цветосочетаниям и развитое чувство ансамбля.

Яркой южной керамике и в бронзовом веке противостояли суровые изделия севера. Там оставалась влиятельной культура колоколовидных кубков (Англия и др.), скучая ямочно-гребенчатая керамика, распространялась штрихованная, текстильная (с отпечатками тканей), шнуровая (с отпечатками шнуря). Шнуровая керамика характерна тем, что имитировала металл. В Сибири афанасьевская культура, наоборот, предпочитала мягкие контуры у яйцевидных, остrodонных, шаровидных сосудов.

Производство темноокрашенной, натертой графитом или дымленной с лощением посуды, похожей по внешнему виду на патинированную бронзовую, выявило роль новых местных школ. Эпоха бронзы в Западной Европе почти повсеместно активизировала скульптурное мышление керамистов. Сюжетами мелкой пластики в это время были уже и реальные сцены, и многоплановые мифологические образы, отражавшие способность людей к широкому иносказанию. Чернолощеная посуда с налепами так называемой культуры террамар на территории Италии или урна с воротником и виноградная чаша из Англии свидетельствовали об успешном синтезе разных средств при создании более совершенных предметов. Одновременно на европейском юге развивалась расписная керамика с разделенными спиральями и другими узорами.

В I тысячелетии до н. э. применение железа для изготовления орудий труда и оружия постепенно стало вытеснять бронзовое литье; авторитет черного металла все более возрастал. И в керамике способы чернения посуды совершенствовались и разнообразились, все чаще достигая блестящего эффекта. Например, сосуды, относящиеся к гальштатской культуре (Ломбардия, Австрия), имеют едва ли не зеркальный блеск благодаря гладколощеной, словно полированной, поверхности. Подобными особенностями отличались и некоторые изделия культуры Вилланова (Италия). Темные керамические урны с крышками в виде перевернутых чаш имели сложный объем биконической формы, а некоторые представляли собой своеобразные скульптурные портреты людей с яркой индивидуальной характеристикой, что свидетельствовало об умении мастеров сочетать обобщение с конкретностью.

На территории Силезии, Франции, Чехословакии найдены образцы черной посуды с нарезным ромбическим орнаментом, в который втиралась паста. Сосуды украшались фигурками людей и животных. Местные типы изделий были очень широки и изменчивы, что говорит о повышении жизненного уровня населения. В Европе получила распространение также латенская культура. Обе культуры — гальштатская и латенская — увековечили самобытность и смелость обновления европейской керамики в первобытный период. Они высоко чтимы и хранятся во многих музеях мира. Несмотря на удаленность этого материала во времени, он нам не чужд и стимулирует творческую мысль к смелым современным открытиям.

ШУМЕРО-АККАДСКИЙ ГЛИНЯНЫЙ РАЙ

Бассейн рек Тигра и Евфрата — одно из мест формирования рабовладельческих государств, культура которых (в том числе декоративно-прикладное искусство) несла отчетливые черты зависимости от уникальной природной среды. Двуречье — бескрайняя равнина, бывшее дно моря — совершенно не имело лесов, полезных ископаемых (руд), камня для строительства; главными ценностями были лишь

невероятно плодородная земля и глина. Поэтому здесь расцвело уникальное керамическое дело. Мастерам пришлось изобретать оригинальные способы изготовления разнообразных бытовых предметов, используя тот минимум ресурсов, который им отвела природа. Универсальное применение глины — наиболее интересная черта шумероаккадской керамики.

Глина действительно служила строительству и гончарству, заменяла дерево, мрамор и драгоценный камень. Окраска керамики обозначала и ее ценность, ибо красители из окислов металлов производились в соседней местности, в горах, и могли применяться только для изготовления дорогих украшений: отделки домов (облицовочный кирпич) и домашней утвари для состоятельных людей. В Древнем Шумере успешно освоили технику глазурования фасонных архитектурных деталей, которые нашли широкое применение при оформлении общественных зданий, храмов. Из глины в Шумере делалось едва ли не все, что нужно человеку: жилье и посуда, орудия труда и средства транспорта. У серпов глиняные вкладыши отличались такой твердостью, что жать было очень легко. Глиняные таблички служили для клинописи, оттиски на глине делались знаками собственности, облицовка храмов осуществлялась глиняными гвоздями с цветными шляпками. Именно в Двуречье родилась легенда о создании богом первого человека из глины, эту легенду хранит Библия. И после смерти человек не расставался с глиной. В Двуречье в более позднее время (VII—VI вв. до н. э.) иногда умерших хоронили в глиняном гробу в виде туфли или двух ведер (как, впрочем, и в некоторых других странах Азии).

В IV—III тысячелетиях до н. э. в древних городах Ур, Урук, Эль-Обейд (Двуречье) храмы возводились на возвышениях из сырцового кирпича (платформах) так, что светлый цвет побелки стен и красный обожженный кирпич сияли, точно солнце, в контрасте с черными ярусами. Колорит, типичный для центральноазиатской архитектуры и керамики того времени, как и всюду, был полон не разгаданной до конца символики. Один храм в Уруке, например, остался полностью белым (IV тысячелетие до н. э.), другой — красным. Мозаичная облицовка колонн Красного храма из глиняных гвоздей напоминала тростниковою циновку с трехцветной окраской: красный, черный и белый цвета распределялись поровну. Подобным образом выглядели зиккураты — ступенчатые башни со святилищами, которые окрашивались битумом в черный цвет, известью — в белый и дополнительно в красный (кирпичный) цвет. Это был настоящий рассказ о мироздании. В Уре в III тысячелетии до н. э. зиккурат с фасонными кирпичами украшался еще и мозаикой с рельефными плосковыпуклыми глиняными деталями. Сине-голубой цвет в Азии часто дополнял отделку и тоже считался священным.

Двуречье известно и своими прекрасными дворцами с разнообразным оформлением (дворец «А» в Кише, дворец в Мари). Стенные росписи дворца в Мари (в некоторых изображены сцены богослужения)

представлены типичным сочетанием черного, красного и белого цветов. А голубой цвет лазурита (и его заменители), являющийся символом священной воды, неба, вселенной, говорят, украшал жилища богов. Самым дорогим материалом после золота считалась бирюза.

Посуда в Уре обычно не глазировалась. Смена династий, нашествия ее почти уничтожили. При раскопках найдено лишь огромное количество простых черепков, которые бережно хранятся в различных музеях мира.

В XV в. до н. э. храм Караиндаша в Уруке гордился шедеврами дорогой керамики и разнообразными произведениями декоративно-прикладного искусства. Его украшали, например, статуи из необожженного кирпича, что свидетельствовало о явном росте интереса к глиняной скульптуре.

В целом материальная культура этой территории отличалась пестротой, поскольку сюда через Тавр, Загрос и Аравию постоянно вторгались волны разнородного этноса. Перемещения многоязычных, этнически несхожих народов трудно проследить. Тем не менее для всех основным строительным материалом оставалась глина — от жилищ и храмов до керамических изделий.

ПИСЦЫ АССИРО-ВАВИЛОНИИ

Двуречье оставило много разнообразных памятников скульптуры, архитектуры, керамики. В Ассирии (IX—VIII вв. до н. э.) эпоха запечатлена не только в громаде дворцового комплекса в Дур-Шаррукине, но и в домашней утвари весьма своеобразного стиля, убранстве. Особенно интересны памятники письменности Двуречья. В Ниневии библиотека царя Ашшурбанипала насчитывала тысячи глиняных табличек с литературными текстами, очень ценившимися в этом великом государстве. Особо важные юридические тексты укладывались в глиняные конверты миниатюрных размеров.

Месопотамские таблички были, как правило, сырцовыми, размером около 10 кв. см, иногда увеличивались до больших плиток, порой уменьшались до крошечных пластин в 4 кв. см; высота строк составляла лишь 2 мм. Когда укладывалось до 50 плиток-табличек с полутораста знаками, прочесть их мог только человек с самым острым зрением. Записи делались скорописью, небрежно. Все в целом свидетельствует о чрезвычайной опытности и мастерстве писцов. «Страницы» записи эпоса о Гильгамеше после пожара дворца сами собой обожглись, закрепились и донесли до нас не только содержание прекрасной поэмы, но и мастерство писцов-керамистов, свободно обращавшихся с глиняным сырьем.

Сосредоточив богатство и власть в своих руках, всесильные владыки-цари, превратившиеся в земных богов, не могли не привлекать художников для прославления своего величия. Во дворцах все чаще воз-



вышались огромные фигурные композиции, красочные рельефы. Сочетание рельефа с раскраской достигло нового качественного уровня. Красителем делалось больше, их подбор — разнообразнее, образные цели — шире. Монументальность искусства восточных деспотий достойна всестороннего внимания. Она отразилась и на керамике. Традиционное изображение восточных владык — торжественные позы царей и жрецов, данных, как правило, в профиль, своей неподвижностью, статичностью хорошо подходило к вертикальной композиции сосудов. *Канон* подчеркивал незыблемость власти царей, богов и одновременно улучшал облик изделий. Примером может быть одна из облицовочных плиток с изображением сановников. Торжественная процессия чернобородых людей в длинных одеждах становилась представительнее от того, что золотистый фон плиток напоминал об их богатстве. Фигуры словно застыли от сознания своей важности. И они же прекрасно подчеркивали архитектонику здания.

Город Вавилон больше известен храмами с сине-желтыми рельефами, цвет которых символизировал драгоценную чистую воду, небо, солнце. В изготовлении синей, голубой, зеленой и золотисто-желтой глазурей керамисты достигли высоких уровней мастерства. Их творения очень красивы и имеют свою символическую значимость. Поскольку солнце у вавилонян связывалось с понятием суперской карающей силы и недосягаемой власти, то и труд исполнителей священных картин возрастал в глазах окружающих.

Берлинский музей знаменит собранием глазурованной облицовки величественных ворот богини Иштар (всего в оборонительной системе Вавилона насчитывалось девять ворот) и облицовки стен Дороги процессий. Известно также убранство главного храма и других зданий Вавилона, где желтым цветом или золотом отмечены священные животные. Прямоугольные башни ворот Иштар как бы олицетворяют мощь города — «здания мира», будто охраняемого чудовищами и быками. Бело-желтые и золотисто-красные фигуры животных располагаются попарно по отношению к оси ворот и стройностью своих рядов подчеркивают незыблемость государственного устройства. Для достижения точного повтора форм мастера-керамисты прибегали к штампу и сочетали рельеф с гладким фоном. Таким же образом выполнены фигуры львов на стенах вдоль парадной Дороги процессий, ведущей к храму бога Мардука. Ступенчатый зиккурат Этеменаки с семью уступами венчается святилищем ослепительного, яркого сине-голубого цвета. Вся окраска ярусов зиккурата включала семь цветов — «первооснов» мира: черный, белый, два оттенка красного, синий, золотистый и серебристый (последние, очевидно, были цветами солнца и луны), из чего можно сделать вывод о постоянстве иносказаний в месопотамской керамике. Таким образом, древние по-своему отвечали на традиционный вопрос всех времен: как сотворен мир?

Огромных затрат и усердия стоило вавилонянам разведение садов с помощью искусственного орошения. Чудом света назвали греческие

историки знаменитые висячие сады Вавилона. Керамисты по-своему увековечили это чудо, использовав для него излюбленные цвета. Во дворце Навуходоносора II рисунок майоликовых плит тронного зала имитировал процветающий мир. Богатство золотисто-желтых колонн с голубыми волютами ярче сверкало на темно-синем фоне стен, гирлянды лотосов, бело-желтые пальметки и голубые ромбы фриза словно усиливали прохладу громадного помещения. Художники и строители вложили огромный труд и мастерство в создание своим владыкам рая на земле.

Бытовая глазурованная посуда в Вавилоне имела тот же колорит и всевозможные украшения, например, в виде красивых шестилепестковых розеток. Шарообразные сосуды изготавлялись уже на гончарном круге. Существовали также фигурные сосуды в виде архитектурных сооружений, повторявших стиль зданий города. Как и в других странах, в Месопотамии изготавливалось много глиняных статуэток священных животных, фигур людей. Их производство упростилось за счет применения штампов. Общая культура керамики здесь была очень высокой. Широко известны глиняные таблички с литературными и деловыми текстами. В Британском музее хранится богатейшая коллекция клинописи Древнего Вавилона, это настоящее сокровище.

МАСТЕРА-ОБЛИЦОВЩИКИ ДРЕВНЕЙ ПЕРСИИ

Образование новой мощной державы у границ Вавилонии, захват ею богатых земель дал толчок развитию керамического производства на территории бывшего Элама. В Сузах в это время были построены царские дворцы Дария I и Артаксеркса II с прекрасной керамической облицовкой. Майоликовые фризы с фигурами львов (охота царя) отражали специфический быт восточных самодержцев (VI—IV вв. до н. э.).

Дворец в Сузах известен также великолепным майоликовым фризом с шеренгой телохранителей царя — «бессмертных». Реалистически точно переданы этнические черты, прически, костюмы восточных воинов. Время как бы остановилось, увековечив парадно-торжественную атмосферу царского двора. Художник запечатлел церемонный шаг, роскошный узорчатый наряд, богатое вооружение воинов, даже цвет их оружия, так что темноволосые бородатые лучники, словно живые, возникают среди руин пышной резиденции. Через тысячелетия они все идут и идут к своему царю, готовые встать на пути любого врага и победить. От созерцания этого чуда остается странное ощущение колдовства искусства, неподвластного времени.

Керамисты-облицовщики Суз применяли технически прогрессивный способ оттискивания глины в форму. Мерный ритм одинаковых фигур от этого только усиливался. Наконец, широко применялись великолепные разноцветные глазури. Это был типично восточный образец живописного рельефа. По сохранившейся версии, выполнение мно-

гих облицовочных работ осуществлялось с помощью покоренных народов. Красотой и оригинальностью колорита, основанного на интенсивных (желто-коричневых и голубых) тонах, этот майоликовый рельеф продолжал общие традиции местного искусства керамики, не минуя, очевидно, и вавилонских.

Поливная керамика — действительно детище Востока, и каждый, кто ею заинтересуется, непременно начнет по-настоящему изучать ее именно там, в Древних Сузах.

ФАЙНС — КАМЕНЬ ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

Возникновение Египта как государства (традиционно его относят к странам Древнего Востока) и начало династического периода датируется IV тысячелетием до н. э., хотя памятники архаики охватываются гораздо более ранним временем, VI—V тысячелетием до н. э., поэтому можно говорить о почтенном возрасте керамики долины Нила. В период Древнего царства (III тысячелетие до н. э.) она приобрела самобытные черты, поэтому начало ее исторического пути может быть обозначено и этой вехой.

Особенностью египетской керамики на протяжении всей длительной истории государства оставалось необычайное разнообразие изделий. Вероятно, это можно объяснить постоянным пополнением населения страны новыми этническими группами в результате захватнических войн. Тем не менее определено устанавливалось общее стилистическое единство форм: закругленные, шарообразные, яйцевидные, цилиндрические, конусообразные сосуды с острым или плоским дном, с маленькими ручками и без них существовали в самых разных вариантах. С незапамятных времен изготавлялось множество зооморфных и антропоморфных предметов. Монументальный характер искусства керамистов, гончаров словно взращен величием нильских скал, пирамид и статуй. Характер взаимоотношений искусства гончаров и каменотесов в Древнем Египте можно сформулировать так: культ камня и подчинение ему керамики. Культ сурового камня привел к тому, что на долгие времена Древнего и Среднего царств керамика следовала за ним и оставалась очень лаконично орнаментированной (лишь полоса вверху). Повсюду распространялись тяжелые сосуды каменного типа, горшки, миски. Каменная утварь, предшествовав глиняной, влияла на ее формы и позже. Широко использовались скульптурные средства, в том числе применяемые в архитектуре. Например, существовали сосуды, подобные массивной чаше священного цветка лотоса и капителям колонн в виде того же растения.

Керамика в Египте резко разделялась на массовую, бытовую, и уникальную, дорогую, применявшуюся в отделке и убранстве царских покоев, храмов, домов зажиточных горожан. Древнее царство вошло в историю не только знаменитыми пирамидами или величественными

храмами, монументальной скульптурой из камня, но и началом широкого изготовления каменного и глиняного фаянса, который по традиции считается именно египетским изобретением. Первоначально из него изготавливались амулеты и украшения, предназначенные для состоятельных людей.

Самым ранним известным архитектурным памятником Египта с фаянсовой облицовкой является храм-усыпальница фараона Джосера (IV тысячелетие до н. э.), подземные стены которого украшены голубовато-зелеными фаянсовыми плитками с рисунком в виде тростникового плетения. В этом объекте, как в капле воды, отразилась вся суть искусства египетской глазурованной керамики, ее подражание природным материалам. Если Шумер был страной глины, то Египет — в полной мере территорией цветных камней. Природные условия определяли все предпочтения египтян.

Равнина, уступами или отвесно обрывающаяся к реке, в изобилии предоставляла мастерам любой камень, и он шел на самые разные поделки. Из диорита, базальта, шифера, известняка, песчаника, алебастра изготавливали ценные вазы и туалетные приборы, а затем воспроизводили их в фаянсе. Камень обрабатывали более умело, на протяжении многих веков из него делали топоры и ножи (этнографы свидетельствуют, что египетские крестьяне вплоть до XIX в. даже брились каменными бритвами как наиболее привычными). Такой же искусственностью отличались фаянсовые копии камня.

Египетские мастера следовали цветам природы, в этом выражалось как бы опосредованное поклонение творениям богов. Умели подражать также цвету яркой зелени и блеску солнца. Часто использовали для оправ золото, священными считались бирюза, лазурит и малахит, отсюда происходит подделка их фаянсом зеленого или синего цвета. В этом отношении египетские керамисты отличались от азиатских мастеров своим практицизмом. Если для талисманов и украшений требовались красноватый аметист, желтый сердолик, зеленая яшма, их тоже стремились копировать, когда не находили в местных горах. Лазурит, бирюзу, малахит привозили из Азии за большие деньги. Поэтому фаянс стал их главным заменителем. Общий колорит изделий имел для египтян как бы вдвойне сложный, материальный и духовный, смысл.

Технология фаянсового производства в то время в Древнем Египте, как уже отмечалось, была уникальной. Она объяснялась специфическим составом массы и глазури. Мастера пользовались неметаллическими глазурями, которые применяли к «сухому» каменистому составу из кварцевого песка или песчаника, а иногда просто к природному камню. Так как глазури из кварца, соды, поташа по составу тоже очень похожи на саму массу, сходство с камнем и в технологическом отношении сделалось всесторонним. С течением времени появилась более тонкая майолика, но в основе египетский фаянс не схож с близневосточными глазурованными изделиями. Самые ранние из известных египетских бус (додинастический период, V тысячелетие до н. э.) сделаны

из стеатита, обмазанного глазурью. Все, что известно о египетском декоративном искусстве, скульптуре и связано с фаянсом, всегда научно интересно. В гончарстве примечательно то, что долго удерживались остродонные сосуды, их форма не раз отражалась в жанровой скульптуре и настенной живописи.

В составлении красителей, глазурей и изготовлении изделий из стекла керамисты настолько преуспели, что само название Египта — Хеми — дало название целой науке — будущей химии. Палитра фаянса включала несколько разных оттенков цветов. По ним видно, как высоко люди ценили зелень садов и полей, воду, священные прибрежные цветы. Выращенные на террасах искусственного орошения злаки были самым дорогим богатством, и их желтый цвет богочествили. Постепенно египтяне устремились к картинности изображений и старались увековечить яркость зелени в солнечных лучах над долиной Нила.

Какие предметы мы видим в коллекциях древностей? Для Египта характерны инкрустированные полудрагоценными и драгоценными камнями и фаянсом золотые браслеты, диадемы, пояса, серьги, обнаруженные уже в погребениях Древнего царства. Общая цветовая гамма этих украшений, будь то миниатюрные пекторали, пряжки или большие диадемы, прекрасно сочеталась с цветом костюма. Золотой пояс принцессы Птахшепсес из храма при пирамиде Унис (V династия) был выполнен инкрустацией фаянсом со многими вставками из разноцветных драгоценных камней, которые делали его многокрасочным. Пряжка с изображением принца, сидящего в кресле с жезлом под крыльями священной птицы Гор, напоминала стенные рельефы и росписи, известные по другим памятникам. Условность, статичность позы, профильное расположение фигуры принца отвечали канону изображения знатных людей, который однако не лишал картину правдивости. Сине-зеленый фаяновый парик, одежда, стул и другие детали вкраплялись маленькими пятнами в плоскость золотого фона, чтобы он своим сиянием определял торжественный строй всей сцены.

Синие и зеленые цвета фаянса во всю силу прозвучали в ожерельях из бус и в амулетах времени Среднего царства (XXI—XVIII вв. до н. э.). Применение чистого голубого и синего цветов в скульптуре будет известно и позднее, до конца Позднего царства. Но в мелкой пластике Среднего царства, в частности по изображению гиппопотамов, видно, с каким умением обыгрывались разные оттенки. Расписная фигурка, представляющая гиппопотама среди зарослей лотоса, кажется неотделимой от божественной благодати нильских берегов.

О расцвете керамического производства, пожалуй, наилучшее представление дают памятники многоцветной расписной фаяновой и гончарной посуды времен Нового царства (XVI—XI вв. до н. э.), появившейся, как полагают, под влиянием эгейских мастеров. Это уже не только камень, но и яркие украшения, и облицовочные расписные плиты, фаяновые парики из бус и т. п. Нововведения яснее показали общую художественную тенденцию: сохраняя традиции и опыт,

новлять — как тематику (отражение общественного уклада, хозяйственной жизни, быта людей), так и форму, колорит, цвет, вкус.

Особое место занял период правления фараона XVIII династии Аменхотепа IV — Эхнатона (XIV в. до н. э.), установившего культ нового верховного бога. Этот период знаменовал собой резкое обновление всего искусства. Строительство новой столицы Ахетатона (современная Амарна), размах в связи с этим строительных работ позволили разнообразить применение керамики, возвысить ее роль при возведении новых сооружений. Можно сказать, что царствование Эхнатона ознаменовалось и воцарением керамики — так обильно она применялась в строительстве.

В изделиях мастеров Ахетатона глазури стали необыкновенно яркими, иногда акварельно прозрачными, иногда плотными, густыми и гармонировали со всем стилем убранства дворца. Сочетание в облицовке стен интенсивно-синих и золотистых тонов с бледными, размытыми зелено-желтыми, светло-сиреневыми создало сложную цветовую гамму. К темно-синим добавился аквамариновый, дымчато-синий «цейлонский сапфир», зеленовато-синие цвета; шкала красных включала сургучно-красные, оранжевые, желто-оранжевые, затем — желто-зеленые, были и желто-охристые, лимонно-желтые и т. д. Все соцветия гармонировали с белым фоном и глубоким цветом контуров, нанесенных окисью марганца. Можно отметить, что после строительства новой столицы керамика стала намного разнообразнее.

Источником вдохновения для мастеров, конечно, была богатая природа берегов Нила, с зарослями роскошных лотосов, тростника и папируса, обилием животного мира. Но как по-новому зазвучала красота нильской долины во дворце Ахетатона! Среди колонн в виде стволов и связок папируса разместились висящие вниз головой фаянсовые утки; колонны с листьями пальм и пальмовидными капителями высвечивались инкрустацией из блестящих цветных фаянсов в позолоченных перегородках. Роскошь настойчиво подчеркивалась. Некоторые помещения официальной и жилой частей дворца были облицованы фаянсовыми изразцами с рисунками в виде мелких веточек, цветов и розеток, которые делали помещения уютными, приятными для пребывания. Натуральные сады, зверинец, пруды за стенами домов естественно утверждали идею цветущего сада.

Мозаичные панно той поры достаточно известны, чтобы разобраться в способе их монтировки. Они создавались круглыми, треугольными фасонными плитками в виде цветов маргаритки, лотоса, василька. Голубоватые лепестки лотосов оконтуривались темным краем и укладывались в соседстве с изображениями других растений более интенсивных зеленых тонов и т. д. Словом, феерия цвета имела подлинно царский размах. Применение штампа ускоряло производство элементов убранства, которое делалось наборным способом.

В амарнский период достигла высокого художественного уровня роспись глазурованной и неглазурованной посуды. Орнамент распола-

гался радиальными или горизонтальными поясами, между ними помещались человеческие фигуры, растения или птицы. Архитектурной стройностью и тектонической связью с формой орнаментальные пояса соответствовали декору храмов, дворцов и иных монументальных сооружений, т. е. вписывались в единый стиль. Центральную часть туловы одного из сосудов занимает, например, стройная фигура идущего человека, вверху и внизу — орнаментальные пояса из лотосов. Вторая форме сосуда и абрису фигуры, контурные линии бутонов как бы ограждают центр от краев, чем придают композиции цельность и законченность.

Во времена Нового царства темой декора ваз, амфорисков, чаш оставалась все та же прекрасная природа долины Нила. Сходство с цветком лотоса в одном из амфорисков достигнуто посредством комбинации цветных линий и пятен, которые уподобили нижнюю часть сосуда листикам, а верхнюю — цветку. На другом изделии нарисована летящая утка: естественное изображение распахнутых крыльев в момент взлета всплеснутое птицы соединялось с типичным для египетского искусства приемом «распластиивания» фигуры на плоскости, что объединило ее с орнаментом и опять-таки привело к искомой завершенности. Крылья утки нарисованы в фас, голова и ноги — в профиль. Голова и крылья — голубые, хвост — коричневый. Картина зарослей предстала изображенной как бы с нескольких разных точек и вполне согласуется со стилем настенной живописи.

В росписи сосудов Нового царства, так же как и в живописи, стали чаще использовать натуральные картины жизни: сцены труда слуг-рабов, сбор урожая, шествие на базар и т. п. Еще один пример — сосуд для вина XIV в. до н. э., выполненный в форме капли и покрытый разноцветными поясами. Тут виден весь арсенал живописно-графических приемов. Верх разделан легкими и тонкими, как ожерелье, белыми и черными полосками и точками, низ — тяжеловатыми темно-зелеными мазками. Свободное голубое поле середины заполнено полуобнаженной фигурой красно-коричневого цвета. (Роспись воссоздает один из моментов работы слуги, человека-труженика.) А все вместе хорошо иллюстрирует быт, выражает мысль, что именно труд обеспечивает наполнение сосуда.

Ко времени Нового царства относится посуда в виде кожаных мешков с расширенным верхом, украшенных гротескными сценами и мифическими образами (например, голова существа, похожего на беса). Круглодонная форма с нарисованной мордой создавала впечатление объемности страшилища и отпугивала, возможно, грабителей. Такие смелые решения, несомненно, были косвенным следствием периода реформаторства и выражением творческого свободомыслия послеамарнского времени.

От периода XVIII династии до нас дошли также расписные зелено-вато-голубые фаянсовые чашечки с розетками внутри, похожие на бассейны с рыбами или цветками лотосов, а также фаянсовые бусы и подвески с цветочными мотивами. Такая керамика бережно хранится

во многих музеях мира (в Каире, в Пушкинском музее изобразительных искусств).

Домашняя утварь Нового царства с инкрустацией золотом, полу-драгоценными камнями, стеклянными пастами и фаянсом наиболее известна по сокровищам гробницы Тутанхамона, открытой в начале XX в. Г. Картером. Эти находки впервые показали миру во всей полноте обряд захоронения фараонов, их несметные богатства, а также обилие технологических новинок мастеров-керамистов. Золотое кольцо с печатью из голубого фаянса, золотые серьги с подвесками из синих фаянсовых бус, трехрядное ожерелье из золотых, желтых, красных и синих стеклянно-фаянсовых бус дополнялись многоцветными украшениями с изображением священных растений, животных. Все предметы отличались исключительным мастерством исполнения, свободой обращения с материалом, смелым сочетанием разных техник и микротехники.

Серьги Тутанхамона, при сравнительно небольших размерах (общая их высота 10 см), украшены не только миниатюрной фигуркой юного царя, но еще и более мелкими фигурами священных кобр-урев, летящих уток. Каждое перо инкрустировалось разноцветными полу-драгоценными камнями, а вокруг разместились еще несколько рядов фаянсовых бус. Оправой для серег служило золото. Кроме бирюзы, фаянсом имитировалось много других полудрагоценных камней.

Среди обилия вещей «золотого фараона» хорошо известны ларец и золотой трон с композициями, посвященными сценам из домашней жизни царя. Мастерами декоративного искусстваувековечен юный Тутанхамон с женой в саду: правдиво переданы отношения доверия и привязанности друг к другу, достоверны цветовые характеристики среды, костюмов, поразительно портретное сходство. Мастера, как обычно, исходили из намерения создать общее впечатление от картины, умело используя крупные цветовые пятна. Платье царицы — серебряная инкрустация, цветущий сад — вставки цветных паст, изображающие плоды и листья. Синий фаянс обозначил парики, посохи; коричнево-красные пасты — руки, лица. Все это выполнено с редким умением.

По материалам других гробниц можно судить, что среди предметов туалета у египтян были популярны бусы разных цветов. К памятникам Нового царства относится сеть из бус, выполненных из золота, бирюзы, полевого шпата, обсидиана и цветного фаянса. Когда фаянсовые бусы стали делать не только геометрическими (цилиндрическими или линзообразными), но и в виде цветков лотоса и других растений, обработка фаянсовых форм еще больше приблизилась к микротехнике камнерезного дела. Сходство фаянса с цветными камнями в ряде случаев было настолько сильным, что так и не дало возможности определить, где камни, а где имитация.

Рост мастерства египтян очевиден и в архитектурной керамике. Примером служат расписные фаянсовые плитки стен дворца Рамзеса III. В кабинете Рамзеса размещены керамические плиты с изображением пред-

ставителей покоренных народов. Негр, хетт и другие наделены этническими чертами: короткий нос, толстые губы, крутые завитки волос — у негра, орлиный профиль и характерный наряд — у азиата-хетта и т. д. Типаж запечатлен в черных контурных рисунках с такой убедительностью, что не уступает живописным портретам, хотя профильные фигуры пленных на этих керамических панно условны и расположены так же канонично, как в стенописи и рельефах храмов, гробниц.

В период Позднего царства (XI—IV вв. до н. э.) наметившееся ослабление государства выразилось в новом увлечении египтян реставрацией прошлого, украшениями и амулетами из камней, издревле считавшихся магическими. Появилось много копий древних образцов амулетов в виде массивных скарабеев, колец с печатями из камня и фаянса. Фаянс особенно облегчал и удешевлял копирование. Стали популярными покрытия темной коричневой и цветной сине-зеленой с крапинками, затеками глазурью, применение всяких валиков, не требовавших росписи. Время объединило все техники. Мастера так преуспели в составлении красок, что без труда копировали, например, древние китайские бронзы. Однако керамисты мало поддавались влиянию античной классики, оберегая свои старые ценности. Вплоть до эллинской поры ими изготавливались традиционные вазочки в виде рыб, обезьян, лотосов и т. п. Изумительной красотой поражала бирюза фаянсовых глазурей в отделке погребальных статуэток-ушебти. Глазури и краски фаянса стали чрезвычайно напряженными по цвету. Сверкающая голубизна бирюзы с черно-фиолетовыми иерогlyphами — достойный знак мастерства египетских керамистов на закате могущества Хеми.

Керамика Европы и Азии обязана многим культурному наследию этой страны. Долго сохранявшаяся царская власть, устойчивые религиозные представления и культуры, стабильность всего жизненного уклада в громадном государстве — это и есть художественный стиль Египта, который мы легко узнаем.

ЧУДО АРХАИКИ КРИТА

Северный сосед Египта — остров Крит со своим немногочисленным, по сравнению с нильским государством, населением и менее продолжительной историей оставил ценный художественный опыт, что позволило ему занять почетное место среди стран, известных мастерами керамического дела.

Искусство Крита на протяжении всего пути было связано с культурой Эгейского мира: Трои в Малой Азии, Кикладских островов, Микен в материковой Греции и др. В то же время самостоятельное искусство острова (его расцвет приходится на II тысячелетие до н. э.) заметно выделяется своей самобытностью.

Географическое положение Крита обусловило его свободные контакты с соседями. Среди археологических находок немало египетских изделий из полудрагоценного обсидиана, посуды из фаянса, алебастра, каменных амулетов-скарабеев. В росписи ваз встречаются растительные мотивы Африки: папирусы, сильфии, лотос. Тем более разителен контраст между привозными и собственно критскими работами. Последние выделяются оригинальностью морских мотивов и композиционно-изобразительными приемами со свободной стилистикой рисунка. В критском наследии отчетливо и талантливо раскрылись исторические корни, путь развития, собственное понимание народом непринужденного языка керамики.

Известно, что сначала на острове имелись отдельные поселения, затем он существовал как независимое государство. Но история Крита во многом для нас еще загадочна, нет сведений, например, какой морской народ, веками господствовавший в центре Средиземноморья, населял остров, каким испытаниям он подвергался, что отягощало путь его развития. Расшифрованы не все памятники письменности. Однако декоративное, изобразительное искусство критян говорит о своем равноправии с выдающимися творениями древних цивилизаций.

Каменистый и обрывистый остров был достаточно хорошо защищен от внешних врагов самой природой, что позволяло жить независимо. Обилие глинистых почв содействовало процветанию ремесел, а единственность жизни — наблюдательности. Успехи гончаров сделали их работы важной статьей дохода. Критяне занимались также судостроением, мореходством, торговлей, используя свое местонахождение на скрещении транзитных путей Запада и Востока. Это должно было вести к обмену опытом и в области технологии керамического дела. В некотором отношении критские изделия влияли на египетское искусство (по крайней мере, такой факт раскрывается в связи с искусством Амарны), нельзя также отрицать возможных контактов с Азией.

Что же самостоятельного, неповторимого в островных образцах? Ранние памятники керамики Крита представляют собой обычные неполивные сосуды со спиральным орнаментом, состоящим из непрерывно бегущих завитков. (Родственного типа узоры в красно-черно-белой трактовке встречались еще в районе Балкан, Карпат.) Со временем этот мотив на Крите стал проявляться более отчетливо, раскрывая заложенный в нем смысл. Завиток такого орнамента (динамика движения) стал читаться как идеограмма воды и распространился не только на сосуды, но и на росписи стен. В противоположность симметрии, покою, монументальной представительности искусства Азии и Египта на Крите утвердился легкий, изящный стиль, в котором свободно применялась асимметрия, нерегулярные рисунки волн, сказывались живые наблюдения людей за морем.

О том, что спиральный орнамент долго был символом бурной морской стихии и напоминал гребни волн, свидетельствовал декор рельефной глиняной сковородки, на дне которой среди спиралей волн изоб-

ражен маленький кораблик. Исполнивший его мастер с острова Сирос (входившего в орбиту критской культуры) не побоялся нарушить симметрию, сметил кораблик с центра и усилил свободный ритм волн-завитков. Так в творчестве мастеров нашла отражение тема покорения стихии.

На Крите стал рано применяться гончарный круг. Творения керамистов отличались богатой выдумкой, неуемной фантазией. Фигурные сосуды разнообразны по тематике. Так, некоторые круглые статуэтки богинь-прадорительниц служили кувшинчиками. Идея плодородия и изобилия, которая издавна связывалась с женским образом, получила здесь развитую форму, в абрисе женских фигур подчеркивалась грудь. Почитались земные темы. Такие предметы относились к середине III тысячелетия до н. э.

Поскольку гончары одинаково хорошо владели как живописно-графическими, так и скульптурными средствами, они уверенно переводили плоскостные изображения в объемные, и наоборот. Если другие мастера боялись сочетать плоские узоры с рельефом, то критяне делали спиральный узор рисованным, а рыбку или птицу — лепной, располагая на самом дне чаши.

Первичное представление о мироздании, в котором человек единоборствует со стихиями, все больше пополнялось приобретенным опытом, что стимулировало и реалистическую форму выражения, и смелость композиции. Конечно, искусство Крита оставалось связанным с религиозными воззрениями своего времени и реализм имел свои пределы, но он прорывался неудержимо, уверенно; в теме моря он не имел тогда равных.

Например, широкогорлый сине-фиолетовый сосуд из Феста (1800 г. до н. э.) с ярусами орнамента из белых волн и завитков-спиралей так убедительно передавал картину морской стихии, что мог соперничать с живописным полотном: гибкая розовая рыбка, заглатывающая какую-то живность, была нарисована поистине мастерски, трепетно. В знаменитых лепных волнах декора пифосов из винного погреба Кносского дворца картина моря, наоборот, передана выразительной идеограммой из лепных жгутов. В целом очень разнолики сосуды с росписью на темы моря: тут прибрежные обитатели, водоросли и цветы, гребни волн, рассеченные бороздами и буграми. Встречалась также роспись с береговой растительностью (камаресская ваза) на сиреневом фоне. А изображений людей не было.

Колорит росписей во II тысячелетии до н. э. интересен сочетанием разных цветов спектра. Если прежде преобладали трехцветные теплые тона, то позже появились и холодные контуры рисунков, которые вместе с белыми, розовыми, изумрудными пятнами придавали им изысканно-нарядный вид. Это были прямо-таки законченные картины местной природы. Вот примеры разных времен. Чистота и благородство пропорций, нежная светлая гамма росписи характеризуют небольшую вазу с лилиями; амфора со стеблями папируса из Кносса впечатляет тем, как

вертикальные пучки растений подчеркивают удлиненность ее очертаний, а витиеватые контуры цветов и листьев вторят изгибам волн.

В превосходных вазах с осьминогами из Гурнии, Кносса росписи изображают причудливый мир обитателей морского дна: клубящиеся осьминоги и морские звезды представлены в безостановочном движении, художник запечатлевает его неровный ритм. Мягкое тело осьминога будто растекается по поверхности круглого сосуда. Фон не имеет никаких поясков и других композиционных деталей, которые бы зрительно ограничивали пространство, от этого оно кажется безбрежным. Керамисты Крита часто сознательно отказывались от «правильных» схем, игнорировали вертикальные и горизонтальные оси. Ложась на поверхность произвольно, их рисунок образовывал самостоятельные живописно-пластические структуры. В росписях Кносского дворца колышущиеся от ветра травы тоже не строго вычертены. На вазах же раковинки тритонов, водоросли, пузырьки воздуха в воде просто удивительно правдоподобны. Мастера-керамисты Крита были настоящими поэтами. Но они хорошо знали неумолимость законов природы и раньше многих других художников перешли к рассказам о диких животных.

Талантливым примером лирического графического повествования о красоте служит ваза из Филакопи (около 1500 г. до н. э.) с изображением большого тюльпана на гнувшемся стебельке. Как будто выхваченный из гущи трав, он небрежно прислонился к тулову без дополнительной опоры. Благодаря контрасту силуэта и светлого фона изображение получило связь с представлением о вечернем силуэте на светлом небе и зажило частью пространственной среды.

Таким образом, керамика Крита, как и египетская, по-своему, но всецело зависела от окружающего мира и свойств используемого материала.

На Крите рано появился фаянс. Известны фаянсовые статуэтки богинь, животных; они раскрашивались в более или менее натуральные цвета. Сходство найденного на Крите фаянсового краба с живым было так велико, что, увидев его, археолог А. Эванс однажды обманулся, приняв его за настоящего. При ближайшем рассмотрении оказалось, что форма не натуралистична, впечатление «живости» создавалось художественными средствами. Такая «живость» была и в изображениях животных на фаянсовых плитках: мягкое движение тел козы и козленка, например, подкупает своей ритмичностью.

Керамическая скульптура малых форм хорошо известна по многим изделиям. Она передавала светскость образа жизни, самобытность некоторых обычаяев критян. Сохранилась терракотовая статуэтка, изображающая женщину на качелях (Агия-Триада, середина XV в. до н. э.). Фаянсовая статуэтка богини со змеями подтвердила своеобразие женского культа, обрядов, а также нарядов, о которых говорила и фреска Кносского дворца «Дамы в голубом»: нарочитое обнажение груди (очевидно, дань древнему культу плодородия) сочеталось в костюме с

элегантностью покроя, светскостью манер дамы. Фартук, расширенная книзу юбка с воланами схожи с одеждой лишь позднего Средневековья.

Еще одна важная особенность критского материала в том, что гончарные изделия, в частности амфоровидные, кратерообразные сосуды, предвосхитили многие греческие: секретами «греческого» лака раньше овладели мастера Крита. Уже во II тысячелетии до н. э. росписям сосудов служил темный лак, лишь усовершенствованный Грецией. Кроме посуды и скульптуры из керамики успешно изготавлялись большие технические трубы (Кносский дворец), фаянсовые таблички с изображением домов («мозаика города»), а также таблички для письма.

НЕПРЕВЗОЙДЕННАЯ ГРЕЧЕСКАЯ КЕРАМИКА

В конце II тысячелетия до н. э. Балканский полуостров, побережье Малой Азии и восточно-средиземноморские острова, как известно, стали заселять племена ахейцев, ионийцев, дарийцев, эолийцев. Переселенцы были вначале гораздо ниже в культурном отношении, чем местное население. Развитое искусство Крита, Микен не могло не оказать на них влияния. Постепенно греки многое восприняли от предшественников, в том числе, как уже говорилось, и тайну знаменитого черного лака для украшения керамических изделий.

Природа гористого Балканского полуострова с небольшими реками и лесными порослями создавала благоприятные условия для гончарства. Здесь было много камня, дерева для домов, земли для пахоты и пастбищ, оливковых плантаций и виноградников. Гончарство обслуживало не только местное население, но благодаря обилию производимой продукции стало вскоре важной статьей экспорта. Развитие мореплавства, усиление торговых связей обеспечивало гончарному делу возможность всестороннего успеха.

Размещение гончарного производства зависело от степени пригодности земель, наличия глин, лесов. В природном отношении материковая Греция делилась на три части: северную, среднюю и южную, каждая из которых обладала разными природными богатствами. Северная с суровым Эпиром и плодородной Фессалией занималась вопросами сельского хозяйства; средняя, ниже Фермопил, — это и пахотные земли Беотии, и каменистые уступы Фокиды с горой Парнас, и бедная водой Аттика. Здесь-то благодаря обилию глин, а также мрамора, серебра, свинца началось быстрое развитие ремесел, и гончарство стало одной из развитых отраслей района Афин.

Сходными природными условиями располагала южная Греция — Коринфский перешеек с городом Коринфом, крупным центром производства гончарных и бронзовых изделий, и некоторые другие области Пелопоннеса, которые, тем не менее, не всегда соперничали с ведущей Аттикой. В Арголиде, как бы продолжая традиции Микен и Ти-

ринфа, развивалась скульптура. Гористая Аркадия оставалась просто пастушеским районом. Известны гончарством некоторые острова Эгейского моря, прибрежные районы Малой Азии, Северного Причерноморья и греческих колоний на Апеннинском полуострове.

Искусство керамики приносило пользу экономике страны: она ценилась повсюду. Но примечательно, что декор не отражал красок окружающей действительности. Мастера приняли традиционное трехцветие керамики предков и полностью им удовлетворились, они как бы не снимали темных очков, чтобы не стать живописцами в обычном смысле этого слова. Черно-красно-белая роспись стала универсальным средством иносказательной передачи колорита края, красоты человека, его духовного и телесного совершенства. Вероятно, понятие прогресса в искусстве весьма специфично и не терпит упрощения. Ведь выдающиеся мастера Эллады виртуозно обращались с условным цветом, как бы в противовес Криту, и сумели наполнить его глубоким духовным содержанием, ассоциативными связями с миром; они пробудили воображение, фантазию, развили образное мышление людей, создав шедевры графики. Поистине удивительно, что полнокровность образов достигалась в обход натуральных красок так эффективно. К тому же их искусство носило массовый характер, подчеркивая этим духовность, высокую культуру и интеллектуальное развитие всего народа.

Особенность греческого мышления заключалась и в традиции, привнесшей из Азии, — относиться к глине как полноценному строительному и поделочному материалу. Из глины и дерева раньше, чем из известняка и мрамора, начали строить дома, из нее делали черепицу для крыш и жаровни, детские стульчики и театральные маски, саркофаги, скульптуры, тару для перевозки зерна, оливкового масла, самую разнообразную кухонную и столовую, повседневную и праздничную посуду, туалетные приборы, игрушки и т. п. Черепки-остраконы служили даже бюллетенями для голосования при выборе должностных лиц.

Греческая керамика, как и все искусство страны, прошла несколько этапов развития. Ранний, охватывающий XII—VIII вв. до н. э., характеризовался росписью геометрического стиля. Этот стиль пришел из Фессалии и был распространен, кроме Аттики, в Арголиде, на Крите и Кипре. К тому времени уже сформировались постоянные типы сосудов. Известна остродонная ваза на глиняном треножнике, сплошь покрытая полосами меандра. Расположение полос было различно: на вазе горизонтальное, на ножках подставки — вертикальное. Известен и черпак с ручкой в виде человеческой ноги, сплошь покрытый, как татуировкой, таким же узором. Орнамент тонко наносился коричневым лаком и густо оплетал формы. На этой стадии развития керамики только начинали пользоваться декоративными приемами росписи сюжетных сцен.

В VIII в. до н. э. орнамент достиг расцвета и приобрел больше согласованности с формами предметов, а формы обрели чистоту и законченность. В Афинах создавались вазы подчас огромного, почти 2 м в высоту, размера с ярко выраженными линиями сочленений, заметно выступающими объемами. Узор росписи дипилонских ваз (обнаруженных в некрополе у Дипилонских ворот) отличался ровными линиями полос из квадратов, шахматных клеток, концентрических окружностей, розеток, меандра, четырехлистников, «двойной пилы», а также схематическими изображениями коней, быков, козлов, оленей, людей. Человеческие фигуры (здесь они были особенно важны) соединялись в хороводы или участвовали в сценах похорон, оплакивания, поединков. Древняя космогоническая тема орнамента дополнялась сюжетами, трактованными еще очень условно, но верно в том отношении, что отражало коллективное начало в жизни, типичное для ранних стадий общественного развития народов. В росписях дипилонских ваз имели место также мифологические сюжеты. Таким образом постепенно формировался путь к антропоцентризму. А пока геометрический стиль представляли беотийские расписные сосуды с крупными фигурами коней, ферские амфоры с символическими изображениями колес, родосская ойнохоя с лепной змеей на ручке, лаконский сосуд с изображением больших фигур в хороводе, композиция которых не отличалась особой сложностью.

В VIII—VII вв. до н. э. у эолийцев, дорийцев, ионийцев и некоторых других племен распространился другой, несколько неожиданный стиль, получивший название коврового или ориентализирующего. Этому стилю свойственны округлые линии контуров фигур, изображение экзотических животных не по горизонтали, а по кривым линиям или волнам. Стиль этот появился сразу как бы в законченном виде, без подготовительной поисковой стадии. Он не имел аналогий в других видах местного искусства, из чего можно сделать вывод о частичном заимствовании его с Востока. Вазы ориентализирующего стиля найдены в Коринфе, на острове Родос, в Клазоменах, Навкратисе, в Аттике. Расположенные по линиям, как на ярусах, животные (родосский сосуд) создавали впечатление ритмического движения. В шествии массивных сказочных зверей чувствовалась не только переданная художником организованность, но и сила, тяжелая поступь.

В орнаментику сосудов этого времени проникали и другие мотивы: цветы и бутоны лотоса, пальметты. Рисунки в целом носили характер вымысла, опираясь на бытующие в то время мифы и представления. Они отличались некоторым сходством с восточными инкрустациями на металле, однако получали переосмысление, были искуснее и способствовали возникновению знаменитого греческого стиля. Пальметты, круглые очертания волнообразного орнамента, соединенные в декоре с традиционным меандром, — одна из постоянных черт греческой керамики. Наблюдалась преемственность в отображении мифологических существ — медуз, сфинксов, сирен (олицетворяющих силы

природы, потусторонний мир и т. д.). Такой синтез в дальнейшем стал характерной чертой греческой вазописи.

Лучшими образцами вазового стиля являются аргосский кратер с растительным узором, сикионский кувшин из собрания Киджи, беотийско-коринфский шаровидный бомбилий с рисунком из листьев, эритрейская амфора с древним символическим знаком. Кроме общих мотивов, разнообразно сочетающихся друг с другом, были и сугубо индивидуальные, свойственные определенному региону. VII—VI вв. до н. э. — время расцвета местного коринфского стиля. Среди коринфских округлых расписных сосудов есть образцы с изображением птиц — петухов, уток в зарослях цветов: на светлом фоне у коричневых петухов выделяются красные гребни. Композиция становилась свободнее, появлялись некоторые реалистические черты.

Греческий быт менялся с изменениями в социальной структуре, политической организации общества (стадии ранних тираний, рабовладельческих демократий, олигархий) и, естественно, с общим развитием культуры. Различным был он и по географическим областям. Тем не менее с постепенным формированием единого языка не могли не сливаться черты материальной культуры страны.

Появление общего стиля сопровождалось упорядочением состава изделий. Подобно египетской, греческая керамика имела огромное количество сосудов всевозможной конфигурации и разного назначения. Интересно педантическое отношение населения к названиям окружающих их вещей: почти каждая из них имела свое наименование. Самой распространенной была амфора, популярная настолько, что удостоилась второго названия — керамик — по месту изготовления изделий (Керамик возле Афин) и носит, таким образом, собирательное имя. Амфоры служили для хранения и переноса жидкостей — вина, оливкового масла; как тара они часто были остродонными и изготавливались из простой глины с тонкой обмазкой шликером. Веретенообразное тулово дополнялось высокими ручками, узкое горло затыкалось пробкой с восковой заливкой. Найденные среди обломков затонувших кораблей амфоры составляют основной материал морской археологии. В то же время амфоры применялись в качестве настольной посуды, в таких случаях они имели ножку или плоское дно, отличались богатой росписью. Такие амфоры бережно хранились. Для зерна и других продуктов служил пифос — огромный, часто выше человеческого роста, круглодонный или плоскодонный сосуд, заменявший мешки и бочки. Пифосы врывались в землю, поэтому мало украшались. Предметы для стола разграничивались по роду продуктов, которыми заполнялись, и по условиям использования. Для свадебного обряда стала необходима лутрофора; утолщенная книзу пелика обычно служила для жидкостей, например для молока. В противоположность пелике трехручная гидрия для воды отличалась изящными очертаниями; мужественной красотой славился почетный гость стола — кратер, в котором смешивали вино с водой, считая опьянение неприличным, и его разновидность — стам-

нос. Всегда на виду были их «сородичи» — кальф (чашеобразный кратер), брачный лебет, поэтому они нуждались в более яких росписях.

Пиршественный обряд имел особенно тщательно разработанную программу и атрибуты. В зависимости от повода для разлива вина служили ойнохоя, ольпа, чашами — килик, скифос, котила, канфары с изображением Диониса, ритоны с головами животных; черпаком служил киаф и т. д. Потребность в разнообразии сервировки стола оправдывала заимствование и иноземных образцов. Убранство, очевидно, носило зрелицкий характер и должно было привлекать внимание красотой и удобством, экзотикой и соответствием церемонии. В еще большем количестве столовая посуда появилась в период расцвета греческой культуры. Обычной принадлежностью стола были блюда и тарелки, солонки. Маленькие блюда и некоторые другие предметы использовались по случаю.

Ритуальными сосудами специального назначения оставались чаща-фиала с выпуклым дном — для возлияния богам, сосуд в виде женской груди — мастос.

Занятия гимнастикой, уход за кожей лица и тела, другие процедуры вызвали к жизни разнообразные круглодонные и плоскодонные, настольные и подвесные сосуды для косметики, масел и притираний. Шаровидный арибалл, узкий алабастр (атлеты носили его на шнурке, в нем хранилось масло для натирания перед упражнениями), грушевидный бомбилий, маленький амфориск, фигурные туалетные сосуды, а также туалетные коробочки — пиксиды, кальпицы, леканы удовлетворяли нужды населения.

Формы некоторых сосудов имели скульптурно-изобразительную основу, например, аск-бурдюк с ручкой вверху, известный еще троянцам, но в большинстве случаев форма рассматривалась как самостоятельный элемент, наделенный определенными закономерностями построения. Форма воспринималась греками как архитектурная, ей старались придать завершенность. Но мастера керамики никогда не подражали архитектуре, более того, чувство масштабности, пропорций, соподчинения частей в керамике выражалось едва ли не раньше, чем в архитектуре. В гончарных изделиях была своя архитектурность, шел сложный поиск путей к гармонии. Композиция и роспись сосудов имели преимущественно замкнутый характер, ярко выраженные верх, низ и края; роспись накладывалась, как монументальная живопись, на стену, в отведенных ей границах, но синтез основывался на уважении законов каждой из сторон. Обязательным условием было соблюдение меры в отношении рисунка и узора, учет силуэта и объема предмета. Выпуклые части обыгрывались крупным рисунком, вогнутые — мелким с соблюдением принципа модульности.

Развитие греческой вазописи шло по линии расширения изобразительной части и насыщения ее все более содержательными темами и идеями. Архитектурные принципы формообразования позволили с блеском развернуться реалистической малой монументальной росписи, в центре которой стал человек.

Категория меры и гармонии в керамике, как и во всем греческом искусстве, приобрела главенствующий характер. После низвержения власти тиранов и утверждения рабовладельческой демократии — самого передового в то время политического строя — города приступили к переустройству жизни, в которой искусству отводилась первостепенная роль. Образы керамики имели большое просветительское и воспитательное значение. Особенно выделялись в этом отношении гончары из Афин.

Афинские керамисты шли бок о бок со скульпторами и живописцами, заражались их вниманием к проблемам духовной и телесной красоты, стремлением к идеалу. Никогда в расписной керамике так ярко не проявлялся пафос гуманизма, так убедительно не отражались многогранный образ человека, его внутренняя и внешняя красота, сила, совершенство, что способствовало нравственному возвышению общества. Греческие мастера-керамисты как бы отобрали все лучшее, что было создано к тому времени: использовали достижения науки, истории, поэзии, драматургии, театра; богатое наследие мифологии и истории оказало значительное воздействие на сюжетику росписей, дало богатый материал прославлению подвигов героев и славных традиций, доблести и благородства.

Поражает, как, сохранив веру в богов и сверхъестественные силы, греки изменили акценты в их трактовке. Устрашающие и подавляющие небесные владыки, образы которых господствовали в искусстве восточных деспотий, у них не главенствовали. Все это в сочетании с художественной безупречностью исполнения надолго сделало образцы греческой керамики примером для подражания.

Антрапоморфизм выражался по-разному. Как и в религии, в росписях он прежде всего уравнивал богов с людьми, наделяя их человеческими страстями, и это тоже было ново для керамики. Поскольку же темы отражались в монументальных архитектурных живописных и скульптурных композициях, а их авторитет имел высочайшую силу, это ставило греческую керамику на совершенно особое место в массовом искусстве всех времен.

Уместно вспомнить о греческой архитектурной керамике, относящейся к архаическому периоду. Тогда она представляла даже глиняные модели храмов, сплошь покрытые геометрической росписью. С возникновением ордеров и новых конструкций храмов стали появляться такие постройки, как храм Аполлона в Ферме (Этолия, VIII в. до н. э.) дорического стиля, метопы которого заполнены квадратными расписными керамическими плитками (размером около 1 кв. м) с красным рисунком, изображением людей и богов.

Совершенными отделочными работами отличался храм Геры в Олимпии (Герайон). Дорический периптер строгих форм украшали яркие терракотовые антефิกсы с выпуклыми розетками и пестрым узором по черному фону, круглые акротерии с зубчатыми краями и черным узором по светлому фону, а также светлым по черному. Такая

парадность возвеличивала жилище богини. Конечно, опыт общения с зодчеством вел к тому, что архитектурные принципы все успешнее развивались в бытовой керамике.

Обычай делать терракотовую облицовку к каменным храмам означал продолжение почитания керамики. В архитектуре Великой Греции об этом свидетельствовала скульптурная часть тимпана с головой Горгоны Медузы восточного фронтона храма «С» в Селинунте, его ярко раскрашенные карнизы. Некоторые из элементов орнамента перешли в бытовую керамику. Красота храмов служила, таким образом, совершенству росписи и формы глиняных сосудов, а они — обогащению строений. Подтверждение тому — вазы чернофигурного стиля.

Керамика чернофигурного стиля — замечательное, непревзойденное достижение греческих мастеров. Рисунки несли сюжеты из мифологии, сцены из «Илиады» и «Одиссеи» или из драматургии; картины реальной жизни, представленные в этой керамике, напоминают театр теней. Устойчивый круг понятий привел к отражению жизни средствами, присущими скульпторам. Все явления раскрывались через человека, его действия, душевное состояние. Даже жизнь природы художники передавали опосредованно, почти не показывая натуральных гор, лесов, рек и других объектов природной среды, а через поведение человека, надписи или условные детали на нейтральном фоне. Мастера-керамисты совершенно отказались от иллюзорных картин окружающего пространства, прекрасно показывали жизнь свободных граждан. И мы, глядя на росписи, ощущаем красоту лазурного неба, моря, солнца у них над головой, радость от прихода весны. Подчас не верится, что все выражено не просветленной гаммой нежной зелени садов, а черными силуэтами на красном фоне. В выражении чувств греки также достигали поразительных эффектов.

К месту сказать, что формальное безразличие к цветовым характеристикам мира отвернуло греков от цветного фаянса в то время, когда он господствовал в Египте и азиатских странах. Глазури распространились в греческой керамике очень поздно, в период заката искусства, и не приобрели особых характеристик. Что же изображали живописцы? В классический период вазопись, как уже отмечалось, знала применение черного лака и немногих дополнений: красного (в том числе красно-коричневого и желтоватого цвета глины), черно-коричневого, зеленоватого (лака) и белой глины с вкраплением золота или желтой краски. Эпизодическое добавление ярко-красного цвета к терракоте почти не меняло колорита.

И все-таки достоинства цвета греческой вазописи по праву признаны миром. Полихромия отводилась мертвым (погребальные сосуды лекифы), ассоциативно-метафорическое мышление — живым.

Даже распространение посуды из драгоценных металлов (золотой запас полиса был общим достоянием храмов) не уменьшило любви населения к своей керамике. Ее ценили за искусство исполнения. В Греции, как нигде, керамисты получили право подписывать свои произве-

дения, и имена талантливейших из них запоминались наравне с именами архитекторов, живописцев, скульпторов, ученых. Открытое художественное соревнование мастеров запечатлелось в подписях, в которых, например, сообщается, что один делал то или иное лучше, чем другой («Евфимид сделал, как Евфроний никогда бы не смог»). Керамисты доверяли вазам говорить от своего имени, как живым существам. Так, на одной из ваз были слова: «Эрготим сделал меня. Клитий расписал меня». Словом, демократическая основа жизни свободных граждан переносила борьбу за лучшее во все сферы, в том числе в чисто эстетический план. Для тех времен это также необычно.

Какова техника изготовления черно-фигурной и красно-фигурной расписной посуды? Она основывалась на применении ручного гончарного круга и открытого двухъярусного горна, топочная часть которого имела столб для поддержания пода с продухами. Такие горны кое-где сохранились в народном гончарстве Европы и поныне. Все это обеспечивало высокое качество изделий.

Для улучшения поверхности керамических сосудов применялась разного рода жидккая обмазка (красно-коричневая, белая) на внутренних или наружных стенах, в зависимости от назначения предмета. Вазы были тонкостенными и частично обмакивались в лак, который всегда подчеркивал цвет глины. Лак — глазуроподобная масса, состоявшая, по мнению исследователей, из жидкой глины, окиси железа и золы. Он очень прихотлив в работе и мог несколько менять свои оттенки. Лучшими качествами лак отличался в период расцвета греческого искусства.

В конце VII—VI вв. до н. э., когда в вазописи процветал чернофигурный стиль, техника его нанесения состояла в том, что сосуды сначала обмакивались в жидкий лак, частично приобретая черную поверхность, а потом их резервы в виде красного фона разрисовывались. Резервы оставлялись специально для силуэтной росписи птичьим пером (бекаса). Так же выполнялся орнамент обрамлений. В случае, когда силуэт нуждался в более тонкой прорисовке, что не могло быть достигнуто мазком пера, применялось процаривание тонким стержнем — складок и узоров одежды, мускулатуры и т. п. Так, красный фон служил жизненным пространством, в котором двигались фигуры, происходило действие, черный — космосом. Чтобы сохранить ощущение пространственности, прибегали к условному обозначению среды деталями обстановки — изображением полочки или маски, как бы висящей в воздухе; «стену» могли уподобить ажурной декорации.

Различие эмоциональных оттенков художественных повествований — тоже очень важная черта греческой вазописи. Главную роль здесь играли отношения пятен, линий контуров, ритм движений, чередование деталей и т.п.

Керамика чернофигурного стиля расцветала в Коринфе, Кирене, Ионии, Халкиде, Аттике, наиболее известны мастера Тимонид, Харес и др.

В вазописи Аттики сложился особый принцип композиции, он состоял в том, что поверхность изделия членилась горизонтальными поясами, а между ними размещались сюжетные сцены. Известны одиночные и ленточные поярсные расположения сцен. На маленьких предметах преобладали одиночные фигуры, на больших — многофигурные сцены. Коринфский кратер VI в. до н. э. с изображением колесниц, треножников, предназначенный в награду олимпийскому победителю, интересен показом ликующих зрителей, мы видим подробное освещение праздничного события. Кратер «Ваза Франсуа» расчленялся на ряд горизонтальных полос с изображением мифологических сюжетов (история свадьбы родителей Ахилла Пелея и Фетиды и др.). В росписях много семейных сцен, например торжества бракосочетания, битв, состязаний героев.

Аттические мастера обнаружили исключительное умение объединять в сложноподчиненную изящную систему фигурные и орнаментальные элементы. Лаконский (дорийский) килик с изображением погрузки товаров царя Аркесилая иллюстрирует эпизод без орнаментики, выразительно показывая трудовое напряжение.

В панафейской амфоре с изображением фигуры Афины Промахос пылающий красный фон оставлен почти нетронутым, и на нем еще ярче зазвучала черная фигура воинственной богини. Ее решительный шаг, развевающиеся одежды, шлем и щит в руках передали энергию, стремительность, неудержимость защитницы греков. Легкие орнаментальные полосы из пальметт и других элементов у основания, ручек и шейки амфоры, поддержав рисунок, не перегрузили сосуд, а темная его часть уместно сделала весь декор драматически напряженным.

В килике (сцена «Лагерь воинов») тот же красный фон послужил передаче накаленной атмосферы войны. Хотя воины-герои показаны стоящими или сидящими, их готовность сражаться с оружием в руках говорила о той внутренней силе, которую так ценили все жители Эллады. Орнамент килика как украшение перенесен на одежды и утварь. Плащи покрыты точечным узором, щиты разукрашены фигурами животных и птиц. Белая и желтоватая окраска животных, черная — подставки, ручек и дна килика подчеркивают зрелищность изделия, не ослабляя общего впечатления напряженности сцены.

Прославление защитников отечества не ограничивалось изображением воинских сражений, оно находило место и в сценах мирной жизни, в эпизодах отдыха воинов. С помощью условной графической манеры мастера умели создавать и развернутые картины, и небольшие жанровые композиции. Творчество выдающегося мастера Эксекия представлено великолепной расписной амфорой с картиной отдыха героев Троянской войны. Ахилл и Аякс безмятежно играют в кости, очертания фигур выражают достоинство (оно всегда считалось знаком доблести) и мягкость. А в знаменитой росписи килика «Дионис в ладье» того же мастера торжество добра и справедливости передано еще необычнее. По преданию, Дионис, плывший по морю, превратил поку-

шавшихся на его жизнь разбойников в дельфинов. Строгие линии ладьи контрастируют с неровными очертаниями волн. Экзекий показал красоту моря без традиционного изображения волн — только изогнутыми телами животных. Привлекает возвышенность чувств мастера, выразительно его презрение к разбойникам (они словно корчатся в морских волнах); интересна передача анатомического строения искривленных тел, не переступающая границ художественности. Панафинейские праздничные амфоры из мастерской Киттоса, изделия мастерской Гермогена — все они несут благородное образное начало.

Реалистические задачи искусства обратили художников к поискам новых средств выражения человеческих взаимоотношений, чувств, жизненных ситуаций. Сложившаяся в течение столетий система изобразительных средств искала пути своего совершенствования. Так была найдена краснофигурная роспись, в которой силуэты и фон поменялись окраской. Фон стал глухим черным, силуэты фигур, наоборот, приобрели яркий или красно-коричневый цвет и выполнялись целиком свободным движением пера. На амфоре со сценой пирующего Геракла вазописец Андокид сочетал прежний и новый стили, показав преимущества последнего.

К 30-м гг. V в. до н. э. краснофигурная роспись окончательно вытеснила прежнюю и открыла путь к объемной трактовке тел в ракурсах. Основное внимание художников заняли сюжетные картины, они увеличились в размере и, поглотив почти всю поверхность сосудов, оставили орнаменту небольшие поля у ножки, на ручках и горловине. В произведениях вазописцев Евфрония, Дуриса, Бригоса, Евфимида наблюдалось все большее нарастание интереса к будничным бытовым сюжетам.

Не все работы Евфрония известны, так как, став владельцем мастерской, он не только собственноручно выполнял заказы, но и поручал их другим рисовальщикам. Прославленными произведениями Евфрония были вазы с изображением Тезея и Амфитриты, гетер, играющих в коттаб, пелика с ласточкой. Несмотря на крайнюю скучность обрисовки места действия, на пелике с ласточкой достаточно выразительная картина: радость двоих мужчин и юноши, приветствующих прилет птиц. Это подлинный шедевр, совершеннейший образец искусства V в. до н. э.

Мастер росписи Евфимид с большой правдивостью обрисовал старого лысого Приама, переводя сюжет «Илиады» в жанровый план. Темы занятий в гимнасиях, пиров «золотой» молодежи, все более проникавшие в искусство, говорили о существенном изменении быта греков. Свободная жизнь граждан, обеспеченная трудом рабов, начинала располагать к невоздержанности, излишествам. Чаша для вина из Вюрцбургского музея (Германия) работы Бригоса дает поучительный рассказ о печальных последствиях затяжной пирушки. Художник сумел выразить и сострадание: девушка помогает захмелевшему путнику.

В целом переход от ранней классики к высокой в росписях на керамике отмечался нарастанием гуманистической силы и правды образов,

повышением уровня мастерства, как и в живописи, скульптуре, архитектуре. Человеческие переживания запечатлены, например, Бригосом в росписи, рассказывающей об оплакивании Эос своего сына Мемнона. А спокойное течение будней отражено художником в такой сцене: дети учатся музыке у служителей муз, они спокойны и сосредоточены. Неприятие низменного подчеркнуто в картине нападения силенов на Геру.

Следующий этап развития керамики — появление так называемого свободного стиля, в котором выполнен рисунок замечательного кратера из Орвието. Фигуры аргонавтов и ниобид даны уже на разных уровнях, что обозначает холмистую местность. Величавое спокойствие поз выражает тот идеал прекрасного, который был наиболее прочен и многогранен в высокой классике.

IV в. до н. э. в целом ознаменовался переходом к иной изобразительной системе, а с ней — к роскошному стилю, в котором, как и в скульптуре, отразился трагический пафос, накал страсти, экстаз, страдание и, наоборот, беспечная праздность героев. Так, драматизм читается в рисунке амфоры из Ареццо (Пелопс везет Гипподамию), в росписи амфоры с острова Мелос на тему гигантомахии.

Закат искусства страны после потери Грецией самостоятельности усиливал в людях тревожные чувства, а вазопись (с IV в. до н. э.) не могла передать всю сложность настроений. Наметившийся кризис выразился в так называемом беглом стиле. Сюжеты получают развлекательный характер, рисунок становится небрежным, размашистым, композиции — фрагментарными. В расцветку вводятся, но неудачно, новые цвета: голубой, розовый, лиловый, барбатинная техника рельефа, исполняемая жидким мазком, позолота; эроты и афродиты становятся почти обязательным элементом рисунков. Содержательной стороне стало уделяться значительно меньше внимания. Удачнее всего передавались сюжеты из комедий в росписях апулийских ваз из Великой Греции.

Но все же в этот поздний эллинистический период появляются работы города Гадры — разноцветные изделия с черным фоном, выделяющиеся подчеркнутым изяществом форм. Распространяются мегарские чаши со сплошным рельефным орнаментом, пусть упрощенные, но с обновленной техникой, с красным или черным покрытием. В Апулии появились вазы Гнация с цветным рисунком на черном фоне, популярны также были каленские вазы из Кампани. Для ускорения дела рельефы оттискивались в форму.

Если вспоминать о разноцветии, которое не стало характерной чертой греческой керамики, то можно отметить отделку погребальных лекифов, по традиции расписывавшихся нестойкими акварельными красками по белому фону, и некоторых статуэток. Накладные краски на них тоже быстро стирались. Но именно здесь сказывалось внимание скульпторов-керамистов к гамме нежных розовых, голубых, лимонно-желтых красок, которые в мелкой пластике сделали известными памятники под названием «танагрские статуэтки».

Скульптура малых форм в Греции существовала с незапамятных времен, о чем известно по статуэткам «Пахарь» из Беотии гомеровского периода, глиняным идолам и т. п. В IV—III вв. до н. э. мелкая пластика приобрела более реалистический характер и служила украшением жилья, предметом подарка, а также частью погребального обряда. Местечко Танагра на границе Беотии с Аттикой стало одним из центров производства статуэток. Его значение особенно усилилось после падения могущественных соседних Афин. Образцами мастерам служила мраморная, бронзовая скульптура — шедевры Праксителя, Лисиппа, в духе которых иногда создавались жанровые сцены, например из жизни гинекея (женская часть греческого дома), молодежи, детей.

Лучшие образцы танагрской скульптуры (они есть во многих музеях — в Лувре, Эрмитаже) отличались тонким изяществом, передававшим природную грацию беотийских женщин, которые, как гласит традиция, славились своей красотой и умением держаться с достоинством. Танагрские статуэтки являли собой ценный художественный документ времени, важный дополнительный источник сведений о жизни греков.

Фигурки не индивидуализировались и имели чуть удлиненные пропорции. Позы, костюмы, бытовые предметы передавались достоверно. Мелкая пластика запечатлела занятия музыкой, туалетом, письмом, рассказывала о просвещенности дам. Статуэтки мифологического содержания — «Артемида-охотница», «Афродита с Эротом» (собрание Эрмитажа) рассказывали о том, что мелкая пластика, может быть с наибольшей осозаемостью, раскрыла единство принципов греческой керамики и «большого искусства», их высокие идеалы. Стойкая прекрасная Артемида с колчаном за спиной показана такой независимой, полной достоинства, что вся ее поза, движение рук — одна небрежно положена на бедро, а другая как бы сжимается в готовности принять решение — передают и сильный характер, и внешнюю красоту богини-охотницы. Она наделена реальными чертами человека,зывающего восхищение: нарядная туника, маленькие ступни ног, одетые в сандалии, гордая осанка — все это подчеркивает женственность образа, который поэтически прославляется и в монументальной скульптуре женских моделей Танагры.

Греческая керамика по праву вошла в золотой фонд мирового искусства, оставив неповторимые, глубоко содержательные образы, она открыла новые темы, новый пласт мыслей, путь к смелым способам художественного освоения действительности. Без керамики наши знания об этой стране были бы неполными. Греческие шедевры хранятся в Афинском музее, в Лувре, Эрмитаже, Музейном острове в Берлине, Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина в Москве.

ФАНТАСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ ЭТРУРИИ

Загадочный народ этруски, или туски, унесший с собой секреты своего языка (разговорный, как известно, исчез полностью, а тексты документов и переписки расшифрованы частично), оставил немало тайн и в образах архитектуры, настенной живописи, изделий из металла и керамики. Приходится лишь предполагать, что означали некоторые сюжеты, чьему служили непонятные вещи, какими были верования, обряды и т. п.

Архитектурно-строительными и ремесленными навыками этрусков пользовались их завоеватели римляне, но большинство дошедших до нас памятников керамики связано с погребальным культом. Поэтому поневоле остается дорисовывать картину жизни народа как бы из загробного мира, что по-своему интересно.

В погребениях было много предметов быта, и ритуальные вещи тоже не всегда отмежевывались от жизни. Курильницы, например, напоминали кухонные котлы, саркофаги — ложа для сна.

Учеными установлено, что в социальном развитии этруски уступали своим великим современникам — грекам. В городах-государствах, которыми управляли цари и жрецы-лукумоны, не было равенства между свободными людьми, однако ремесло все же достигло высокого уровня. Произведения этрусских художников-керамистов высоко ценятся специалистами. В познавательном отношении художественные образы замечательны неудержимой фантазией, связанной с представлениями о стихийных силах природы, жестокости зверей, чудовищ (они пришли из близкой этrusкам Малой Азии). По ним видно, что, будучи соседями греков и перенимая у них некоторые приемы работы в керамике, мастера глиняных дел Этрурии оставались далекими от научных, философских и литературных интересов эллинов. Считается, что собственные гуманитарные институты у них отсутствовали, но искусство все же достигло высокого уровня.

Основой керамического дела остался опыт культуры Вилланова с ее чернолощеной, дымленой (которая была подобна металлической) посудой и скульптурой. К VIII в. до н. э., когда этруски прочно закрепились на своих землях к северу от Тибра до Арно, эта культура находилась в стадии зрелости.

Жизнелюбивые и трудолюбивые этруски довели изготовление терракотов и имитирование металла до виртуозности. В римское время эту технику, а затем и изделия знали под названиями «буккero» или «буккеронеро» и применяли к работам разного назначения, так что в общем эстафета нашла преемников.

Чтобы увидеть, как в этруской керамике отражался быт, достаточно посмотреть на ранние по времени урны из Кьюзи в виде моделей хижин. Можно сделать вывод, что дома были круглыми и квадратными. Модели такой формы делались неокрашенными, как, очевидно, и глинобитные или каменные дома.

По урне из Кьюзи с изображением смеющегося карлика видно, как легко относились этруски к смерти. Настенные росписи гробниц показывали сцены пиршеств и танцев, игры гладиаторов на могилах (в ином качестве игры вошли в традицию римлян). Кроме черных, у этрусков находили место однотонные и раскрашенные терракоты. Выразительность керамической пластики с очевидностью нарастала также вместе со строительным опытом — начиная от инженерных сооружений в Популонии, Фалерии, Перузии, Волатерре и кончая повсеместной великолепной скульптурой в храмах и утварью с изображением богов, колесниц и т. д.

К сожалению, храмы мало сохранились. А в погребальном инвентаре по-прежнему привлекают внимание самые разнообразные — по сюжетам и технике — бытовые вещи. В разных районах Апеннин находят чернолощеные треножники, курильницы, котлы VII—VI вв. до н. э. сложной конфигурации, с обильными украшениями. Тема декора опять полностью связана с культом животных и духов. Нетленности жизни посвящено изображение юноши на крышке его урны-канопы из Кьюзи. Он показан прямостоящим, как воин в строю. Статуэтка дополняется рядами мелких фигур — тенями предков и зверей. В итоге композиция — это целое повествование о вечности жизненного пути.

Животные, возможно, служили защитниками душ, охраняли прах умерших. Они встречаются на сосудах и жертвенниках, связанных также с древним культом змей, воды, солнца. Некоторые украшены розетками (солярными знаками). Розетки находят на повседневной посуде, как, например, на черном кувшинчике с головой оленя на крышке. Керамисты любили сосуды для воды в виде птиц, называемые аск (найден в Бенани), хорошо лепили животных и птиц. Один из двуручных черных кувшинов буккero увенчан сияющей фигуркой петуха, очевидно, символизирующей солнце.

Словом, сюжеты были весьма содержательными и представляли большой интерес для художников. Совершенно поразительны и чернолощеные огромные глиняные сооружения (возможно, это курильницы в виде двух склеенных котлов). Один из них, обращенный в подставку, ажурный, стоит вверх дном, другой покойится на нем и впечатляет сложностью налепленных деталей. Такие котлы, или жертвенные курильницы, находятся на почетнейших местах в залах музеев, в том числе в зале искусства Древнего мира в Эрмитаже; там же и бронзовая урна с изображением юноши, возлежащего на ложе в позе пирующего, которую часто повторяли впоследствии керамисты.

В VI—V вв. до н. э. этруски снова испытывают влияние творчества своих современников греков и начинают в некоторой мере следовать соседям, но так свободно, что создают вполне самостоятельные вещи. У них господствует более небрежная живописная манера, нет прямой связи с греческими мифами, которых они, вероятно, не знали. Подражая внешне начертанию тех или иных фигур, мастера насыщали образы своим темпераментом и к тому же предпочитали изображения

новых чудовищ, зверей — всегда диких, неистовых, рычащих. Очевидно, этруски очень любили дикую природу. Некоторые ученые полагают, однако точных доказательств нет, что изображения демонов и чудовищ, морских существ и птиц могли связываться с понятиями добра и зла, света и тьмы, то есть нести зачатки философских понятий.

По мере роста влияния великого соседа — Греции влияние ее искусства усиливается, не колебля пристрастий к декоративной символике и сверхъестественному. Реалистические образы живут в каком-то особом неземном пространстве. В этом отношении может быть показателен краснофигурный аск из Клузиума (IV—III вв. до н. э.) с женской фигурой греческого типа. Она без присущих ей черт вселенской красоты и гармонии, грубовата, как первозданное творение природы. Эскизность утяжеляет рисунок краснофигурной гидрии IV в. до н. э. Изображенные здесь грифон, лев и вепрь являются воплощением стихий и обобщают представления о великом (запредельном) пространстве, как бы ориентируют на него окружающих.

Стихийный реализм этрусков более всего базировался на знании повадок живых существ, чем должен был поражать других мастеров. Не мог не удивлять их способ сочетания утилитарных вещей, урн с портретами (голова юноши, голова длинноносого воина), который перерос в жанр круглой скульптуры для зданий (статуя Аполлона из храма Аполлона в Вейях, голова Зевса из Фалерий, около IV в. до н. э.). Здания обильно оснащались также разного рода керамическими деталями. Карнизы несли на себе украшения в виде так называемых антефиксов и акротериев; одно из них представляет голова чудовища Медузы Горгоны (из Вей, V в. до н. э.).

Этруссская круглая скульптура была терракотовой, светлой с подкраской несколькими цветами, преимущественно теплыми (оттенки красного) и черным. Яркие цвета дополняли динамику чувств, воплощенную в форме, и служили экспрессии образов. Об этом свидетельствуют Пегас из Цере V в. до н. э., крылатые кони из Тарквиний (III в. до н. э.) и иные памятники, дошедшие до нас во фрагментах.

Саркофаг Ларции Сеянти из Клузиума (отдыхающая женщина с веселым лицом) выполнен в уверенной манере, как традиционный образец. Он замечателен своей красочностью и светится радугой светло-кремовых и голубых красок.

По неповторимости изделий этрусских керамистов легко понять, что обеспечивало им признание не только на Апеннинах. При сильной конкуренции из Греции мастера дымленой и расписной посуды вывозили изделия в районы севера Европы, в том числе в Скандинавию, через порт Спина. Тот же порт доставлял на этрусский берег товары иного назначения из разных стран, способствуя обмену опытом. Известно, что наряду с керамикой пользовалась большой популярностью и спросом этруssкая бронза, которая постоянно оказывала влияние на развитие керамики соседей. Керамисты, например, научились так ими-

тировать патинированную бронзу, что с первого взгляда было трудно сказать, из чего сделана та или иная вещь — из глины или из металла.

Таким образом, Средиземноморье оставило наиболее заметный след в истории европейской керамики периода Древнего мира.

ДЕКОР КЕРАМИКИ ДРЕВНЕГО РИМА

Древнеримское государство начало свою историю в VIII в. до н. э. с освоения небольшой области в долине Тибра, в течение веков прошло ряд ступеней в своем развитии — от общины к республике, затем к империи, и претерпело существенные изменения как в экономическом, так и в культурном отношении; в зависимости от этого трансформировалась и художественная римская керамика.

В целом керамика Рима представляла собой вариант античного искусства, который был больше связан с декоративными, а не с познавательными аспектами образных задач, хотя и не была лишена поэтических черт. Только к прямому отражению жизни римляне-керамисты почти не обращались.

Рим уже со времен республики превратился в огромную державу, поглотившую этрусков, греков, множество других народов Средиземноморья и заимствовавшую их достижения. Самостоятельная культура римлян как бы растворялась, вливаясь в уже существовавшие, а потом подчиняя их себе и создавая более универсальную, международную. Единая империя, выработавшая свой художественный стиль, делилась на ряд провинций со своими традициями, поэтому, говоря о римской керамике, нужно иметь в виду существование нескольких культурных слоев и уровней.

История Рима была насыщена социальными и военными конфликтами. Такая обстановка мало благоприятствовала дешевым ремеслам: стабильнее было инженерно-строительное или военное дело, изготовление оружия, обработка металлов. Керамика находилась в некоторой зависимости от них. В новой державе росли города, забота правящих кругов была направлена на быструю организацию поселений, удешевление массового строительства вплоть до возведения сырцовых кирпичных построек для бедноты. Гончарство чаще обслуживало простых людей и хозяйственые нужды. Отношение к керамике как материалу в новом рабовладельческом государстве было своеобразным: глиняные изделия были в моде. Периодически знать проявляла интерес к новинкам в искусстве обработки глины, и тогда его уровень поднимался до значительных высот.

На протяжении двенадцативековой истории Рима технология керамики изменялась. Ее истоки — в образцах художественной утвари крестьян, в числе которых были горшки для варки пищи и другие несложные предметы с черной дымленой поверхностью, которые можно было

назвать родственными этруссиким. Латиняне оставались неприхотливыми в пору господства суровых нравов и начала завоевательных походов.

Кухонная посуда позже сохранялась в обиходе рядовых горожан и земледельцев под именем «терра нигра». Черные горшки иногда украшались белыми точками или вертикальными полосами. Были в обиходе миски, кувшины, амфоры. Скупость отделки, как и трезвый практицизм в отборе предметов, отвечали характеру жилья, архитектуры и самого народа в течение почти всего республиканского периода. Вместе с тем на базе массовых изделий формировалось более высокое искусство чернолаковой керамики, примером которой может служить, в частности, знаменитая «Царица ваз» из Эрмитажа, утонченные линии контуров которой прекрасно оттеняются лаковым покрытием с белым сюжетным рельефом на плечиках и позолотой (IV в. до н. э.). Изящны и миниатюрные чаши на подставках, узкогорлые амфоры, амфориски и другие сосуды. Не случайно ко времени правления Октавиана Августа стало возможным утверждение, что он принял Рим глиняным, а оставил мраморным. Керамика Греции, Южной Италии и других земель дополняла образцы посуды улучшенными экземплярами (апулийские вазы и т. п.).

Со времени принципата Августа (I в. до н. э. — I в. н. э.) быт стал постепенно меняться в сторону обогащения, в империи он еще более тяготел к роскоши, пока она не достигла крайних пределов. Дисциплинированные бесстрашные римские легионеры по возвращении из изнурительных походов со своей долей добычи жаждали комфорта. Накопление в руках аристократической верхушки огромных богатств увеличивало ее возможности в обретении этого комфорта; он стал нормой для патрициата, чему способствовали и несметные сокровища, скопившиеся в Риме — городе с миллионным населением.

Архитектурно-декоративный стиль Римской республики мы узнаем, видя, как он, вобрав в себя элементы греческих ордеров, отдал предпочтение пышной орнаментике коринфского стиля и развил ее в самостоятельный вид декора. В керамике он отразился применением акантовых листьев, цветов, волют, гирлянд, выполнявшихся преимущественно рельефом. Скульптурные фризы храмов и мраморной мебели, тематические рельефы каменных триумфальных арок и орнаментика бронзовых доспехов находили дальнейшую разработку в золотой и серебряной утвари, а затем в керамике. С I в. до н. э. пышность в облике вещей стала заметно увеличиваться. Богатые дома с просторными атриумами и перистилями, загородные виллы, дворцы начинали требовать от керамики эффектности. Правда, художественная ценность вещей, по понятиям римлян, должна была сочетаться с материальной, чтобы служить престижу: закупки серебряной посуды порой настолько увеличивались, что власти пытались ограничивать их законом. Но и глина находила свое применение. По раскопкам Помпей установлено, что, как и керамики, было так же много бронзовых светильников, мебели, дорогих вещей.

Гончарами в основном были рабы, которые, очевидно, мало ценились и реже других становились вольноотпущенниками. (Среди имен разбогатевших ремесленников — пекари, ювелиры города Рима, откупившиеся на волю, но имен гончаров не встречается.) Однако гончарной посуды в Риме I в. до н. э. — I в. н. э. обнаружено много.

Для того чтобы обслуживать знать и свободных горожан, требовалось совершенствование технологии гончарного производства. Это происходило постепенно. Хозяйственная посуда представляла собой предметы различного назначения и размера — от огромных чанов для теста, вина, зерна, грубошерстных амфор до чистых гладких тарелок для богатых кухонь. Отдельно изготавливались простая посуда для бедноты, ютившейся в многоэтажных домах-инсулах. Чтобы накормить и одеть население огромного города, булочники, мясники, сукновальщики трудились от зари до зари, и чем дешевле и удобнее был их инвентарь, тем лучше он покупался.

Художественная керамика в метрополии к I в. до н. э. производилась в нескольких центрах. Как бы вслед за позднегреческой, в ее украшении начали применять крупные рельефы. Также копировались драгоценные ювелирные вещицы. Процесс копирования усовершенствовался применением точных форм и оттисканием изделий в глине. На некоторое время их узоры приблизились к стилю богатых бронзовых и серебряных блюд, чащ. Керамика стала популярной и новой по технологии точного оттиска.

Славилась красотой знаменитая аретинская посуда — тонкостенная из красной, хорошо обожженной глины с прекрасным глазуроподобным покрытием, получившим название «красный лак». Аретинская посуда называлась еще и «терра сигиллата», т. е. глиняный оттиск. Ее тонко прорисованные рельефы несли сюжетные и орнаментальные композиции на мифологические и другие темы, привлекая внешней эффектностью. Сцены охоты на зверей, пиршства в кругу наложниц (оттиск с фрагмента формы из Бостонского музея) изображали мир, не поучая, и служили для усажды глаз. Встречались рельефы с фигурами богов и богинь, отношение к которым было настолько безразличным, что боги получались бесчувственными. Авторитет эллинов во времена Августа несколько возрос и повлек за собой временное возрождение духовных ценностей, в том числе в сюжетных стенных росписях. С образцами их так называемого второго стиля роднилась сигиллата.

Продукция римлян получила название от этрусского города Ареццо, который сохранил ведущую роль на рынке страны и всех западных провинций. Крупнейшей в городе была «фабрика» М. Парениуса. Образцы продукции этого города, найденные на месте «фабрики», сохранили штампы владельца предприятия и его помощников. Несмотря на явную связь производства с местными умельцами, владельцами «фабрик» становились латиняне, а среди исполнителей видны выходцы из других римских владений: греческие рабы, возможно, даже армянские и грузинские. Так, лучший раб Парениуса Тигранус со временем стал

вольноотпущенником и продолжил дело основателя, как потом вольноотпущенник Багратес продолжил дело Тигрануса. Это были редкие случаи выхода рабов на свободу. Пестрый национальный состав мастеров — характерная особенность всех римских предприятий.

Ареццо создал прекраснейшие образцы краснолаковых изделий. Подобные центры были также в Аутеоли у Неаполитанского залива, в некоторых других местах Италии и за ее пределами. Краснолаковая посуда, гордость римского декоративного искусства, сохраняла популярность до тех пор, пока в стенописи царила мода на красную окраску с сюжетами из греческой и римской мифологии, сценами охоты и т. п. Красный лак посуды гармонировал с интерьером.

Способ изготовления аретинской посуды известен по найденным вблизи места производства формам. Они объясняют причины ювелирной отделки рельефов. Посуда отжималась в разъемные получаши из хорошо обожженной глины, а затем оклеивалась рельефами, заранее оттиснутыми в другие формы (так предупреждалось их смазывание). Сосуды получали ручки, подсушивались, а перед обжигом гравировались. Это видно в сохранившемся фрагменте вазы той поры, изображающим, очевидно, Венеру. Возлежащая богиня обрисована красивыми изгибами контурных линий. Формы тела сохранили естественные очертания, драпировка одежд свободно облегала тело, образуя ритмически повторяющийся каскад волн. Волосы богини исполнены так, что видна каждая прядь. Эта аретинская сигиллата (фрагмент сосуда из Берлинского музея) указывает на ее сходство с благородными мраморами эллинистического периода. Кубок Атейуса из музея Майнца в Германии, относящийся к I в. н. э., выполнен иначе, его рисунок сдержаннее, он ближе к документалистике скопой римской пластики. Однако краснолаковая посуда не выдерживала соревнования с серебром. Клад серебряных изделий из Гильдесгейма, серебряная чаша из Боскореала демонстрировали другие вкусы богачей. Слава римского лака постепенно уходила в прошлое.

Еще один типичный для римской керамики вид изделий — терракотовые масляные светильники, которые делались в виде приплюснутых сосудов с одним, двумя или большим количеством рожков-носиков. Они существовали и в III—IV вв. н. э. Популярными были формы носиков в виде птичьей головы. Плоскую часть светильников принято называть щитком, или зеркалом. По рисунку щитка, который тоже выполнялся с помощью рельефа, они делятся на несколько типов, последовательно сменявших друг друга. По качеству предметы несколько уступают аретинским вазам. Первоначально были открытые формы, потом появились закрытые. На них изображались птицы (орел) или схематичные портреты людей, встречались фигурки детей и мифологические сцены (лампы с сюжетными рельефами называются картинными). Традиционной была сцена из «Одиссеи» — встреча Одиссея с Полифемом. Потребность в усилении силы света привела к увеличению количества рожков. Так, на одной из ламп с маркой Примуса было 16 рож-

ков, а щиток украшала пышная многофигурная сцена. Как и во всем, в декоре ламп сквозило римское пристрастие к богатству.

Изображение трофеев и знаков воинской славы тоже свойственно декоративному искусству римлян, и ламповая индустрия отразила это. Она имела большой размах, существовала в Верхней Италии, в Галлии, где производством такой керамики особенно выделялся Лион. Для тиражирования применялись керамические гипсовые формы, которые продавались. Постепенно традиции ламповой индустрии перешли почти целиком к Галлии и другим западным провинциям.

Галльские сигиллаты интересны тем, что поначалу упорно копировали красный лак, а это требовало высокого обжига. Потом их качество ухудшилось, они сплошь покрывались орнаментом, античные рельефы стали сочетаться с неантичными формами и сюжетами, были не столь выразительны и четки. В I в. н. э. «фабрика» сигиллаты имелась в Оверне, во II в. н. э. — в Трире, Эльзасе, Пфальце.

Со II в. н. э. сигиллаты еще больше обретали местные знаки. Начался расцвет производства галльских охотничьих кубков. Фигуры несущихся зайцев и антилоп на кубках располагались по поверхности сплошной полосой и передавали динамику движения. Рельеф на красной чаше «Орфей среди зверей» из музея в Кёльне продолжает анималистическую тему. Вместе с тем изделия утрачивали блеск лака.

Гончарным производством занималось и Северное Причерноморье. К моменту распада Римской империи строгость вкуса не играла большой роли; распространились черные глиняные сосуды с белым виноградом на тулове, белая роспись в сочетании с «жидкой» барбатинной техникой (набрызг глины) перегружала декор. Накладные рельефы из разноцветных глин привлекали преимущественно сложностью вида. Тем не менее можно подвести итог, что, став реальной частью культуры многих европейских народов, художественная керамика Древнего Рима имеет большое значение для истории.

Малая Азия.
Анатолийский идол.
Неолит



Болгария.
Расписной сосуд.
Неолит



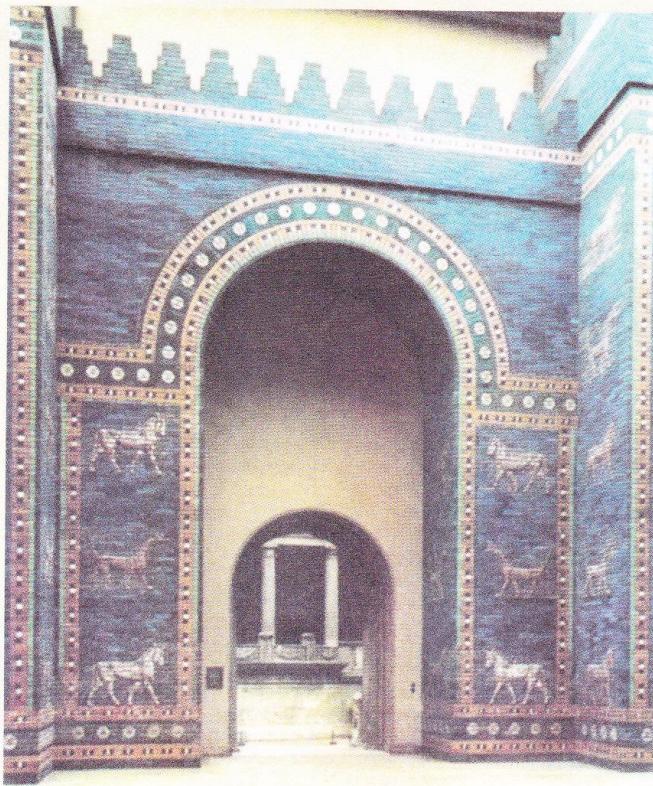
Болгария. Расписная чаша. Энеолит



Болгария.
Фигуративный
сосуд. Неолит.
Караново III

Персия.

Эламский гвардеец
царя Артаксерса III.
Изразцовый рельеф
из дворца в Сузах.
IV в. до н. э.

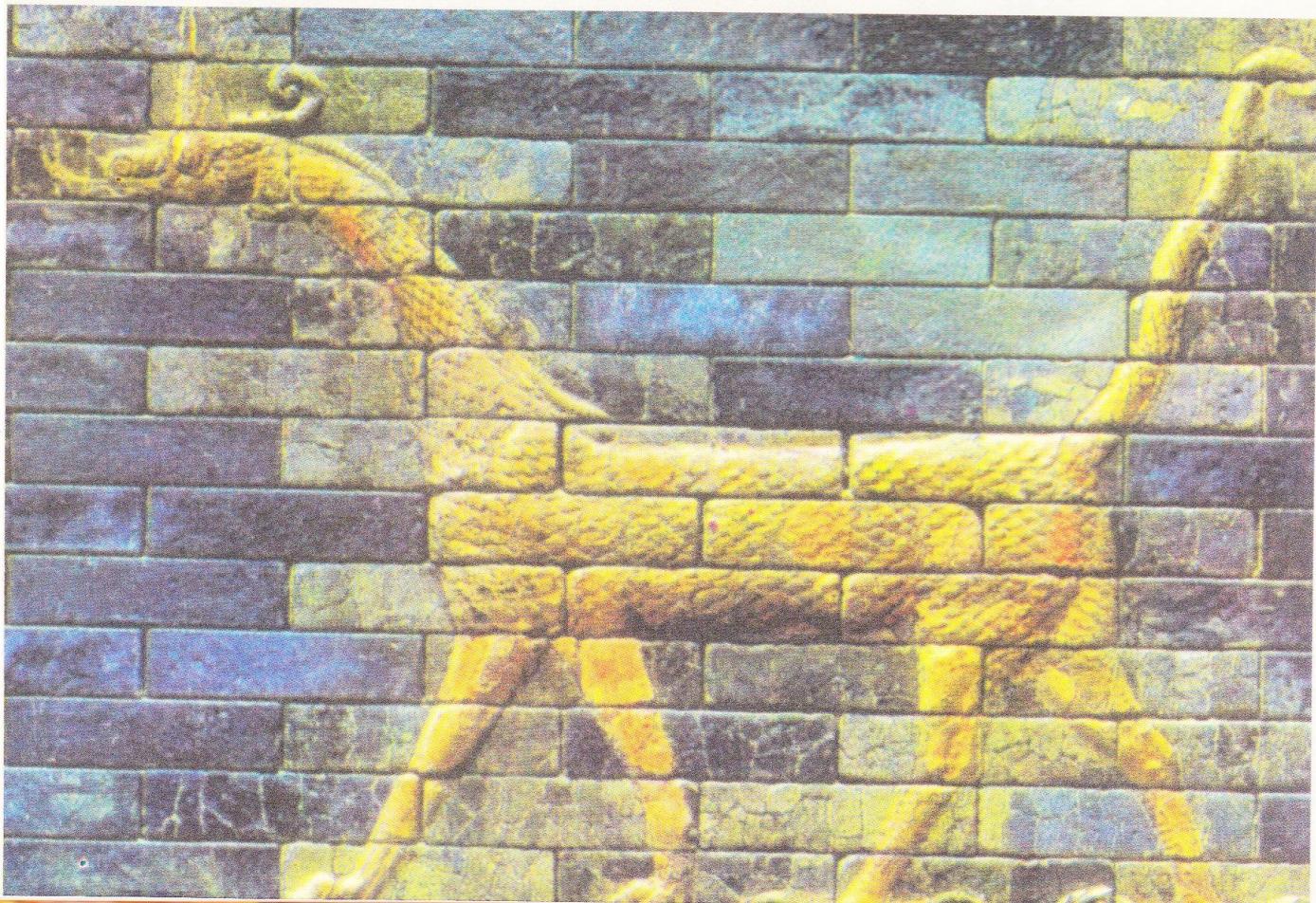


Бавилон.

Ворота богини Иштар.
Реконструкция VI в. до н. э.

Бавилон.

Грифон. Фрагмент изразцовой
облицовки ворот богини Иштар



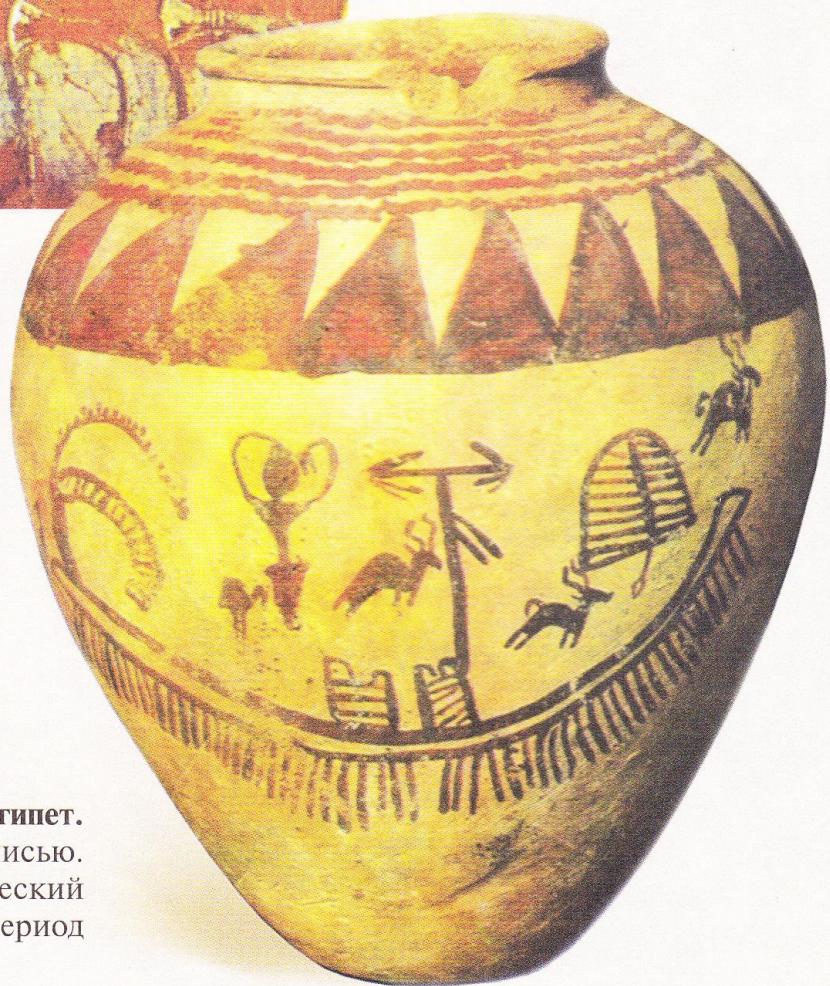




Египет.
Кувшины
на полках.
Роспись в гробнице
Рамзеса III в Долине
царей. Новое царство



Египет.
Священный жук
скарабей. Фаянс.
II тыс. до н. э.

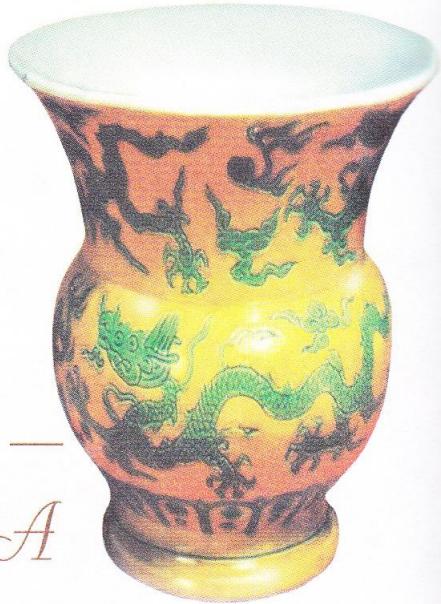


Египет.
Сосуд с росписью.
Додинастический
период



Египет. Тутанхамон с женой в саду. Спинка золотого трона с инкрустацией из фаянса. Новое царство. XIV в. до н. э.

РАЗВИТИЕ МАЙОЛИКИ В ВИЗАНТИИ, ФАЯНСА И ФАРФОРА – В СТРАНАХ ВОСТОКА



РАЗВИТИЕ ФАЯНСА И ФАРФОРА В СТРАНАХ ВОСТОКА

Главная особенность Средневековья — установление новой системы общественных отношений, основанной на использовании не рабского труда, а крестьян, формально свободных, хотя и ограниченных крепостной зависимостью от землевладельцев. Картины общественной жизни в Западной Европе и странах Востока во многом различались, в частности, это касается строительства городов, развития ремесел. После крушения Римской империи западные провинции распались, замкнувшись на некоторые время в рамках более низкой культуры их новых завоевателей — варварских племен, хлынувших с Востока. Оригинальное во многом декоративное искусство готов, лангобардов, франков и прочих народов оставалось очень примитивным в гончарном производстве и ограничивалось простейшими грубыми предметами сельского типа.

С развитием городов в XI—XII вв. труд керамистов переключился на объекты строительной области. В целом художественный уровень европейской керамики и техники ее исполнения уступал восточной. На Востоке дело обстояло несколько иначе. Бесконечные войны восточных монархов, часто заканчивавшиеся катастрофически для целых народов, несшие огромные разрушения и гибель материальных ценностей, не всегда приводили к исчезновению ремесел. Ремесленники, в том числе и гончары, становились ценной добычей, поскольку могли способствовать обогащению своих хозяев. При этом они как бы передавали эстафету гончарного мастерства в другие регионы.

Города в феодальных государствах Азии являлись средоточием деловой, торговой, культурной жизни. Своими шумными базарами и толпами паломников, караванами, прибывавшими из дальних стран, они содействовали обмену ценностями. И могущественные государства, такими были в разное время Византия, Иран, Китай, Япония и дру-

гие, не преминули воспользоваться предоставленными возможностями. Художественный уровень ремесел достигал поразительных высот. К тому своеобразные природные ресурсы Востока, обилие металлов, необходимых для сложных керамических красок, наконец, сам уклад жизни в условиях знойного климата содействовали развитию производства керамики. Там любили прохладу керамических облицованных стен, пользовались керамической посудой для напитков: питье было своего рода ритуалом и обставлялось с подобающим вниманием. Очевидное превосходство многих восточных керамических изделий перед североевропейскими можно объяснить также изощренным вкусом восточных знатоков драгоценностей.

Феодальный уклад в странах Востока имел свои особенности: сложившись раньше, чем в Европе, он иногда сосуществовал с частично сохранившимся рабовладением, торговлей людьми. Сам уклад со временем приобретал застойные формы и кое-где сохранился почти до XIX в.

Художественные накопления стран Востока широко известны; в данном случае целесообразно сосредоточить внимание на керамике средних веков, хотя хронологические рамки неизбежно нарушаются в зависимости от протяженности периода действия традиций.

Эпоха феодализма как ни разнообразно ее содержание, имела общие для восточных народов черты в области духовной жизни, в частности в том, что была связана с новыми воззрениями в философии, развитием восточной поэзии, литературы, новых религиозных систем. Феодальная культура неотделима от мировых религий, выходивших за пределы отдельных государств и ставших международными: христианство, ислам, буддизм и др. Все это по-своему отразилось и на развитии керамики.

Запрет на изображение людей в некоторых странах Востока содействовал развитию орнаментального искусства, символики, посредством которой раскрывались религиозно-этические понятия. Керамика на Востоке стала одним из таких художественных средств, которые выявляли склонность народов к отвлеченным рассуждениям. Для нас она цenna всеми художественными достижениями. Средневековые в искусстве Востока — это время формирования новых путей построения узоров, поиски новых мотивов, цветосочетаний. Это также пора появления новых технологий, новых форм изделий, соответствующих сельскому и городскому быту.

В противоположность гигантизму и монументальному характеру многих памятников древности в средневековой керамике Востока начинают господствовать «комнатные» предметы. Они служат потребностям городского быта. Керамика интересна и важными открытиями в области технологии изготовления изделий, применения разных техник нанесения узоров, составления масс, глазурей, наконец, величайшим событием — изобретением фарфороподобной массы и фарфора. Без знания, хотя бы в самых общих чертах, керамики Востока нельзя полно-

тью понять не только пути развития мирового искусства, но и особенности европейского искусства нового времени.

Представить все страны Востока обзорно — невозможно, а среди достигших высокого уровня установить первенство нелегко. В одних традиции художественного творчества сложились давно, в других, например в Турции, — позднее, но периоды подъема иногда хронологически совпадали. Поэтому будем как бы передвигаться из Европы на Восток и заглянем только в самые важные и интересные центры.

МНОГОЛИКАЯ КЕРАМИКА ВИЗАНТИИ

Византия, преемница Восточной Римской империи, — первая крупная держава на границе Европы и Азии. Ее римские традиции объединялись с азиатскими в тот период, когда христианство стало господствующей идеологией и подчинило себе разные народы, влияя на их искусство. Одновременно усиление феодальной знати страны усложнило символику художественных образов техническими и иными идеями.

Керамика Византии VI—XV вв. при несомненном родстве с предшествовавшей имела ряд принципиальных особенностей, в ней отразились новые черты жизни, материальной и духовной культуры страны.

Византия была богатой и в материальном, и в культурном отношении. Определение, что она является золотым мостом между Востоком и Западом, имеет не только географический смысл, но и исторический, а также художественный. Белокаменная столица империи — Константинополь, с его императорским дворцом, тридцатиметровой колонной и статуей Константина, термами, ипподромом и храмами, была зеркалом сокровищ страны. Отраженная в голубом заливе, она как бы удваивала впечатление от своего богатства. Золотые фоны икон, всевозможные дорогие предметы в интерьерах (блюда, чаши с монограммами Христа) тоже вселяли мысль о незыблемости могущества знати, власти церкви и ее вероучения.

Художественная керамика Византии вместе со всей византийской культурой прошла ряд ступеней. Первая из них характеризовалась влиянием римских традиций: изготовление краснолаковых амфор и блюд, светильников, использование привозных предметов того же типа. Встречались светильники из терракоты, сделанные с помощью штампов.

К IX—X вв. повсеместно бытовала уже поливная керамика с разнообразной техникой украшения, в том числе росписями ангобом, цветными глазурями, сграффито, которые придавали ей в сочетании с новой орнаментикой оригинальный, собственно византийский характер.

К IX—XII вв. все успешнее развивался сграффито — способ тонкой гравированной линии по цветным фонам. Изделия имели светлый черепок, объединяли разные техники. В период XIII—XIV вв. произошел новый подъем в развитии некоторых старых техник, например,

стало применяться снятие фонов, так что многослойные покрытия давали каждое свой цвет рисунку в очищенных рамках. Кроме утвари изготавливали терракотовые иконы, отделочные плитки, декоративные панно для стен с изображением птиц, растений и т. д. Центрами производства служили Константинополь и Никея. Византийские мастера выработали удобный и органичный полихромной технике способ процарапывания по цветному покрытию под поливу, что напоминало гравировку на драгоценном полированном металле. Глиняные чаши и кувшины делались в большом количестве. Красный фон глины часто маскировался светлым ангобом, который гравировался и покрывался глазурью теплых оттенков, придававших поверхности золотистый тон. Золото в Византии очень любили. Рисунок сохранял и красноватый цвет глины. К окраске добавляли зеленоватые, фиолетовые поливы, иногда обходились без гравировки, применяли рельеф. Своим колоритом и плоскостным характером декор керамики перекликался с золотым шитьем, ювелирными изделиями из драгоценных металлов, византийскими книжными миниатюрами.

Основным мотивом орнамента была плетенка. Ее рисунок складывался из витой веревочки или полос разной ширины с двойной обводкой. Такие фигуры располагались, чередуясь, — большие и малые внахлест, часть внутренней обводки на сочленениях убиралась и создавалась иллюзия узлов (в их графической передаче), которые, словно золотые цепи, скрепляли орнамент.

Значение этого узора для византийцев было так велико, что в керамике он подчас давался укрупненно, фрагментом в виде узла, растянутого на всю поверхность дна чаши, или двух—четырех узлов. Нередко изображались сложные плетенки в виде ременных полос с «прорастающими» концами (обычно ветка с бутонами и листьями либо головы птиц и животных), ими изобиловала книжная графика. Образцы керамического сграффито с таким орнаментом обнаружены в Константинополе и Пергаме.

На протяжении истории Византии орнамент менялся. Еще в X в. стали популярны фигуры животных — львов, грифонов, изображаемые условно. Фантастические и земные существа несли в себе определенную символику и жили не в реальной среде, а в нейтральной. Мысли художников опирались на хранившиеся в памяти народа характерные древневосточные мотивы. Хищные птицы имели преувеличенно острый клюв и когти, установить их породу было невозможно, потому что они сочетали черты разных птиц: коршуна и сокола, орла и ястреба. Эти рисунки были важны для современников, так как являлись своего рода эмблемами доблести феодального воинства и частью его геральдики. Посуда предназначалась для феодалов, воинов и состоятельных горожан. Рисунки на керамических изделиях в целом логично отражали систему средневекового мышления и изобразительного искусства, имперсонального, оперировавшего знаками-символами, которые предполагали знание их содержания.

О том, что керамическая посуда служила больше быту, а не церкви, хотя и не отделялась от религиозной тематики, говорит не только рядовое качество предметов, но и их плохая сохранность, местонахождение черепков преимущественно в районах жилья состоятельных людей и среднего сословия. Византийская керамика на своем пути испытывала разные влияния. С периода иконоборчества (IX—X вв.), обернувшегося уничтожением многих реалистических произведений живописи и скульптуры, религиозные фанатики усилили внимание к условно-обобщенным образам Востока и символике Христа. Если поначалу мотивы ленточной плетенки только начинали заявлять о себе, например, в поливных изделиях из Коринфа, то потом кольца в одном случае «прорастали» трилистниками, в другом — несли гравированные точки и штрихи, сочетались с монограммой Христа. В XIII в. ленточные мотивы параллельно с другими широко распространились в орнаменте не только Византии и Ирана, но и Закавказья, Средней Азии, Египта, Сицилии. Пополняется и меняется и средневековый бестиарий: в сетях плетенки обилие грифонов и львов, кентавров и сирен.

Наступление аскетизма встречало противодействие со стороны светских кругов, искающих в декоративном оформлении повседневной жизни отражение своего величия и блеска. Так в керамику проникли сюжеты из поэмы о подвигах героя Дигениса Акрита, сцены звериного гона (типичные для рыцарства). Трактовка сюжетов была скромной, фигуры условными. На поливном блюде из Коринфа (XI—XII вв.) легендарный Дигенис Акрит и дочь эмира изображены плоскостно, с пышным гравированным узором одежд. Контурная обводка волос является частью орнамента. И все же в рисунке есть своя прелест. Здесь проявился интерес к жизни, ее красоте. Желание выделить сюжетный мотив из абстракций сказалось в размещении орнамента на краях, а не в центре чаши. Иногда фигуры грифонов и зверей располагались просто в центре круга без обрамления.

Наибольшую ценность для изучения росписи блюд представляет ее тематика — сюжеты из светской жизни. В некоторых из них, несмотря на стилизацию, пробивались живые наблюдения. Так, в поливном блюде XII в. из Коринфа в сцене охотничьего гона с зайцем чувствуется экспрессия, напряженность погони. На чаше из Херсонеса скоморох в звериной маске с мечом показан в своем увлечении игрой.

Вариант героической темы в изобразительной символике — рисунок поливного блюда из Херсонеса, где изображено единоборство с чудовищами. Его можно воспринимать как герб: тема поединка со львом почерпнута из нескольких источников, отсылает к Библии и античным мифам, суммирует рассказ о битве Геракла с немейским львом, битву Самсона, Давида со львом, то есть дает возможность воспринимать эти поединки как победу вообще и учения Христа в частности. Примеры такого сочетания в византийском искусстве учащались. Тема геройства, борьбы с чудовищами отражала нарастающую воинственность феодалов.

Образы свирепых хищников, соколы, орлы, драконы украшали не только посуду, но и одежду, утварь, походное снаряжение. Более или менее наглядный пример господствовавших идеалов знати — частое изображение Георгия-воина, которое имелось также на посуде, в том числе на керамическом блюде из Херсонеса XI—XII вв. В целом художественная керамика Византии оказала сильное влияние на искусство Азии и Европы, в том числе Древней Руси, Кавказа.

ОГОНЬ В ИСКУССТВЕ КЕРАМИСТОВ ИРАНА

Волны иноземных завоеваний периодически прокатывались по странам Азии, сметая с лица земли города и села, целые племена, меняя не только подданство, но подчас и религию, культуру. Такая же судьба постигла Иран. В III в. политически раздробленная Парфянская держава, возникшая на месте покоренной Александром Македонским Персии, попала под власть местной династии Сасанидов, которая уже в VII в. уступила натиску арабов и стала мусульманской.

В X в. власть в Иране перешла к Буйидам, в XI — к тюркскому роду Сельджуков, XVI в. принес смерч монгольского нашествия, пагубно отразившегося на экономике страны. И тем не менее культурное развитие Ирана отличалось от многих других стран устойчивостью традиций, их самобытностью, народ не утрачивал государственности. Художественная керамика выделялась своеобразием и высокими технологическими достижениями, которые издавна снискали ей славу и оказывали влияние на ремесла соседних стран. Объединение с арабскими мастерами умножило ее богатства.

Главная особенность иранского средневекового искусства, обусловленная целым рядом историко-культурных факторов, заключалась в ярко выраженном реалистическом и светском начале. Это наблюдалось и в архитектурной майолике, и в композициях облицовочных плиток, в украшениях, посуде, другой утвари. Широта цветовой гаммы была свидетельством хорошего знания химии и режимов обжига. Чистый блеск и ровная поверхность глазури подтверждала это.

Иранцы относились к керамике с истинно восточным уважением и видели в ней самостоятельное ремесло с большими возможностями. Знание глазурей, надглазурных и подглазурных росписей, техники гравирования, рельефа, сграффито при наличии высококачественного сырья позволило им поднять на высоту и сделать профилем своей работы живописно-колористические искания. Светложгущиеся глины обеспечивали светлый черепок тонкостенных изделий, позже получивших название фаянса. Фаянсовая посуда была широко распространена в быту и существенно отличалась от египетской и византийской.

На характер иранских изделий повлияли господствовавшие в обществе взгляды на жизнь как на благо. Идеал красоты соединился с культом наслаждения. Пиры, охота, красивые вещи в Иране — не только

дань престижу, но и объекты любования, несущие истину. Хорошая, тонкого вкуса, несравненного качества вещь располагала к долгому созерцанию, а владелец мог ею по праву гордиться.

Иранские ремесленники работали на внутренний рынок и экспорт, представляя собой своеобразную касту хранителей тайн мастерства. Они обслуживали царские дворы и поместья феодалов, городской люд. В простые предметы мастера вносились изысканность. Фаянс, серебро, тончайшие ткани, ковры, оружие почитались в равной мере.

На протяжении всей своей истории Иран менял свои привязанности, реагируя на интересы к тем очагам культуры, которые выделялись высшими достижениями (Китай, Закавказье, Средняя Азия). Обилие иноземных влияний иногда затрудняет определение принадлежности работ, что подчеркивает мастерство подражания иранцев. Культурным связям страны очень помогало выгодное географическое положение на скрещении караванных путей. Лишь в XVI в. открытие морского пути из Европы в Индию и Китай уменьшило это преимущество.

В Иране выдающихся успехов достигли литература и изобразительное искусство, знаменитая книжная миниатюра. Вопреки догматам ислама художники продолжали прославлять мирские радости человека. Аналогично Ираку, где в XIII в. создавались великолепные книжные миниатюры с различными бытовыми сценами, в Иране продолжали процветать ширазская, гератская и другие школы миниатюры — для правящей элиты. Иллюстрации к поэмам Фирдоуси «Шах-Наме», Низами «Лейли и Меджнун» переходили в керамику. Рисунки строились на точном изображении фигур в соответствующей среде, изяществе и декоративной праздничности красок. Таким образом, книжная миниатюра долго «питала» искусство керамики, получая соответствующее ее природе преломление.

Обращает на себя внимание исключительное влечение керамистов Ирана к экспериментированию с режимами обжига, особенно к восстановительному огню. Это связано с зороастризмом (древней иранской религией), культом огня, идеей единоборства света и тьмы. Понятие света, блеска — носителей добра — здесь имело самое прямое выражение.

В сасанидский период, когда еще сохранялись традиции прошлого, гончары, например, обмазывали сосуды огненно-красной краской. С появлением прозрачных щелочных глазурей и усилением интереса к росписям, изображавшим сцены охоты, бегущих ланей, зайцев, рисунки засверкали красивыми переливами всех цветов. Трактовка повадок животных соответствовала также почитанию живого действенного начала.

С VIII—IX вв. в Иране и соседних странах Азии, в Египте появляются изделия с росписью люстром, происхождение которого не установлено. (По мнению специалистов, родина люстра — Египет или Иран, где качество работ было самым высоким.) Особенно выделялись города Кашан и Рей.

Появление люстра — надглазурной краски вторичного муфельного обжига — поначалу было неотделимо от применения оловянных непрозрачных глазурей, на которые он наносился. Опаковые глухие глазури скрывали цвет черепка, и это дало единое название всем новым изделиям: настоящий восточный фаянс. Фаянсы имели твердое покрытие с оттенками слоновой кости или голубизны. XII—XIV вв. в Иране были временем самого широкого применения таких глазурей и люстра.

Люстровые краски наносились на фон, чтобы создавать впечатление сияющего розово-золотистого цвета. Раскрашенный рисунок оставался резервом (покрывался только бесцветной глазурью, а если не нес краски, то сохранял цвет розового черепка); он изображал людей и животных, пейзажи и арабески. Люди блаженствовали, как в сказочно-прекрасном саду. Сюжеты для росписей брались из быта князей, средних сословий, картины подчинялись закону асимметрии. Особенно часто сюжетные сцены и пейзажи украшали изразцы, которые образовывали изумительный узорчатый покров стен, интересно рассказывающие о жизни людей, охоте с охотничими соколами, собаками. Образцы из собрания Эрмитажа хорошо показывают легкость движений нарядных охотников и грациозных газелей.

Пейзажи изображали пруды и водоемы, леса. Литературные сюжеты дополнялись цитатами или изречениями. А все в целом являло собой ласкающее глаз и просветляющее ум зрелище. Иранские люстровые изразцы имели несколько фасонов: прямоугольные, квадратные, звездчатые, крестовые, фигурные. Большая часть их производилась в Верамине. Всем им присуще совершенство в изображении и единство с орнаментальным обрамлением.

В XII в. в керамическом производстве Ирана выдвинулся город Рей, изделия которого отличались интересными figurативными композициями на темы придворной жизни: охота, звериный гон, пиршества, игры музыкантов, выступления танцовщиц и т. п. Фигуры трактовались реалистически, движения были динамичны и искренни. Художники осуществляли передачу пространства расположением фигур на выпуклостях или выступающем дне чащ, так что достигали полнейшей связи с формой и впечатления объемности. Светло-желтые сосуды — чаши, блюда, стопы трактовались как архитектурная среда, их стенки служили стенками покоев, где слушалась музыка, или просторами полей, по которым неслись всадники. На одной из чащ музыканты расположились в кружок по внутренним стенкам, как в зале; на наружных стенках другой чаши фигурки неслись на конях непрерывной вереницей. Узорчатые одежды, серые и коричнево-рыжие кони в нарядных сбруях, головные уборы и лица всадников обрисовывались мягко и натурально. Этому помогала новая техника росписи по оловянной глазури легкоплавкими эмалями вторичного обжига, которые давали прозрачные розовые, лимонные, сиреневые, бледно-голубые тона и сообщали жизнерадостный облик дорогостоящей посуде. Рисунки обводились черным контуром — мертвым краем — для резкости и иногда дополнялись

позолотой, а также надписями куфи (арабские тексты). Эмалевая техника минаи роднила эти росписи с декоративным стеклом и была большим художественным достижением иранцев. Чашечки минаи полностью гармонировали с коврами на узорчатых стенах и со всем стилем интерьеров роскошных жилищ. На одной чаше минаи из собраний Эрмитажа фигурки в цветных одеждах расположены в шахматном порядке так, будто они воспроизводили ряды гостей, получающих большое удовольствие от пира в богатом и просторном доме.

Люди на реальных блюдах очень привлекательны: маленькие человечки с округлыми лицами и миндалевидными глазами, доверительно смотрящими на мир, были всегда заняты каким-то делом. Застольные чаши и бокалы, другие предметы создавали непринужденную атмосферу пира и благодаря красивым рисункам казались едва ли не одушевленными. Солнечно-светлые изделия из Рея стали гордостью лучших музеев мира. Их также собирали знатоки-коллекционеры Испании, Кавказа, не говоря уже о систематизированной комплектации материалов Востока Эрмитажем и другими музеями.

Введение ислама не прошло бесследно для керамики. Коран запрещал золото на столах, но не осуждал металлические глазури восстановительного огня, заменяющие драгоценный металл. Последствием явилось массовое создание люстровой посуды. Набожные люди следовали закону, и посуда из глины с мерцающей глазурью становилась все необходимее. Люстр применялся и в отделочных работах.

В XV—XVI вв. изразцы для облицовки светских и культовых зданий не миновали религиозного пресса. Для мечетей делались крупные, с абстрактным или растительным узором, для светских построек — сюжетные, разные. Со временем и культовые здания (что было необычайно смело для мусульманской страны) украсились теми же рисунками, что и дома, мебель, ковры. Изразцы с росписью люстром, имевшие место в мавзолее Имам-Заде в Верамине, украшены также изречениями из Корана. В других местах на изделиях из керамики встречались строки из светских сочинений, в том числе поэм Низами и Фирдуоси, напоминая о мудрости тех, кто воспевал для окружающих великую любовь к жизни.

Люстровая роспись оригинально использовалась в облицовке михраба — молитвенной ниши мечети в Кашане, где земное и небесное уравновешивалось спектром красок, и в декоре известной вазы XVI в. с рельефным рисунком на темы игры в поло, пира и гона животных. Кашанская ваза, очень похожая на бронзовую, не вызывала гнева правоверных.

Колористические поиски в поливной керамике нашли место в мозаичной технике (XVI в.), которая создавала узор облицовки из мелких кусочков, обожженных при разной температуре — ради повышения интенсивности и разнообразия цвета. Если раньше на одной плитке были только те цвета, которые выдерживали одинаковую температуру обжига, то теперь совмещались краски, полученные при использова-

нии широкого диапазона температур — от самых высоких до возможно низких. Орнаментальные вставки из растительных узоров стали ярче. Об учености керамистов свидетельствовали их собственноручные строчки с четверостишиями-рубаи на изразцах, научные трактаты о технологии люстр. Иранская керамика, как и знаменитые персидские ковры, была престижным украшением жилья. В этом смысле характерен шестиугольный столик из керамики (священный шестиугольник — один из знаков Аллаха) с арочными проемами, щедро украшенный растительным и геометрическим рисунком (хранится в Эрмитаже).

С XIII в. на Востоке появилась кобальтовая техника. Синим обычно писали тексты на люстровом фоне. Кобальт применялся как с оловянными глазурями, в качестве надглазурной краски первого обжига, так и со щелочными. Окрашенные щелочные глазури давали особенно чистый и ясный тон (их родиной считают Сирию, иногда Закавказье, а чаще — Иран). Характерно, что традиционный для Передней Азии синий цвет облицовки, некогда связывавшийся с понятием мироздания, теперь часто применялся к начертанию на облицовочных плитках изречений из Священного писания.

Синие глазури известны и в вазописи, особенно эффектны они с надглазурной росписью люстром в виде арабесок, надписей, изображений птиц и т.п. Люстр и кобальт иногда менялись местами, тогда синие буквы резко выделялись на мерцающей оловянной поверхности. Люстр служил и для рисунков техникой резерва. С XIV в. к цветовой гамме иранских изделий прибавилась бирюза, частично или полностью заменившая те участки покрытий, которые ранее оставляли белыми. Можно только удивляться изощренности вкуса, гибкости, глубине ума восточных мудрецов, их любознательности. Залы восточных музеев, посвященные керамике, выглядят волшебными, ведь эти материалы не стареют.

Иранцы не забывали об ангобах, о старинной технике красной обмазки огромных сосудов-карасов, о гравировке, которую стали мастерски сочетать с цветными прозрачными желтыми, зелеными, фиолетовыми глазурями, добиваясь новых цветосочетаний. Лапчатые листья арабесок, завитки и точки процрапывались по белому ангобу до красного черепка, получались то красно-оранжевые, то черные, мерцающие в глубине глазури узоры. Особенно красивы гравировки по многослойному ангобу. Черные линии подстилающего покрова и белый наклад ярко светились в красках прозрачной голубой глазури. Такими работами (как и люстром) по-прежнему славился в XVI в. город Кашан.

Мастера Ирана быстро освоили навыки китайских керамистов, слава о которых уже давно распространилась в Азии. Китайцы-ремесленники нередко привозились в качестве военной добычи в среднеазиатские и иранские города. Известно, что китайские специалисты использовались в Самарканде (Средняя Азия), Двине и Ани (Закавказье). Благодаря им в иранской керамике появились пятицветные глазури, типичные

для Китая, а также росписи кобальтом по белому фону («китайский лотос»).

Высокое мастерство иранской керамики породило множество истинных знатоков, ценителей, собирателей, особенно среди богатых купцов и придворных. На Востоке знали цену шедеврам и умели ими умно распорядиться.

Можно обратить внимание и на то, как в Иране делались глазуро-ванные кирпичи для наружных и внутренних стен. Примером служит знаменитый мавзолей хана Олджеиту в Султанийе с голубым куполом и многоцветными стенами, мечеть Гаухар-Шад в Герате, постройки в Мешхеде. Эпоха Сефевидов (XVI—XVIII вв.) вызвала подъем в культуре страны, и мы наблюдаем обновление красок в керамическом деле. Стал применяться люстры разных оттенков (розовый, перламутровый, золотистый), которым теперь пользовались для свободной кистевой росписи по белому фону; им писали цветы — гвоздики, ирисы, шиповник. Нравились также цветные эмали — оловянные глазури, наносившиеся кистью на контурный рисунок с бортиком. Эмали служили росписи монументальных композиций со сценами из дворцового быта, для украшения парковых павильонов. Кобальт с люстровым рисунком также служил облицовщикам. В это время пошли в дело люстры слоями — от золотисто-желтого, розового до голубого и фиолетового. Они придавали прелесть залитым светом храмам. Сохранились изразцы с изображениями парковых сцен, пейзажей с павлинами и прудами. Иранцы продолжали пользоваться как естественной, натуральной, так и условной окраской предметов, но всегда сохраняли правду образов. Композиции росписей так разнообразны, что их систематизировать трудно. Они зачастую приближались к узорам тканей, иллюстрациям и книжным заставкам.

В XVI в. широко распространились так называемые полуфаянсовые сосуды. Они имели твердый, зернистый белый черепок с обилием кремнезема, с прозрачной или окрашенной глазурью. Цветные глазури не текли, и по ним иногда резали узор до белого черепка, получая тончайшую белую сеть на синем фоне. В это время иранцы вновь вернулись к красному цвету, получая его за счет красного ангоба, светлевшего до оранжевого в обжиге. Знаменитые кальяны из Кермана делались также с бирюзовым накладом поверх черного фона. Кашанская бирюза поражала особенной чистотой цвета. Черная роспись дополняла бирюзу в разных городах по-разному. Все эти техники свидетельствуют о стремлении мастеров-керамистов к предельному красочному богатству вещей.

Орнаментика росписей на керамике XVI—XVIII вв. заметно обновилась мотивами из смежных искусств. Расцвет ремесел отозвался расширенным производством тончайших шелков, бархатов, булата с золотыми и серебряными насечками; изделия из керамики следовали за ними. В Исфагане, Кашане и Йезде изготавливались кувшины, фляги,

тарелки, чаши, ароматники округлых и прямоугольных форм, восьмигранники с тканевым, металлическим рисунками.

В Исфагане, например, золотистый люстровый узор уподоблялся рисунку золотой насечки на булате. В Кашане преобладали бирюзовые и изумрудно-зеленые глазури с черными подглазурными рисунками, синие и белые разводы на вазах и флягах, как на изделиях из инкрустированного серебра. В Кермане кобальтовые и красно-коричневые цвета красной глины под прозрачной глазурью давали редкое сочетание красного с синим, подобно одежде некоторых горских племен.

Столица шаха Аббаса своей красотой и богатством как магнит притягивала к себе гостей и купцов с разнообразными товарами из многих стран мира. Вся страна уподобилась восточной сказке — об этом свидетельствуют дошедшие до нашего времени узорчатые мечети Исфагана и другие памятники страны, в том числе работы мастеров керамики. Чрезвычайно разнообразны были мотивы и техники керамических иранских изделий, их всегда отличала собственная стилистика, традиционно высокое качество, большая культура цвета, живые наблюдения над жизнью.

ЦВЕТУЩИЙ САД НА БЛЮДАХ ТУРЦИИ

С XIV в. в Передней Азии интенсивно развивалось новое государство — Османская империя, малоизвестное до того времени тюркоязычное население которой не имело своих сколько-нибудь выдающихся традиций в производстве керамики. Однако оно освоило культуру покоренных и соседних народов и быстро завоевало достойное место рядом со странами, имеющими сложившиеся принципы. Достижения Турции стали важной вехой на пути развития всей истории керамики. Поэтапно менялся облик керамических изделий турецких мастеров. Византийские и сельджукские черты XII—XIII вв. воплощались прежде всего в архитектурной отделке зданий, ведя к сходству с иранскими, сирийскими и иными (Зеленая мечеть в Бурсе XIV в. и др.).

С завоеванием Константинополя турками в XV в. центром керамического производства становится городок Изник (Никея), находящийся возле новой столицы, где к XVI в. складываются самобытные школы, а с середины XVI в. начинается подлинный расцвет высокохудожественного производства разнообразных оригинальных керамических предметов. Реалистическое начало в них своеобразно сочеталось со стилизацией образов.

Зависимость искусства Турции от ислама проявилась несколько иначе, чем в Иране: в новом государстве неукоснительно соблюдался запрет на изображение живых существ (людей, животных, птиц), в связи с чем орнаментация керамической посуды и изразцов состояла преимущественно из растительных элементов, реже — арабских надписей, изображений предметов быта. Использовались в основном такие

техники: покрытие прозрачными глазурами по ангобированной поверхности и подглазурные росписи. Черепок турецкой посуды — бледно-розовый, кремовый — был грубее, толще и пористей, чем в Иране, барельеф и люстровая техника для него малотипичны. Из-за хрупкости турецкие полуфаянсовые изделия в Европе заключались в металлические оправы.

Вместе с тем в узкой области цветочно-растительной орнаментики мастера Турции достигли многого. Турки считались хорошими садоводами, безупречно знали породы деревьев, сорта цветов и трав. Они ввели в орнамент изделий невиданные до этого мотивы дикорастущих и садовых цветов, исполненные в реалистической манере. Гиацинты, цветы жимолости, груши дополнили восточный растительный орнамент из священных лотосов и цветов граната и окрасили его новыми соцветиями. Колорит керамических изделий XVI в., как и знаменитые турецкие ткани, характеризовался сочетанием зелено-голубых и красноватых тонов.

В Турции появились особого рода рисунчатые изразцы, скомпонованные с соблюдением раппорта, как на тканях, вследствие чего бархаты и облицовка стен создавали единое впечатление: все напоминало цветущие парки, похожие на оазисы. Узорчатая облицовка применялась для отделки снаружи и внутри дворцов, караван-сараев, мечетей, мавзолеев, гаремов, бань. Строительство при Османах велось интенсивно.

Центром керамического производства в XVII в. был также Дамаск (в то время Сирия входила в состав Турции). Для него характерна архитектурная керамика, плитки для отделки мечетей и т. д. Изник (еще один важный центр) обслуживал двор султана, столицу Стамбул и изготавливал самые разнообразные предметы, в том числе пеналы-калемданы с характерной турецкой гаммой росписи, блюда, тарелки, чаши, фляги, кувшины, подсвечники, лампы, т. е. массовую общедоступную продукцию. Образцами совершенства можно считать изникские тарелки, блюда, которые имели крупный рисунок, равномерно, до краев заполнявший поверхность до краев с нешироким бортиком, и вертикальную ориентацию, как на живописном полотне. Чаще всего рисунок представлял собой подобие куста или букета со стеблями, растущими от нижнего края тарелки. Листья и стебли свободно отгибались в стороны, вытягивались, как под действием ветра, но не нарушали ощущения плоскости ковра из цветов. Художники любили разномасштабные изображения и рядом с большими листьями могли поместить маленький кипарис, здесь же — крупные ягоды и цветы или, наоборот, роскошный цветок и вокруг маленькие листочки. Мастера росписи очень хорошо чувствовали соотношение пятен и плоскости круглой тарелки, умели так разметить рисунок, что живописные чередования больших и малых, зубчатых и гладких, круглых и вытянутых листьев всегда воспринимались в динамическом ключе, и это создавало впечатление дыхания природы, гибкости ее форм, рождало ощущение прохлады, спокойствия, вызывало глубокое наслаждение. Часто встречались свободные асимметричные построения композиции. Цве-

точный орнамент на тарелках имеет притягательную силу, его хочется долго рассматривать, трогать. В общем, он явил собой один из лучших образцов цветочного декора посуды и стал примером для многих европейских керамистов.

Для росписи посуды использовались красители невысоких температур — окислы меди, марганца, железа, а также цветные глины. В особых случаях применялся кобальт.

Живописные достоинства сразу приковывали внимание: маxровый шиповник и пламенеющие гвоздики, а рядом — холодно-голубая бирюза или белизна фона с ярко-зелеными листьями в черной окантовке. Как не удивиться такому богатому звучанию! К общераспространенным на Востоке сосудам прибавились турецкие шаровидные кувшинчики для воды с прямым горлом и цилиндрические кружки с плоской ручкой, применявшимися в качестве ваз, они похожи на изделия немецких мастеров-оловянников и творцов «каменного» товара, и все-таки другие, оригинальные. На их поверхности ярко ожили полихромные сочные росписи с «турецкими огурцами», цветами граната. Миски для риса и фляги для шербета тоже становились украшением стола от прикосновения руки мастера, использовавшего фиолетовые, коричневые, насыщенно-зеленые, наконец, пурпурные и красно-коричневые краски, которые были отличительным знаком турецких мастеров (они получались нанесением на ангобированную поверхность армянского боляса — красножгущихся силикатных глин). Многие данные свидетельствуют о том, что подъем керамического производства в Турции был связан с освоением опыта кавказских керамистов и, возможно, даже с участием в работе выходцев с Кавказа.

Мастерством рисунка выделяется одно из блюд, хранящееся в Эрмитаже: на нем изображены тюльпаны и гвоздики. Одни цветы упруго гнутся, стебли других сломлены, но еще противятся порывам ветра. В ярких красках лепестков видна красота юга.

В изделиях Дамаска, крупного торгового центра в Азии, доминировали синий, бирюзовый, фиолетовый, оливковый тона росписи с черным контуром. Ярко-зеленые и красные краски не использовались. Рисунок отличался большей размашистостью и контрастом крупных пятен и мелких деталей. Дамасские мастера часто включали в украшения заморские мотивы, например, на изразцах с сине-зелено-фиолетовыми рисунками из листьев винограда и кипарисов встречались изображения попугаев, изготавлялась посуда с «китайскими» облаками и жемчужинами. Турецкие фаянсы, в том числе дамасские, раньше назывались «родосскими» по месту их нахождения.

Турецкие изразцы своеобразны тем, что были не объемными (профилированными, выпуклыми и вогнутыми), как в Иране, а плоскими. Вместо шести- и восьмиугольных после XIV в. производили преимущественно простые квадратные плитки. В Стамбуле ими облицована мечеть султана Сулеймана II, интерьер мечети Рустема-паши. Встречались также трапециевидные плитки для фонтанов. Украшала их цветоч-

ная роспись, плитки шли также на отделку внутренних помещений, где служили для облицовки ниш и каминов. Расписные изразцы с изображением цветущих деревьев применены в декоре библиотеки мечети Аяя-София.

В XVII в. в Турции появилась золоченая керамика. Золотой порошок на связующем веществе закреплялся вторичным обжигом и делал более нарядными синие тюльпаны, красные гвоздики и розы. Были изделия и без позолоты. Изразцами XVII в. облицованы изникская мечеть Эшреф-Заде Руми и стамбульская мечеть Ени-Джами. Образец изразцового камина из Эрмитажа (где хранятся также многие другие образцы турецких фаянсов) дает представление о сохранении турецкими керамистами основного колорита в этот период. В расцветке преобладали синий, зеленый, бирюзовый, красный цвета на белом фоне.

В XVII в. значение Дамаска и Изника как центров производства керамики уменьшилось из-за сокращения строительства. Работая на экспорт для европейцев, мастера иногда нагромождали в росписях экзотические мотивы, делали несвойственные им рисунки архитектурного типа, изображали планы мусульманских святынь Мекки и Медины с минаретами и холмами; стали больше подражать иранским изделиям.

В XVIII—XIX вв. в Турции прославилось лишь небольшое местечко Кютахья, расположенное недалеко от Стамбула, которое обслуживало посудой городское население. Изделия Кютахьи выигрывали своей дешевизной в сравнении с изникскими и дамасскими. К этому времени старые центры керамики почти прекратили свою деятельность. Пользовались большим спросом чашки, маленькие и большие вазы, ароматники, кофейники, блюда и тарелки с кольцевой ножкой; они были миниатюрными, имели мелкий рисунок, но выделялись новизной колорита и удобством в обращении. В создании кютахской посуды принимали участие также армянские мастера. Таким образом, турецкие фаянсы заняли свое видное место в истории мирового искусства.

ФАРФОРОВАЯ ТАЙНА ЗА ВЕЛИКОЙ КИТАЙСКОЙ СТЕНОЙ

Художественная керамика восточных стран немало обязана китайскому гончарному искусству, которое издавна имело авторитет и славилось своими достижениями, особенно в технологии производства литейных форм. Китайские товары попадали на восточные рынки через посредничество купцов и всегда очень высоко оценивались, служа как бы эталоном качества. Керамика поражала загадочностью орнамента, необычностью стиля.

Многовековая история китайской керамики выработала приемы и образцы, которые ревностно сохранялись. Большое значение в жизни китайцев имели ритуалы и церемонии. При их отправлении использо-

вались предметы культа из металла и керамики, имевшие магическую силу. Отсюда благоговейное отношение к керамическим изделиям вообще.

История Китая, знаменитая упоминавшейся выше культурой Яншоа и другими, в Средневековые представлена эпохами Тан (VII—X вв.), Сун (X—XIII вв.) и Мин (XIV—XVII вв.), в новое время — Цин (XVII—XX вв.). Историей, культурой этих эпох, а также керамикой занималось множество исследователей, в том числе археологов и искусствоведов. Кратко осветить их суждения невозможно. Следует подчеркнуть только исконно почитаемый в Китае опыт предков.

Еще в период Чжоу (I тыс. до н. э.) сложились стройные философские системы, которые направили художественные поиски на связь прошлого с будущим. Они дали почву синтезу традиций и нового, что не имело аналогии на Ближнем Востоке. Материалистическое учение Лао-Цзы, синcretизм даосизма, позднее — буддизм с его идеей созерцания как самопознания по-своему повлияли на идейные установки керамистов и стали содержанием их творчества в дальнейшем.

Примечательно то, что китайские вероучения не носили нормативно-ограничительного характера; само возвышение этических норм, авторитета предков и культа природы давало достаточно большой простор живому эмоционально-духовному общению с миром. Китайцы не сторонились показа неприкрашенных, будничных явлений, скромных цветов и трав, сухих веток. Они так любовно всматривались в будни, что могли с удивительной правдой изображать их в камне и металле, в рисунках на посуде и скульптуре, керамике и фарфоре. Творя «вторую жизнь», они вплетали в свои картины магические древние знаки, священные геометрические орнаменты, иероглифы. Таким образом, каждый мог ощутить соприкосновение с тайной.

В композициях соединялись, казалось бы, эстетически несоединимые элементы — цветы и абстрактные узоры, живое наблюдение и застывшие формы. Бережно сохранялись формы древних бронзовых трехногих сосудов ли, дин, обрядовых для жертвенных возлияний цзюэ, стройных гу, котла для пищи гуй, сосуда юй и др. Их орнамент переносился на простую посуду если не целиком, то в деталях. В орнаментике Китая также много пожеланий благополучия, счастья, богатства, которые пишутся иероглифами или даются символикой. Важно, что узоры передают какое-то отношение, мысль, они духовны.

Считается, что история средневековой керамики Китая начинается с периода Вэй (перед Тан) и изобретения фарфора. В это время, правда, выпускались улучшенные изделия со светлым серо-зеленым черепком, который одни специалисты считают настоящим фарфором, другие — его разновидностью. Существует также мнение о более раннем открытии твердой массы — в период Хань (II в. до н. э.— III в. н. э.).

Как бы то ни было, начало нового тысячелетия явилось временем успешного развития китайской науки, техники, ремесел. И фарфоровое производство естественно влилось в поток этих открытий.

В эпоху Тан фарфоровые изделия с тонким черепком из спекшейся массы и глазурью уже отличались светопропускной способностью, как настоящие предметы из каолина. Успехи в сооружении печей в Синчжоу привлекли внимание к открытию, и город стал первым поставщиком белоснежной посуды для двора. Были подобные печи и в других городах страны. Так началась великая эпоха несравненного фарфора и революция в керамическом деле, до сих пор не потерявшая своего значения.

Танские сосуды отличаются приятной округлостью и прочностью, применением нежных нефритовых, голубовато-серых глазурей, как бы найденных в природе. Шпатовые глазури высокого обжига — шоколадно-коричневые и серо-зеленые, красно-черные и голубые — передавали цветосочетания природных камней, металла и неба. Трехцветные глазури из оранжевых с зелеными и лазурно-голубыми пятнами отвечали чисто китайскому вкусу в подборе редко сочетавшихся цветов. В танский период производили характерные китайские бутыли с расширяющимся горлом, сосуды-треножники серо-зелено-голубого цвета. Нефрит по обычаю почитался наравне с бронзой, и его цвет считался священным. Гамма расцветок, с одной стороны, обновилась оранжевыми, пурпурными (из марганцевой руды), небесно-голубыми красками, с другой — дополняла и нюансировала основные цвета более древней керамики: зеленый и бронзово-коричневый. Эти цвета с применением окисного железа давали множество оттенков, включая желтые и черные. Предпочтение зеленым, коричневым краскам стабилизировалось к концу периода, как бы подтверждая верность традициям. Высоко ценился чисто белый фарфор.

Экономический подъем государства в пору бурного развития торговли с открытием Великого Шелкового пути в Среднюю Азию и другие моменты вели к увеличению спроса на фарфоровые изделия. Секрет фарфора держался в строжайшей тайне, и Китай оставался единственным в мире производителем этого драгоценного товара почти тысячу лет. Китайские шелка, резьба по кости, лаки постепенно оказывали влияние на его узоры, и предела восхищению этим товаром не было. Он не знал конкуренции.

Фарфор существовал в среде высокого комфорта и красоты. В Сунский период утонченность светской культуры в Китае достигла невиданного уровня. Изысканный стиль дворцов с галереями и многоярусными крышами, прохлада прекрасных искусственных озер и парков, уютные беседки для отдыха с изощренной резьбой и позолотой представляли место самым прихотливым изыскам в колористике и пластике фарфора. Сунский фарфор отличался особенной праздничной нарядностью.

Мастера фарфорового дела вкладывали в свои произведения большую выдумку. Для проб открылись новые печи: в районе Бяньцзына (Кайфына), одна из которых была известна как Динская печь; две печи — Жу-Яо и Цзюнь-Яо — в провинции Хэнань (г. Хэнань); печь Гэ-

Яо и Лун-Цзюань-Яо в провинции Чжэнцзян; печи в Гуань-Яо и в Ханчжоу, в Цычжоу (провинция Хэбэй). Рост численности центров производства множил количество местных художественных школ. Каждая местность придерживалась своих излюбленных приемов. В целом рельефные и расписные рисунки сочетались с необычайно нежной, мягкой гаммой красок. Стали встречаться заливки, сложные цвета, словно в дымке проступающие пятна. Созерцание природы как путь к достижению истины приобрело новый характер. Постепенно отдавалось предпочтение более ярким цветам. Жизнь воспринималась в нежных и радостных красках. Общей для мастеров всех центров была также работа над получением эффектов фактурных и потечных глазурей, кракелюра.

Печи Гуань-Яо, Гэ-Яо специализировались на выпуске изделий стройных форм с окраской в гамме нефрита, и их гладкостенные, мягко сияющие сосуды отвечали самому взыскательному вкусу. Подобно нефритовым, такие сосуды и туалетные коробки покрывались рельефными изображениями драконов, цветов и с этими классическими для Китая мотивами долго сохранялись в производстве.

Очень ценились вазы, выполненные окислением глазурей — так называемые селадоны (тип изделий с названиями «железная пята» и «коричневый рот»), их темные кромки оттенялись мягко проступающими на тулово сосудов желтыми пятнами и свидетельствовали об умении ценить красоту случайных, словно сделанных самой природой, эффектов. Для повышения выразительности кракле в трещины глазурей втиралась краска другого цвета, и ощущение натуральности прихотливой сетки узора придавало ему поэтическую окраску. Узор уподоблялся старому растрескавшемуся камню.

В Цзюнь-Яо использовали несравненное по красоте сочетание глазурей голубого цвета с лилово-красными пятнами у нижнего края, что напоминало о красках пылающего закатного неба. Специалисты по цветным глазурям впервые делали то, чего никто еще не умел, и поэтому очень ценились. Шла работа и над белоснежным фарфором, лучшая из печей — Дин — обслуживала императорский дворец, радуя легкими, почти невесомыми чашечками с молочно-белым черепком и чистой глянцевой глазурью. Белый фарфор обладал способностью создавать впечатление вибрирующей поверхности из-за игры теней на нежных гранях гравированных форм и лепных хризантем, пионов на поверхности. Можно представить, с каким наслаждением император и придворные следили за этой тонкой игрой в своих золоченых дворцах.

Своеобразие украшений китайского фарфора складывалось также под значительным воздействием изобразительного искусства, монументальной и станковой живописи на шелке и бумаге, ее жанров пейзажа с цветами и птицами, бытовыми сценами и символикой природы (скалы, например, служили знаком долголетия).

В провинции Хэбэй росписи вторили стилю каллиграфии и живописи на шелке. Этому очень содействовал тон самой посуды. Толстостенные сосуды с черепком цвета слоновой кости отличались прият-

ным теплым тоном. Широкие вазы и бутыли обладали удобными поверхностями для свободного письма кистью, в этой же манере китайцы работали тушью на бумаге. Изображения рыб, птиц, бамбука создавали ощущение одухотворенности природного пространства. Динамичность взаимодействия черных и коричневых линий со светлым фоном открыла путь к «картинной живописи». Так в керамику пришел пейзаж. В провинции Хэбэй использовались вариации темного цвета живописи монохромов. Темно-зеленый рисунок не только воспроизводился на светлом фоне, но и менялся с ним местами, процарапывался по глазури. Существовали и черные рисунки на темно-зеленом фоне.

В XIV в., после нашествия монголов и смены династий (период Юань, эпоха Мин), культура Китая, сохранив все достижения, как бы выкристаллизовывала, совершенствовала свои черты. Страна была вовлечена в еще более активную международную торговлю, фарфор почти повсеместно вытеснил производство грубой керамики и стал вместе с шелком постоянной статьей дохода страны. Фарфоровое производство приняло вид мануфактур, принадлежавших как частным владельцам, так и государству. В эпоху Мин с еще большим размахом велось строительство городов, столица из Нанкина была перенесена в Пекин и застраивалась крупными ансамблями, дворцовыми комплексами с садами и парками, в числе которых центральное сооружение этого времени — Запретный город (императорский дворец), располагавшийся на месте современного парка Цзинь-Шань. Император, восстановивший академию искусств, уделял большое внимание изобразительному искусству. Традиционная основа изобразительной тематики (цветы, птицы, пейзажи, бытовые картины) была перенесена на фарфор, который приобрел еще больше яркости и праздничности.

Посещение Китая в XIII в. венецианским купцом Марко Поло стало началом знакомства европейцев с изделиями из фарфора (считается, что первая фарфоровая чашечка была привезена Поло в Венецию). Активизировалась торговля с Европой, с Запада пошли заказы. Через арабов из Персии китайцы восприняли роспись кобальтом, придав ей свою специфику.

Центром кобальтовой росписи в Китае в середине XIV в. стал Цзиндэчжэнь, где были значительные залежи каолина. Это время ознаменовалось освоением новой техники росписей с контрастами синего и белого цветов как наиболее соответствующими природе китайской живописи. Кобальт открыл новые возможности. С ним возросло ощущение пространственности картин природы. Для императора же по-прежнему делался и белоснежный, тончайшего черепка фарфор с нежным рельефом и гравированным рисунком. Рисунок стал сложнее, однако связь с традиционным геометрическим орнаментом бронзовых культовых ваз осталась.

В эпоху Мин возросло разнообразие потребностей, кроме ваз и тарелок появилась мебель, огромные бассейны для рыб, бочкообразные табуреты, скамейки для дворцовых садов. Кобальтовые красители по-

зволили обильно наносить декоративные рисунки на предметы убранства жилья. Китай вновь выработал много способов производства и украшения фарфора, которые прославились за рубежом как «подлинно китайские». Чашечки и вазы с новой «китайской» росписью распространились по всем странам.

Кобальтовые росписи долго оставались самыми популярными. Сырье сначала шло из Ирана; со временем было открыто местное сырье. Тонкий нарядный рисунок подглазурной техники иногда заменялся росписью резервами. Белые изображения — овалы, круги на синем фоне выделялись и выглядели, как в рамке, медальоны часто повторялись по кругу и дополнялись рисунком. Монотонные фоны сочетались с полихромией росписи — желтым, красно-коричневым цветом, когда к подглазурной росписи прибавлялись надглазурные краски. Обогащение цветовой палитры позволило делать цветные бордюры для медальонов на синем фоне.

В большом количестве производились изделия с кобальтовой сюжетной картиной. Это вазы и тарелки с изображением рыб в водорослях, парков, красивых прудов — все передано плавными линиями. Фарфор с кобальтом был настолько красив, что император усложнил обеденную церемонию, чтобы продлить любование фарфоровыми чашечками и вазами.

В XIV в. к популярным формам сосудов в виде двойной тыквы — гуань, прямым — гу прибавились округлые. Их пейзажные росписи выполняли с типично китайской обратной перспективой и множеством благопожелательной символики. Среди символов (цветы и растения) постоянно присутствовали: существо цилинь — символ богатства, рыбы — символ достатка и успеха в служебных делах, журавль в облаках — символ долголетия. Смыслоное значение росписей (зависело от местоположения рисунка) варьировалось: в одних случаях изображение существа цилинь или льва служило идею прославления буддизма (лев считался хранителем престола Будды), в других — было символом славы и доблести крупных чиновников, знак льва становился пожеланием успеха в карьере.

Китайские керамисты производили множество предметов сугубо местного назначения, незнакомых другим мастерам: цилиндрические сосуды с круглыми и квадратными отверстиями для кистей и туши, вазы с крышками, чайницы, чайники, стаканы и т. п. В орнаментике постоянно повторялось восемь драгоценностей — цветок лотоса, свиток, лист артемизии, сосуды из рога, гриб лин чжи, камень и т. д., а также изображения птиц, бабочек, стрекоз, веток с плодами персика и др. Роспись крупных сосудов воспроизводила и сюжеты литературных памятников, несших иносказания, идеи жанровых сцен и орнамента переплетались, требуя сосредоточенного прочтения. Изображение мальчиков, играющих во дворе, например, чаще всего означало почитание культа предков, бог долголетия Шоу-Син в окружении фигур «бессмертных» трактовался как бесконечное благодеяние, а иногда и маль-

чики означали достаток, благополучие. Символика цветов, вещей, растений была более постоянной. Изображение хозяйки со служанкой в саду на фоне скал и сосен часто означало прославление искусств (к ним относились музыка, игра в шашки, поэзия, каллиграфия). С новыми техниками росписи фарфора расширились возможности использования китайской философии, литературы. А еще использовались иранские, арабские мотивы и надписи (XVI в.), в том числе изображение редких животных; выполнялись заказы для Средней Азии. Китайская манера стилизации облаков, цветов, пейзажа очень повлияла на развитие тех же мотивов иранской, сирийской и другой художественной керамики. Необычайно трудолюбивые и талантливые мастера делали этот фарфор.

Кроме кобальтовой и разноцветной росписей с рисунками в эпоху Мин применялись бессюжетные цветные покрытия, в том числе желтый, зеленый и темно-фиолетовый тона легкоплавких свинцовых глазурей. Увеличивая цветистость покрытий, керамисты создавали новые варианты полихромии из лилово-синих, зелено-голубых, желтых и пурпурно-коричневых тонов, применяли контрастные сочетания желтого с голубым и синим, розового с синим, подражали перегородчатым эмалям.

Прочная связь с традициями привела к возрождению в эпоху Мин изделий в подражание сунским. В мастерских Лун-Цо-Аня специально для двора делались копии селадонов и бронз. Позже их производили в печах Цзиндэчжэнь. Колористические и орнаментально-сюжетные разработки мастеров эпохи Мин подготовили почву для появления многоцветной росписи следующего этапа и наглядно показали плодотворность соединения традиций прошлого и новых веяний во всех областях этого ремесла.

В XVII в. китайский фарфор уже копировали (в фаянсе) в Голландии. Голландские копии, хорошие сами по себе, ни в коей мере не достигали уровня китайских оригиналов. В XVII—XVIII вв. в отделку и роспись фарфора в Китае внесено опять много нового, цвет приобретает еще больше нюансов. Декор обретает ценность сочностью цветосочетаний. В эпоху Цин появляется зеленое, потом розовое окрашивание изделий, синие росписи усложняются техникой брызганого, пудреного кобальта, дающей бархатистую глубину цвета. Эта техника сочетается с надглазурными эмалевыми красками разных тонов. Возрождается глазурь цвета бычьей жертвенной крови. Одновременно растет интерес к сюжетным рисункам. В роспись вводятся полутона. Медальоны на полях заполняются изображениями мелких фигур и пейзажей, окраска фонов — зеленая с черными точками или иная с цветами хризантем — делает их очень сложными. Художники вводят узорчатые цветочные фоны из мелких растительных элементов, почти не оставляя гладких мест. Словом, китайскую роспись периода Цин можно назвать триумфом декоративности. Сюжетные сцены настолько богаты и глубоки по смыслу, что они воспринимаются, как театральные действия.

Роспись этого типа получила известность в Европе под названием «зеленого семейства». Оттенки зеленых (от светлого к изумрудному) тонов в сочетании с розовым, желтым, фиолетовым, красным, синим и черным цветами подбирались так, что напоминали переливы света на нежной зелени. Вазы восьмигранной формы с крышками и их роспись словно открывали окна волшебного фонаря, показывая китайские ландшафты со скалами и цветами, архитектуру, сцены во дворе и в доме, рыб и птиц. В изобразительный язык росписей пришли новые персонажи, в том числе Куй Син — покровитель идущих на экзамены, который изображался в виде демона с кистью, книгой, коробкой. Он опирался ногой на голову рыбы или дракона и означал пожелание удачи в карьере. В сюжетах чаще воплощалась тема четырех искусств в образах людей, занятых чтением, музыкой, каллиграфией, игрой в шашки. Больше стало в росписи сцен, изображающих будни императорского двора, жизнь богатых чиновников.

Пейзажи, полные лиризма, представляли собой синтез каллиграфии и поэзии. Они часто служили иллюстрацией к старинным литературным произведениям, в том числе «Оде о красной стене» сунского времени. Одинокая фигура поэта или отшельника на фоне природы, ученого в сопровождении дополнительной символики: бамбука — знака стойкости и благородства, цветов персика — долголетия, лотоса — чистоты, пиона — богатства и знатности комплексно раскрывала представление о счастье в единении с поэзией, наукой, музыкой. Ветка сливы мэй хуа в росписях связывалась с празднованием самого популярного праздника в Китае — преподношением подарков в начале весны (нового года), поэтому нередко изображались и сами подарки, например чайник в виде персика, чашечка-лотос.

Крупным достижением керамистов XVII—XVIII вв. стали нововведения в областиmonoхромов, среди которых выделялись изделия с зелеными глазурями цвета яблока, кожи желтой рыбы, желтоватого цвета луны, пламенеющего красного. Глазури с тонами, переходящими от фиолетового в черный (сейчас они называются черными, как зеркало), славились, подобно прежним. Появились цветочные росписи на черном фоне в изделиях черного семейства (I половина XVIII в.). Имели спрос вазы, бутыли, чаши с густой темно-красной глазурью бычьей крови, как и чаши темно-фиолетового цвета с гравированными драконами или с чуть заметно проступающими лотосами под желтой глазурью. По своему художественному уровню они стоят в высшем ряду, на одной ступени с вазами под черной блестящей глазурью и золотой сеткой тончайшего покрова.

Обращает внимание то, как умело применялся бирюзовый цвет в подражание камню. Он светился чистотой драгоценности. Любовь к интенсивным краскам запечатлелась в работах прославленных мастерских Лан-Яо в провинции Цзянси.

Что касается пластики, то особую группу изделий китайских керамистов XVIII в. составляли фарфоровые миниатюры — статуэтки, фи-

турные капельницы для туши с росписью эмалями по бисквиту (неглазурованный фарфор), благодаря которым получали самый яркий лиловый, желтый, изумрудно-зеленый цвета (фигурки коней, львов с жемчужинами).

В 20-е гг. XVIII в. появилось розовое семейство — вазы, блюда и чаши розового, желтого, красного цветов и золота. Идея новой расцветки пришла из Европы, ее питали открытия в области составления пурпурна на основе золота, затем, в новом виде, после работ китайских мастеров, она вернулась, оказав влияние на стиль и колорит изделий европейского фарфора и фаянса. Чаши и блюда со сплошным цветочным узором, крупными хризантемами, пионами на ковровом покрытии из листиков и стеблей отличались тщательно выписанными деталями и являли собой образцы виртуозного мастерства. Сетчатые, золоченные сложные фонны ваз, других предметов, в расцветке которых преобладали переходы розового тона, поддержали многовековую славу китайского искусства.

Несравненное мастерство во владении цветом и фактурами — бархатной матовой и блестящей — привело в XVIII в. к красному и черному лакам, посредством которых больше выявлялся открытый цвет. В результате увлечение «китайщиной» стало почти повсеместным, главным образом в Западной Европе. Спрос на китайский фарфор на мировом рынке стал так велик, что с XVIII в. в Кантоне началось производство изделий из полуфабрикатов, привезенных из Цзиндэчжэня, что позволило быстрее исполнять заказы местных и приезжих купцов, монахов-католиков и другого заезжего народа. Началось изготовление конъюнктурных вещей, внесение в декор гербов, еще чаще появлялись изображения Христа, во множестве выпускались чашечки-пиалы по заказам из Средней Азии, аптечная посуда, часть которой в XVIII в. попала в Россию, и другие предметы коммерческого плана, заполнившие европейские коллекции. Лишь сокращение заказов из Европы в XIX в. ограничило поток так называемых китайских новых предметов.

В XIX в. мастера керамики не роняли достоинства своего искусства: рукотворность произведений, живое присутствие исполнителя, запечатленное в точных формах, красивых мазках, делало художественно ценными работы любого времени. Китайский фарфор составляет драгоценную часть лучших коллекций почти всех крупных музеев мира, где занимает исключительное место. Это искусство уникально и бесценно.

ДУХОВНОСТЬ КЕРАМИКИ ЯПОНИИ

Художественное наследие Японии как самобытное явление обычно рассматривают с V—VIII вв., более уверенно — с X—XII вв. При такой датировке главное основание считаться определяющей дала архитектура Японии с ее предельно рациональной структурой, модульностью, простотой оформления. Другой такой не было. Керамика также вошла в

основу эстетической периодизации культуры, хотя и не столь решительно. Главное, что она сроднилась с основополагающими идеями синтеза, идеями, сложившимися уже в период феодализма. Конечно, вместе с другими искусствами она изменялась под действием сословных требований, усложнялась и обогащалась, но рационализм оставался отличительной чертой художественного творчества мастеров всех времен.

Деловой и непритязательный японский характер запечатлелся в вещах так же, как в умении с любовью выращивать крохотные деревья, собирать редкие камни и сухие ветки, находить красоту в самой простой, естественной среде. Японцы долго пользовались глиняной посудой, лапидарные формы и грубая фактура которой ценились даже в период, когда иноземные чашки стали атрибутом дворцовых церемоний и попали в центр внимания.

В XII в. в Японии изменилась политическая ситуация: на смену единовластию императора пришел сёгунат — государством стало управлять дворянство. Жизнь и быт приняли еще более организованный и рациональный характер. История производства керамики, соответственно всей культуре сёгуната, разделилась на три следующих этапа: Камакура (XII—XIV вв.), Муромати (XIV—XVI вв.) и Момояма (XVI—XVII вв.).

В XIII в. из Китая в город Сэто вернулся мастер Т. Като, с именем которого в Японии связывается начало производства глазурованной посуды с рельефами зеленого и желтого цветов. Одноцветные туго-плавкие глазури сунского типа были освоены и вместе с узорами из пионов и хризантем стали своеобразно украшать местные ритуальные сосуды. Почитание изделий в стиле Старого Сэто стало традицией.

Как и в Китае, в Японии очень любили природу, однако по-своему, предпочитая неяркий зеленый, светло-коричневый, черный или серо-желтый, туманно-радужный цвета, в будничные, спокойные оттенки которых чаще всего и окрашивали глазурованную посуду. Развитый вкус при внешней простоте его выражения не допускал повторов художественных решений, и мастера-керамисты нашли много способов достичь их своими средствами.

По воззрениям японцев, достоинство человека оценивается степенью его мастерства в любой деятельности. Это стало своеобразной движущей силой искусства японского народа.

Особенностью декоративного творчества была его связь с духовной жизнью личности. Мастера-художники обращались к самым глубоким чувствам, еле уловимым душевным движениям, настроениям человека, внося психологическую окраску в свои творения. Природа в произведениях как бы приводилась в соответствие с состоянием человека, отражала субъективное отношение к ней. Печь в городе Сэто давала возможность изготавливать толстостенные керамические сосуды первозданной простоты. Затемненные или блеклые однотонные глазури этих сосудов удовлетворяли требованиям таинства религиозной церемонии, для которой предназначались подобные предметы.

Сродни грубым крестьянским горшкам, бутылям, чашам, посуде для воды и зерна из «каменной» массы и другие изделия, в большом количестве выпускавшиеся печами Токонаба, Бизэн, Эхиен, Сигараки и Тамба в XVI в. Красно-коричневые и серые глины, из которых производились эти изделия, очень ценились за доступность и подлинно керамический характер, поэтому со временем стали как бы первородными для японской керамики, независимо от способа выполнения. Впоследствии эти краски были предпочтительными для разных видов более дорогих керамических изделий. Печи Бизэн культивировали грубошатость в сложных вещах, некоторые делались из каменной массы с серо-зелеными глянцевыми пятнами. Неупорядоченные пятна давали возможность подчеркивать грубую, шершавую природу предметов, не тронутых временем. Рациональные в производстве, такие вещи, однако, были мимо простыми, они отражали особо изысканный вкус и требовали превосходного владения технологией окраски.

Изделия печи Бизэн удивительны в использовании природных цветов и красок. Их выразительность достигалась за счет не только неровностей, но и закопченности сосудов в нижней части, а также произвольного распределения поблескивающих участков солевой глазури. Пятна получались при сгорании специально привязанных к изделиям пучков соломы с солью.

В XV в. в Японии сложился обряд чайной церемонии, создателем которой считается мастер М. Дзюко. Он стал влиятельной фигурой в формировании нового японского быта, новых взглядов и связанных с ними особенностей производства и росписи керамики. Чайная церемония стала как бы квинтэссенцией японского понимания красоты. В основу ее оформления Дзюко положил философское учение о саби — скрытой красоте, заключающейся в приглушенных красках и сдержаных формах. Мастер Сэн Но Рикю в XVI в. усовершенствовал принципы Дзюко.

Эти принципы придали обычной процедуре дегустации чая, занесенной из Китая, характер ритуала, ставшего своеобразной мессой. Она обращала человека к постижению скрытой красоты предметов и явлений, с которой связывалась истина. Это осуществлялось восприятием гармонии неяркого цвета предметов с плавными линиями. Ритуал совершался в тишине и уединении, с размышлением и беседами о красоте, настраивавшими на возвышенный лад. Монахи пользовались ими для усиления молитвенного состояния, дворяне-самураи — для воспитания воли, а передовые, состоятельные горожане — для обогащения души. Обряд был не для всех. И как ни различны итоги таинства, очень важно, что церемония составляла часть повседневного быта, повышала культуру чувств, поднимала духовную жизнь общества. Ради этого мастера-керамисты и создавали внешне неяркие, но очень сложные по идее произведения.

Процедура чайной церемонии заслуживает особого внимания. Чайный домик-тясицу с немногочисленными посетителями помогал на-

сладиться созерцанием той скрытой гармонии, которую отражали предметы стола и все окружение: простые стены, бамбуковые решетки, деревянные балки построек. В небольшой комнате в одной из стен делалась ниша-токонома для глиняной вазы или свитка с рисунком, исполненным тушью. Когда в домик входил хозяин и разливал чай, гости с таким же вниманием и спокойной сосредоточенностью рассматривали тщательно подобранные предметы убранства стола: старинный бронзовый котелок с полустершимся рисунком, коробочку для чая, зеленоватые или серо-коричневые глиняные чашечки. Потом начинался обмен мнениями о красоте окружающих предметов. В общем, присутствующие пребывали в состоянии, подобном медитации.

Керамика, таким образом, была компонентом духовно-философского общения. Чудеса парковой архитектуры — философские сады молчания в монастырях XVI в. развивали ту же склонность к размышлению. Вкус, присущий японской керамике, был неотделим от идеи воспитания самостоятельности. Это ощущалось в каждом художественном замысле.

Для чайной церемонии по традиции применялись чашечки только японского производства. По композиции их росписи и формы видно, что образ строился на ассоциативной основе — намеке, недосказанности, которые заставляли постигать видимое и дополнять собственными представлениями. Художники не допускали ни излишеств, ни механического копирования натуры.

Строгая цилиндрическая чайница с черным пятном на коричневой глазури из Тамба обращала внимание на себя будто случайно получившимся красивым затеком. Эстетика саби повлияла на работу мастеров печей, называемых Сигараки и Старый Ига. Сдержанность их языка указывает на влияние мастера Ф. Орибэ. В XVI—XVII вв. в Старом Ига делали сосуды с мятыми пластичными формами из красно-коричневой глины, которые можно было сравнить с потертыми старыми бронзовыми вещами. Зеленая патина — налет старины — ценилась японцами как знак времени. Голубовато-зеленой глазурью керамисты имитировали старую бронзу, не повторяя форм самих бронзовых предметов.

Художники рано оценили эстетическое значение следов рук человека, оставляющих потертости, неровности на предметах. Свидетельством прочности традиции считалась долговечность пользования старыми предметами.

Выдающимся образцом работы в стиле Орибэ в Японии считается цилиндрическая глиняная ваза для тясицу неправильной, как будто смятой формы с неровно налепившейся на нее глазурью, которая к тому же еще вздулась пузырями, покоробилась, образовав грязную, словно закоптившуюся от времени желто-серо-зеленую пленку. Архаичность облика этого предмета заставляла задуматься о текучести времени и никчемности каждодневной суеты, помогая обрести покой и равновесие. Культ простых крестьянских вещей не противоречил этим представлениям и служил укреплению авторитета народных навыков.

Почитались «бракованные глазури», для которых изделия перед глазированием специально обсыпались песком. Работы всех «Шести печей» очень ценились в церемонии чаепития тя но ю. С усовершенствованием церемонии, конечно, изменялась и посуда. Постепенно для питья стали применяться только цилиндрические чашечки.

В XVI в. в городе Карацу началось производство изделий со строгим геометрическим орнаментом, привнесенным корейцами. Чтобы придать ему одушевленность, показать прикосновение рук мастера, применяли густую непрозрачную глазурь с трещинами и углублениями (корейских керамистов специально переселили в Карацу и переучили). Практиковалась также обливка предмета глазурями разного цвета с противоположных сторон, как бы в знак протеста против регулярности узоров. При этом подбор цветов всегда был осмыслен.

Остров Кюсю, где находился город Карацу, скоро пополнился сетью новых очагов аналогичного ремесла и стал центром производства керамики для тя но ю. Там часто практиковались трескающиеся глазури с проступающим черепком. Кракле подкрашивалось черной окисью железа. Рисунок, даже геометрический, делался нарочито небрежно.

Изображение веточек, трав, цветущей вишни — сакуры на глиняной посуде осуществлялось размашистой росписью и как бы случайным расположением на поверхности. Растения выходили за пределы, обрываясь у краев чаш. Необычно была решена в Карацу знаменитая цилиндрическая чашка с тяжело оползающими книзу стенками и с пятном цветка ириса. Ирис «влип» в утолщенный край и еле различался в сумраке красок. Японцы очень любили неясные, размытые очертания предметов, предстающие глазам людей в момент задумчивости: в тумане, полумраке, на рассвете или в сумерки.

Соответственно материалу и фактуре к глиняным чашкам и блюдам смело и неожиданно подбирали мотивы росписи. На одной из тарелок серии «желтый сэто» был изображен редис. Тарелка не предназначалась для церемонии, но соответствовала ей. Непринужденные очертания покоряли естественностью, в таких «простых» эффектах крылся огромный смысл и опыт художников.

О длительных, упорных опытах над цветом говорили изделия «черный сэто» с черной глянцевой железной глазурью, которая получалась только при быстрой разгрузке печи и называлась «выхваченный черный». Основной цвет искусно сочетался с красно-коричневой неокрашенной глиной. Эксперименты над глазурями сложных оттенков отразились в сериях другой печи, с названиями «серый сино», «расписной сино», «красный сино». Работы печи Сино тоже были под влиянием мастера Ф. Орибэ. Желтоватые глины Сино сочетались с полупрозрачной оплавившей и потрескавшейся глазурью так, что предметы становились как бы частью пейзажа. Естественно вплетались в них рисунки в виде бамбуковой изгороди, простые цветы («расписной сино»). Стили сино, раку и частного предприятия Орибэ оказали решающее влияние на направление дальнейшего оформления чайной церемонии. За Орибэ

утверждалась традиция исполнения квадратных чаш, применения налепов. В стиле Раку в XVI в. работали знаменитые художники С. Тёдзи-ро, Дзёкей. Они совсем отказались от гончарного круга, перейдя к неровной лепке сосудов вручную.

Выдающееся произведение японской керамики — знаменитая чашка «Фудзи-сан» художника и каллиграфа Х. Коэцу (XVI—XVII вв.). Ее акварельно легкая техника росписи и необыкновенно сложный неяркий розово-серо-коричневый колорит одними только пластико-колористическими средствами передали комплекс впечатлений и понятий японского народа о священной горе. Вулкан Фудзи всегда покрыт туманом и клубами облаков на вершине, он обычно розовый на заре. Художник изобразил солнечную мглу. Картинный образ как бы обрисовал предутреннее время, наслоил впечатления, создал еще невиданный в керамике тип «импрессионистического» пейзажа. Японцы поняли и оценили сочетание серого с розовым, восторгались его густками на неровной поверхности, где не было ничего изображено, не было и самой горы!

Развитие Японии в условиях некоторой изоляции еще более способствовало следованию традициям в художественном творчестве. В национальной школе Киото над проблемами сохранения прошлого успешно работали в XVII в. Сотацу — ученик Х. Коэцу, керамисты О. Корин и Н. Нинсэй. Много интересного связано с именем Н. Нинсэя, который создавал на керамике и фарфоре целые картины природы посредством метафор. На одном из его цилиндрических сосудов с четырьмя ручками черная блестящая глазурь сочеталась с тонкими зелеными эмалевыми линиями и красными цветами камелий. Лишь воображение позволяло увидеть на этом сосуде сад, однако цветы с золотыми тычинками и сосновые иглы рядом напоминали, что букеты икебаны также по-своему содержательны, могут говорить о темной ночи, закате.

Все работы японских керамистов пропитаны духом многовековых размышлений о мироздании, и не лишне вспомнить, что с той же меркой японцы подходят к оценке своих святынь — Серебряного и Золотого павильонов, виллы Кацура в Киото (XV—XVII вв.), богоотврят их тишину и покой. Позолота и черный лак применялись в керамике, как и в архитектуре, с большим тактом. Введение в керамику и фарфор более ярких красок усилилось с изменением общего стиля повседневной жизни. Тяга к большей нарядности не лишила вещи лаконизма, многозначительности, национальной самобытности.

О. Кэндзан, мастер керамики, начавший работать в Киото, отразил характерные для XVII—XVIII вв. тенденции к праздничности в своих изделиях, пополнив их неповторимым индивидуальным стилем росписи. Его тарелки на тему четырех времен года включали цвета в таких комбинациях, которые рождались в результате длительных наблюдений над природой. Отсюда свободная замена подлинных красок условными, этим точнее раскрывался смысл явлений. Лето по Кэндзану —

ритм белых и черно-синих бегущих волн; осень — диск огромной луны с тонкими сухими травами синего и коричневого цветов; зима — застывшие сине-белые волны с золотыми снежинками. Лаконичные пятна несли очень мало изобразительности, заставляли в воображении раскладывать цвета по их принадлежности к предметам и фону.

XVII век был переломным для японской керамики, потому что именно тогда началось массовое производство фарфоровых изделий в городе Арита и применение надглазурной росписи. «Простая» керамика с этого времени чаще становилась элитарной и предназначалась для чайной церемонии.

Период Эдо в истории Японии тесно связан с развитием городской культуры. Завоевав место в жизни, фарфор в XVIII—XIX вв. изготавливался для богатых и средних слоев, отражая разные вкусы. Для основного населения изделия производились на острове Кюсю в городе Арита, в XVIII в. — в Сэто. Фарфор стал известен под именем имари (по названию порта, из которого вывозился) и нес несколько упростиившиеся и конкретизированные сюжеты. Цветы и травы изображались точнее, узорчатые фоны прописывались тщательнее. В массовом производстве обособились понятия богатых и будничных вещей, зависящие от сложности и искусности рисунка.

Можно утверждать, что весь стиль японского фарфора определялся высокохудожественными находками в колористике, найденными еще в XVII в. Г. Какэмоном и др. Для имари характерны красные тона в разных сочетаниях. Красный, синий, черный цвета надглазурных и подглазурных красок всегда давались в тональных сочетаниях, реже — в контрастах. Тканевые рисунки Сибуэма ввели новый прием соединения раппортных узоров с натуральными картинами цветущих полей или сплошные покрытия тканевым декором.

Ревнители строгого индивидуального стиля, вкуса и традиций стали основывать частные печи. Такими были печи Ко-Кутани в Кага и Набэсима в Арита. Для так называемого «зеленого кутани» типична, например, квадратная тарелка с условной геометрической росписью, изображающей рисовое поле с птичьего полета. Рисунок цветов в изделиях Кутани часто расходился с окраской, контуры не совпадали с пятном, а сами краски — тускло-желтые, лиловато-коричневые, зеленые — темнели, как на глине. В них заключался элитарный вкус к старине. Фарфор высшего художественного достоинства для аристократии выпускала также частная печь владельца Набэсима. Он поставлял изделия представителям своего округа. На них изображались плоды, цветы, овощи, текстильные рисунки, хризантемы на фоне волн, часто с условным сочетанием желто-красного и синего цветов. Эти изделия тоже вошли в драгоценное наследие декоративного искусства Японии, отразили национальные вкусы народа.

В целом в рисунках на посуде массового производства было, конечно, больше товарного качества, появилось много сюжетных росписей, отчасти вследствие подражания Китаю. Интимный характер образов ус-

тупал место более нарядным и развлекательным. Это, например, росписи на вазах с хризантемами, журавлями, гейшами, пейзажами, которые не будили глубоких эмоций.

Европейцы проявили глубокий интерес ко всем сторонам производства и росписи фарфора в Японии. Наладился выпуск изделий специально для экспорта. Еще в XVII в. большие фаянсовые вазы цвета слоновой кости с «японскими сценами» из мастерских Сацума охотно раскупались иностранцами. С изменением жизни, быта, привычек, вкусов горожан в XIX в. стиль фарфора все более тяготел к внешней броскости, богатству декора. В сюжетных росписях появилось мелкотемье, рисунок некоторых цветов и трав стал жестче. Тем не менее страна сохранила авторитет создателя высокохудожественной керамики. Продолжалось производство в лучших традициях, множество хороших керамических изделий находилось в пользовании населения.

При сравнении культуры Японии и Китая можно отчетливо увидеть не только их родство и самобытность, но и полноту выражения национального характера.

КРАСОЧНОСТЬ КЕРАМИКИ НАРОДОВ АМЕРИКИ

Народы Америки, населившие Американский континент за 20 тысячелетий до н. э., создали к I тысячелетию н. э. государства, территориально представляющие запад планеты от Гринвича. Практически же их культуры являются собой один из вариантов восточных культур. Это тем более интересно, так как из культурного прошлого индейцев многое сохранилось, что дает возможность представить поиски мастеров керамики древности и широту их изобразительных приемов во всей полноте.

С исторической точки зрения средневековая Америка, развиваясь обособленно от Старого Света, имела архаическую культуру, и рассмотрение ее обращает нас как бы вспять, к тому, что передовые государства Европы и Азии уже миновали. Но, с другой стороны, далеко не все народы прошли с такой полнотой период древней расписной керамики. Художественное наследие Америки I—XVI вв. несло многое самобытного в тематике и форме, в назначении вещей. Поэтому оно заняло самостоятельное и очень почетное место в истории декоративного искусства.

Барьеры Тихого и Атлантического океанов по-своему оградили американский континент от связей с внешним миром, обособили развитие его народов почти до XVI в. Их государственные образования были непрочно связаны между собой. Керамические изделия индейских народов — тольтеков, миштеков, ацтеков, ольмеков, тотонаков, сапотеков и майя в Центральной Америке, индейцев чибча-муиска на территории Колумбии, индейцев мочика, аймара и кечуа в Перу, Эквадоре, Боливии и Чили — обладали немалыми стилевыми различиями.

Больше общего было в монументальных сооружениях, восходивших к древневосточным ступенчатым пирамидам и зиккуратам, а также в монументальных комплексах со скульптурными украшениями и росписями (храмы и дворцы майя в Паленке VII в., в Бонампаке, пирамиды тольтеков в Теотиухакане VI в., Чолула, Чичен-Ица X в. и т. д.). Каменная скульптура влияла на глиняную. Но стилистически различна была даже терракотовая скульптура майя из разных поселений (остров Хайна и др.). Еще больше различий у скульптуры ольмеков, тотонаков. Массивные фигурки несли на себе неповторимые приемы геометрической стилизации. Различалась и роспись посуды. Сюжетные сцены майя близки стилю монументальной живописи, а в цвете исполнялись ограниченным числом красок (преимущественно красно-коричневыми, белыми и черными). Они включали сюжетные сцены борьбы с врагами, ритуалов, их отличала графически четкая манера исполнения. В росписях соседних племен, наоборот, чаще воспроизводились геометрические узоры.

И все же керамика американских племен имела общее в том, что всегда оставалась неполивной, не знала фаянса, фарфора, была приспособлена к местным, экзотическим для европейцев формам быта, включала уникальные сюжеты; в ней очень хорошо раскрылось коллективное героическое начало, присущее жизненному укладу ранних цивилизаций, и оно запечатлено полнее и ярче, доходчивее, чем у других. Керамисты свободно обращались с фигуративными изображениями, брали сюжеты из повседневной жизни и военных сцен, подчиняя их лаконичным средствам, и как бы следовали стилю «малой архитектуры». Замечателен их способ дополнять эпический рассказ подробностями о своем времени.

Вполне можно сказать, что древнеамериканская керамика была энциклопедией жизни населения и отразила ее многограново, в действиях, в отношениях людей друг к другу, к природе. Сцены полны документальности, хотя трактовались декоративно. Рисунки росписей занимали центральную часть изделий, были крупными, подчинялись их тектонике. Если декор дополнял фигуры, то главные пятна цвета и второстепенные четко расчленялись, их легко читать.

Роспись и скульптура вводят нас в круг фантастических представлений древнего населения Америки, показывают его веру в сверхъестественное, зависимость от природы. Изображения с подтекстами не отделяли реальное от вымышенного. Рисунки отражали синкретизм мышления.

На одном из цилиндрических сосудов майя декор изображает какой-то таинственный обряд посвящения в военачальники или чествование победителя, так что торжественно-важные позы объединяют воина в высоком головном уборе из перьев и служителя культа в единый образ обожествленной власти. Это усиливается возвышенным строем черных силуэтов и пылающим, красным фоном. Что-то грозное таится в этой сцене. Композиция родственна настенным росписям в развали-

нах храма Бонампака. Терракотовая скульптура майя (ритуальная статуэтка юноши с мячом и др.) тоже обладала чертами торжественности. Из-за недостатка исторических сведений эти работы трудно датируются, они в целом характеризуют классический период развития искусства американской керамики II—IX вв. н. э.

Условность сочеталась с правдой образов, как, например, в знаменитой терракотовой фигурке женщины с высокой прической. Туго скрученный узел тяжелых, как корона, волос и горделивый профиль запечатлели типичный характер властительницы. Несколько иными чертами отличались статуэтки сапотеков, тотонаков: их реализм и условность неизменно влекли за собой гротескность.

В статуэтках, относящихся к названной археологами культуре Запада, таких черт еще больше. Стилизованные фигурки воинов с оружием — большеголовые, коротконогие, резко повернутые к врагу — порой забавны. Герои настолько неправдоподобны, насколько и убедительны: то остроносые, то курносые, с маленькими глазками, они все находились в едином строю и как бы говорили об успешном завершении битв, а скульпторы-исполнители — об освоении типического.

Смены господствующих племен и, как результат, гигантские перемены в укладе жизни и творчестве оставили такие памятники, как у майя в Паленке, — пятиэтажный храм Солнца, у тольтеков — комплекс в Чичен-Ица с уникально украшенным храмом воинов. Новое не могло не сказываться на художественном творчестве мастеров керамики, однако и здесь нам не ясно, как связаны с жизнью эти образы.

Междусобные войны, в итоге которых на землю майя вторгались тольтеки и ацтеки, смешивали линии искусства, многое уничтожали, кое-чему дали неожиданное направление. Среди керамических изделий ацтеков наиболее известны фигурные сосуды, представлявшие собой полые статуэтки и погребальные урны. Урны в виде сидящего или стоящего бога дождей Косихо сочетали монументальность формы с характерно острой, как в шарже, обрисовкой лиц. Такого же типа скульптура украшала курительные трубки — сидящая фигура бога огня Шиутекути. Соединение монументального и жанрового начал становилось характерным для американской керамики других регионов. Умелое владение силуэтом обобщенных форм положительно отличало всех мастеров древнего искусства Америки.

В XV в. на территории Мексики создается сильное ацтекское государство со столицей Теночtitлан. Руины дворцов и площадь столицы запечатлели в камне огромный размах строительной деятельности при новых правителях. Погребальные керамические урны ацтеков создавались в виде храмов.

В Южной Америке обилием керамических изделий выделялось Перу. Оригинальные сосуды в виде шара появились у жителей гор в районе Чавина еще в I тысячелетии до н. э. Несколько веков спустя зародилось искусство керамики жителей побережья — индейцев мочика (в Моче, Наска и других местах III—VII вв.). Их керамика характерна богатой

цветовой палитрой, включавшей фиолетовые, розовые, черные, красно-коричневые цвета на фигурных расписных сосудах и скульптуре. Сюжеты связаны с войнами, отправлением культов, верованиями, а также повседневными занятиями (рыбная ловля, домашнее хозяйство). Мастера росписи будто вели рассказ о вечных делах. Вначале для рисунков было характерно применение контурных линий и штриховки, которыми передавали картины морских глубин. Позже стали преобладать религиозно-фантастические образы — море, например, изображалось кишащим страшными рыбами. Роспись развивала технику гравированного рисунка местности города Паракас-Кавернас и выражала страх перед верховными силами.

Позже (в Моче) появились смешанные контурно-силуэтные рисунки на темы ритуальных действий, с воинами в доспехах из гигантских крабов и т. п. Люди стали смелее, но страх все же не исчезал полностью. Судя по тематике рисунков, это были настоящие приморские народы. Постепенно их сосуды обрастили фигуративной скульптурой, превращались в театрализованные сцены. В сосудах-портретах роспись подчинялась правдивой передаче черт лица, по которым особенно хорошо видно самообладание людей перед всевозможными опасностями. Портретные сосуды Моче — пример сочетания посудной керамики с реалистическим портретом и фантастическим оформлением, соединением зверей и богов. Моделями для керамистов служили люди разного склада, возраста, мужчины и женщины, мастера с безупречной точностью раскрывали доминирующие черты их характера. Орлиные профили, плотно сжатые губы, чуть раскосые глаза обрисовывали этнические черты индейцев. Портретные сосуды считаются высшим достижением керамической скульптуры юга Тихоокеанского побережья. Период расцвета этого искусства представлен сосудами в виде головы человека в узорчатой шапочке, женской головы с гладкой прической. Дугообразная ручка с отверстием для слива и другие детали не мешали впечатлению цельности композиций. Были сосуды и в виде нескольких фигур или с одной нарисованной, а другой объемной. Расписные предметы достигли большой выразительности в Наска, где мастера изображали рыбаков с полной сетью за плечами, музыкантов, женщин с детьми, животных. Морская тема нашла отражение также в керамических лепных дополнениях к изображениям рыб, каракатиц, осьминогов, которые ритмическими рядами опоясывали предметы.

Прибрежное население со временем (в VIII в.) попало под власть торговцев, основателей столицы Тиауанако в районе озера Титикака, и керамика столицы вобрала многие черты прежней, став лишь нарядней и декоративней. XV—XVI века — время возвышения кечуа и государства инков. Этот период отличается возросшим изяществом форм сосудов. В столице империи инков Куско архитектура и прикладное искусство достигли высочайших вершин.

История культуры народов Америки прервалась с завоеванием их земель испанцами, безжалостно уничтожавшими ценнейшие памятни-

ки прошлого. Лишь керамика Перу дошла в наилучшей сохранности, потому что была связана с захоронениями и оставалась в земле, в уединенных уголках западного побережья. Даже поработители-испанцы были поражены необычностью и красотой перуанской керамики. Формы индейской посуды повлияли на изделия испанских мастеров стекла, которые повторяли сосуды с двумя носиками и дугообразной ручкой. Так индейское искусство не осталось забытым.

Традиции сапотеков, тольтеков, миштеков, майя и других не прервались полностью и на американской земле. Они стали известны изделиями из керамики племени индейцев пуэбло, ныне проживающих на юго-западе США. Знаменитыми террасными домами и расписной глиняной посудой пуэбло донесли до потомков во всей неповторимости свои обычай, обряды, вкусы. Женщины из племени хопи (юго-ацтекская группа) в XIX в. изготавливали из глины желтовато-оранжевые или кремового цвета сосуды, чашечки, миски с черным геометрическим орнаментом, наполненным символами богов природы. Круглые или квадратные лики солнца с птицами вокруг них, зубчатые листья и лесенки, полосы черно-красных или одноцветных фризов вокруг божеств на полированной посуде напоминают о величии искусства прошлого.

Изделия из глины, так же как расшитые костюмы и деревянные обрядовые фигурки качина, стали предметом пристального интереса коллекционеров мира. По керамике Америки XVIII—XIX вв. видно также, что индейцы сумели воспринять некоторые черты испанского искусства. Об этом говорят работы жителей каньона Чако — плоскодонные белые сосуды с узким горлом и широким расписным поясом черного цвета в стиле испанских вышивок. Игра индейцев орнаментальными формами стала предметом изучения многих любителей. Индейцы соседних племен тоже оценили работу пуэбло, всегда охотно меняли свои товары на их посуду.

Таким образом, коренные жители Америки, не создав никаких новых материалов, исключительно благодаря оригинальности своих изделий стали в один ряд с выдающимися мастерами керамики.



Турция. Фрагмент изразцовых покрытий. Изник. Рубеж XVI—XVII вв.



Турция. Фрагмент изразцовых покрытий. Изник. 2-я пол. XVI в.

ВЗЛЕТ ИСКУССТВА ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ



Историю искусства Западной Европы можно назвать необъятной. Она включает опыт Средневековья, эпоху Возрождения, период образования абсолютных монархий, буржуазных революций в Голландии, Англии, Франции. Искусство керамики в Европе чрезвычайно богато памятниками, однако при этом можно выделить основную тенденцию керамического производства: переход от ручного ремесла к массовому изготовлению. Это обстоятельство повлияло на европейскую керамику больше, чем другие факторы. Поэтому начиная с эпохи Средневековья, ради упрощения задачи, все произведения можно разделять именно по этому признаку. Европа стала первым континентом, где сложились капиталистические, а затем — в ряде стран — социалистические общественные отношения. Социально-исторические процессы, конечно, не могли не отражаться на керамическом производстве, появлялись и разнообразные сплетения нового с традиционным. Обилие народов, стран, особенностей культур не дает возможности остановиться на всех аспектах истории и многих примерах, поэтому в этой главе упомянуты лишь основные этапы развития искусства керамики и некоторые факты для их иллюстрации.

Известно, что до XI—XII вв. население Западной Европы уделяло гончарному делу меньше внимания, чем другим ремеслам. Люди обходились обыкновенной глиняной посудой. Но в последующие века европейская керамика быстро совершенствовалась. С XIV в. (а в некоторых странах раньше) начали складываться свои школы, направления, выявились имена знаменитых мастеров. На этом этапе до XVIII в. можно условно упомянуть фаянсовые изделия Испании, Италии, Голландии, Франции.

С точки зрения образного развития важна связь фаянса с монументальным, декоративным и типично европейским станковым искусством. Глубина понимания человека и проникновение в его внутренний мир стала доступна и мастерам декоративного искусства, что в значительной мере связано с христианской идеологией.

Изобретение способа тиражирования штриховых рисунков (гравюры на дереве и меди) оказывало техническое влияние на характер керамического декора. Гравюры Дюрера, офорты Рембрандта находили отражение в светской керамике, сюжетные рисунки художников обогатили ее художественный язык. Специфической чертой изделий Европы стала также их связь с европейскими архитектурно-декоративными стилями, которых не знали (в таком качестве) другие континенты.

Наконец, особой чертой наследия европейской керамики (не считая гончарства) является его разделение на два плана: фаянс и фарфор. Период до XVIII в. представлен только работами в майолике-фаянсе, каменной массе, XVIII—XX вв. — фарфором, фаянсом и другими самыми разнообразными материалами. Изобретение фарфора явилось событием исключительной важности. Есть основание выделить период открытия фарфора в Европе с XVIII в., отвлечься от фаянса и остальных материалов того времени, проследив эволюцию образов только по основным пунктам.

ПРЕДМЕТЫ РОМАНО-ГОТИЧЕСКОГО СТИЛЯ

Начало Средневековья (конец V—VI в.) и время образования первых варварских государств остготов, лангобардов, вестготов, англо-саксов, франков (до VIII в.) обозначилось искусством керамики невысокого художественного уровня после великолепного его расцвета в странах античной культуры. Эпохи Меровингов, Каролингов (в IX в.) медленно приобщали народы к цивилизованному миру, хотя принятие христианства повлекло за собой крупные изменения в их традициях. Общество земледельцев и воинов не имело ни архитектурных школ, ни систематизированных взглядов, в том числе и этикета в современном понимании. Простые глиняные сосуды для приготовления и принятия пищи, для хранения продуктов носили сельский характер.

Звериный стиль, прославивший резчиков по камню и торевтов, в некоторой мере повлиял на развитие облицовочной керамики романского периода XI—XII вв. Этот стиль может быть отмечен как начало поисков новой образности. Положительным было и возникновение региональных архитектурных школ, хотя первоначально керамические плитки использовались узко — при кладке полов и т. п.

Только к XIII—XIV вв. с усиленным развитием городов и строительством монастырей расширилась потребность в различной строительной и отделочной керамике. Преобразование замкнутого объема романского храма в пространственно открытый архитектурный комплекс готики позволило применять фасонный кирпич в системе аркбутанов и контрфорсов, в отделке фасадов (немецкая кирпичная готика: храм Св. Марии в Любеке XIII в., Св. Марии — в Ростоке, Св. Николая — в Лüнебурге, Св. Марии — в Бранденбурге XIV—XV вв.). Фасад

бранденбургской церкви получил как бы кружевное покрытие благодаря причудливой кладке глазурованных деталей.

Фасонные плиты с орнаментальными рельефами применялись в архитектуре Франции. Французские строители успешно комбинировали цветные плитки в кладке полов, которые приобретали сходство с крововым настилом. Геометрические узоры из прямоугольных или криволинейных плиток желтого и красного цветов гармонировали с рисунками витражей, которые первоначально также имели только утилитарное назначение. И все же цветные стекла украшали полы расцвеченными потоками света, одухотворяя «варварскую красоту».

Соответственно развитию техники глазирования и формовки совершенствовалось производство посуды. Пример — декоративное оформление небольшого зеленого кувшинчика (Лувр), компактная удобная форма которого искусно дополнена рифлением. В качестве росписей иногда служили готические надписи. Витражи совершенствовались: некоторые едва ли не полностью повторяли готические розы — узорчатые круглые окна, которые расцвечивали фасады храмов (например, пол в церкви Сен-Пьер сюр Див XIII в. с вереницами геральдических животных и фантастических существ). Вместе с витражами менялся и рисунок пола. Богатая народная фантазия способствовала тому, что со временем все архитектурные детали и бытовые предметы «объединились» и приобрели способность оптимистического воздействия на человека. Применялись зеленые глазури, красный и желтый цвета керамики, изредка — черный. Изощренность узоров каменной и кирпичной кладки, фигурной керамической мозаики эстетически поддерживала удивительно целостные ансамбли, которыми отличается европейское декоративное искусство готики.

Оттискивание в форму, штамповка, гравировка однотонных изделий из красной глины с цветными или прозрачными покрытиями стали той основой декоративно-технических приемов, к которым позже прибавились изобразительные (растительные, фигуры людей, животных) и архитектурные.

ИСПАНО-МАВРИТАНСКИЕ ВАЗЫ ИЗ МАЙОЛИКИ

Юг Пиренейского полуострова — первый очаг производства высокохудожественных изделий из майолики, сложная техника и декорировка которых показали неведомые дотоле европейцам достоинства восточной эстетики. Население южной части Пиренейского полуострова в течение нескольких веков было фактически отделено и долго продолжало свои связи с Востоком. Арабы, Кордовский эмират VIII в. (позже халифат) принесли с собой многое от восточной культурной традиции. По образцу передовых стран Азии арабы открыли университет, начали строительство городов, дворцов, мечетей и производство великолепной многоцветной расписной глазурованной керамики. Так Европа уз-

нала тонкую работу восточных ювелиров-рисовальщиков. В X в. с приходом из Северной Африки мавров культура Южной Испании стала арабо-мавританской и лишь к XV в. начала обретать чисто испанские черты. Арабы оставили после себя прекрасный архитектурный ансамбль в Кордове, мавры — в Гранаде, Альгамбре. По этим архитектурным памятникам можно судить, как много знали и умели восточные знатоки майолики. Испано-мавританская керамика сочетала в себе техническое мастерство с безупречной компоновкой орнамента.

Узоры XIV в. на Пиренеях являли собой образцы, созданные под влиянием ислама (куфические письмена из Корана, символика Аллаха, орнаментика, которая отражала определенную философию). Звездчатый рисунок арабесок, воплощавший идею бесконечности, неизобразительно отражал мир. Прямые линии, полосы и узорчатые пояса представляли собой мирское зрелище, выполненное богатой фантазией людей с абстрактным мышлением.

К XIV в. относятся знаменитые майоликовые вазы из района дворцового комплекса Альгамбра, получившие название «альгамбрских». Уникальные по своим размерам, необычным очертаниям, изяществу отделки, они во многом остались непревзойденными. Вазы были обнаружены после ухода бывших владельцев дворца. Ученые полагают, что они стояли в нишах для воды, которая являлась предметом священного поклонения, основным богатством жителей знайного края. Термины «майолика» и «фаянс» одинаково применимы к материалу, из которого изготовлены эти вазы. Остров Майорка, через который другие фаянсы поступали на рынки Средиземноморья (отсюда название «майолика»), так же мало связан с этими вазами, как и слово «фаянс» (от итальянского названия города Фаэнца). Специалистами не найдено аналогов этой «высокоартистической», как писал знаток керамики А. Кубе, мавританской группе фаянсов, выполненных в люстровой технике. Всего известно около 12 ваз, которые отличаются удивительным сходством (одна из них обнаружена в Гранаде). Они величественны (около метра высотой), имеют очень маленькие донышки и горловину и странные плоские ручки без отверстий, за которые держать предмет нельзя. Благодаря этому необъяснимому сочетанию большого вместимща с практически неудобными деталями вазы уподобляются капризным драгоценностям. Столь же разительно противоположны тончайший рисунок орнамента и огромная поверхность, которую он покрывает. Удивительны общие линии силуэта ваз и их способность раскрывать свои достоинства при детальном рассмотрении. Люстровая техника, применявшаяся взамен дорогостоящей золоченой бронзы и золота, достигла большого эффекта. Люстры с золотистым оттенком очень красивы. Все они разнообразны: от медно-красных, красно-зеленых, желтых до розовых. Ваза Фортуни из Эрмитажа отличается ровными рядами орнамента из полос, скобок, извилистых линий малого размера и широкой каймой посередине тулона, крупными пятнами люстра на

надписи. Рисунок несколько напоминает инкрустацию на восточных драгоценных сосудах.

Ансамбль Альгамбры с его галерями, гаремом, бассейном, пальмами и керамическим убранством соответствовал характеру декора ваз. Предполагается, что они были сделаны в Малаге, где гончары издавна занимались своим ремеслом. О ценности сосудов говорили и тайные места их находок, в том числе вместе с кладом золотых монет. Образцы ваз хранятся в музеях Мадрида, Стокгольма, Берлина, и, возможно, они обнаружены еще не все.

В XV в. испанцы отвоевали эту территорию, и с того времени керамическое производство в Малаге, Альмерии, Мурсии передало эстафету Валенсии, где ремесленники-мавры (христиане) разработали образцы растительного орнамента в сочетании с прежними мотивами. В сине-золотой технике выполнялись росписи предметов, предназначенных для широкого пользования. В мастерских городов Мислата, Манизес, Джезарта, Патерно арабская орнаментика и письмена в художественных композициях потеряли прежнее смысловое значение и становились декоративными. Валенсийская керамика отличалась синтезом восточных узоров с испанской геральдикой. Куфические письмена с благопожеланиями алафия иногда совершенно не читались, но вместе с другими деталями придавали изделиям оригинальный и изящный вид.

В Валенсийской округе, особенно в Манизесе, производили блюда, тарелки, тазы, миски, кувшины, вазы-рукомойники и специальные предметы экспорта по заказам итальянских, французских, нидерландских богачей. Наиболее часто вывозились аптекарские кружки альбарелло в Италию. Намного опередив Италию в технике керамического производства, Испания в XV в. также была своего рода базой и школой для итальянских мастеров, связь которых с Испанией еще больше укрепилась в XVI в. Секреты техники и орнаментальный стиль валенсийской керамики все же остались недосягаемыми.

Композиции росписей валенсийских блюд и чаш отличались обычно четким расчленением на центр и края, силуэтным изображением гербовых знаков городов и королевств — львов, орлов (орел — герб Валенсии) и т. п. Блюда и вазы расписывались плетенкой мелкого рисунка, расположенного радиально, сплошным ковровым покрытием или по бортику с наружной и внутренней сторон. Контур быка, синий силуэт геральдического животного иногда накладывалась прямо поверх рисунчатого крова. Рисунки отличались испанским темпераментом. Встречались даже тарелки с двумя бортами, донышки которых в XVI в. поднимались выпуклостями, чтобы орнаментация приобретала большую гибкость. Вместе с тем орнамент сохранял сходство с узором чеканной восточной посуды — медной и латунной.

Аптекарские кружки получили название от итальянского слова «альбарелло», означающего маленько деревце, иначе — бамбук, так как в бамбуковых трубках некогда привозили с Востока лекарства. Цилиндрические кружечки формы тростника расписывались мелкими рисун-

ками обычного валенсийского типа, которые располагались по всей поверхности вровень с горизонтальными бортами. В XVI в. альбарелло приобрели вогнутые стенки, возможно, из соображений большей прочности тары.

Наиболее известны валенсийские вазы, называемые крылатыми из-за огромных декоративных ручек, украшавших их. Вазы имели высокую ножку, шарообразное тулово и тонкое горло. Они считались идеалом красоты и были необычайно изящны. Их поверхность украшала растительный орнамент с люстром. Волнистые очертания высоко взметнувшихся над туловом ручек напоминали воланы одежд в танце. Вьющиеся побеги и как бы расшитые цветы еще больше усиливали их сходство с восточными дивами. Плоские «непрактичные» ручки продолжали традицию альгамбрских ваз (не имели отверстий). Но в новом облике изделий уже чувствовался европейский волевой характер. Их стройность и усложненность, насыщенность декором скажется позднее в архитектурном убранстве и в предметах быта, войдет в традицию всего декоративного искусства Испании. Декор на поздних изделиях Валенсии — блюдах с силуэтами геральдических львов, ланей — найдет отражение в орнаментальных росписях дворцов, украшениях тканей. Собрание испано-мавританской майолики в Эрмитаже подтверждает уникальную образность испанских изделий.

СКУЛЬПТУРА И ЖИВОПИСЬ В МАЙОЛИКЕ ИТАЛИИ

Италия раньше многих других государств вступила на путь перестройки своей экономики, установления активных деловых связей со странами Востока. Социальным переменам и укреплению политической роли страны способствовало ее географическое положение, поэтому ситуация выдвинула Италию на передовые позиции и в культурном отношении. Имена талантливых художников, скульпторов возвысили авторитет наследницы античных ценностей, обратили к ней интересы всех европейцев.

Периодизация итальянского искусства после XII в. обычно определяется следующим этапами: проторенессанс (XIII—XIV вв.), Раннее Возрождение (XV в.), Высокое Возрождение (начало XVI в.), Позднее Возрождение и маньеризм (с середины XVI в.). Соответственно этот путь прошло и керамическое производство: от несложных примитивных изделий проторенессанса к кватроченто и, наконец, к подлинному расцвету в XVI в. — Золотому веку. Суть реалистических образов итальянской керамики — безусловная связь со всей гуманистической культурой Возрождения. При этом керамисты нашли собственное неповторимое выражение идей и ощутимо дополнили ведущие тенденции орнаментальными находками, своей спецификой палитры.

Италия первой обратилась к воплощению в майолике образа человека во всем богатстве его жизненных черт, психологической конкрет-

ности, чем заложила основу европейской традиции в этом направлении. Человек в искусстве впервые как бы встал во весь рост, заговорил о себе открыто, громко, с ощущением прочности своего положения на Земле. Его изображали обстоятельно и в реальной обстановке — трехмерном пространстве с перспективой, бытовыми деталями. Развивались портрет, пейзаж, тематические многофигурные композиции на светские темы, сюжеты античной мифологии, которые начинали влиять на религиозные. Весь художественный мир как будто засветился радостными красками свободы. Керамисты встали на один уровень с корифеями архитектуры, ваяния, живописи. Это было триумфальное шествие керамики из Тосканы в Умбрию, Папскую область, Ломбардию, по всей Италии.

Возрождение в керамике Италии меньше всего коснулось использования техник античного прошлого, даже наоборот, они совсем не интересовали. Идеи декоративного стиля шли от архитектуры с ее монументальным характером, мощностью зданий синьорий и палаццо, торжественной представительностью их внутренних помещений. По мере увеличения богатства в домах, с появлением в них резной золоченой мебели, мозаик, инкрустаций и изделий из дорогих металлов, росписи керамики становились роскошными, украшались многоцветным люстром, стали полнее воспевать силу, славу и талант хозяев жизни.

В освоении техники производства, так же как орнаментации и росписи, керамистам немало помогали торговые и культурные связи с испанско-мавританскими и восточными мастерами. Их влияние на росписи заметнее всего в образцах XIV — начала XV в., когда декоративные предметы сочетали восточные мотивы с местными, вводя в быт инкрустированные кувшины, кружки. Скульптурность постепенно становилась характерной чертой итальянской керамики. С применением элементов ордерной системы (колонн, пилястр, капителей) в орнаментальной пластике и росписи все больше укреплялись черты общей праздничности. Замелькали аканфовые листики, прихотливые волюты, изгибающиеся побеги, поддерживающие профилированные детали. Разноцветная глазурованная керамика стала применяться в качестве облицовочного материала. Расписные плитки пола из Сиены — пример ранних керамических облицовок. В XIV в. была известна и майоликовая посуда со знаками владельцев, выполненными интенсивным синим и другими цветами (кружка с гербом Манфреди и др.). Затем пришел настоящий триумф чистого цвета: изготавливались кувшинчики, чаши — однотонные или с полосами и малыми узорами. С XV в. наступил подлинный расцвет декоративно-скульптурных и живописных работ. Подчинение архитектурному стилю ренессанса, сочетание разных элементов в целостных образах с учетом новой технологии подняло на недосягаемую высоту произведения итальянской майолики. Тогда стало известно имя знаменитого мастера керамической скульптуры Луки делла Роббия, который считается открывателем техники белых непрозрачных оловянных глазурей.

Композиции Луки делла Роббии наиболее типичны для времени перемен, так как они имели завершенные архитектурные обрамления с карнизами и пиластрами у рельефных рам, как у стен зданий, и полнее всего отражали в пластике фигур, лиц, пространственной среды стиль архитектуры и скульптуры кватроченто. Историческая традиция приписывает этому скульптору и открытие красок для глазурей, но факты говорят о более раннем их появлении. Вероятнее всего, Лука делла Роббии по-своему применил цвета для нового вида работ и этим достиг блестящего результата. Города Италии XV в. быстро обрастили новыми сооружениями с украшавшими их полихромами.

Ученик мастера золотых дел Лука делла Роббии первым из керамистов воплотил в своих творениях гуманистические идеалы, воспел красоту современного человека (как известно, ему принадлежит и замечательный мраморный рельеф балюстрады певчих церкви Санта Мария дель Фьоре во Флоренции, который тоже был этапным для скульптуры XV в.). Реалистическая правдивость обрисовки человека роднила Роббии со скульпторами Л. Гиберти и Донателло. Роббии создавал жизненные образы в бытовых и религиозных сценах. Барельефы на евангельские темы и образы мадонны с младенцем в майолике были полны глубокой человечности. Горельеф «Мадонна с младенцем среди ангелов» особенно хорошо передает красоту чувств матери и ощущение ее радости безмятежного бытия. Мягкая лепка лица и фигуры, рук, заботливо поддерживающих младенца, приветливое лицо покоряют своей жизненностью. Сочные гирлянды из цветов и листьев гармонично дополняют эту композицию.

Масштабы деятельности всего семейства делла Роббии довольно значительны. Известно, что высокое мастерство отличало рельефы Роббии в капелле Пацци церкви Санта-Кроче во Флоренции, где медальоны с изображениями апостолов подчеркивали красоту гармоничных людей. Книга и перо в руке апостола Иоанна, книга у апостола Варфоломея и другие уточняющие атрибуты делали акценты на духовности этих святых людей, как бы воплотивших все духовные ценности крепущей Флоренции. Привлекал также сочный колорит зеленых, фиолетовых, голубых майоликовых вставок, поддерживающих радостный тон архитектурной среды. Этот декор, так же как светлые фигурки младенца Христа с Воспитательного дома во Флоренции, повлияли на колорит росписей бытовой майолики XV в. всей Тосканы.

Крупномасштабная майоликовая скульптура другого мастера этой фамилии — Андреа делла Роббии — «Встреча Марии и Елизаветы» явилась одним из самых сложных по цвету и форме произведений. Фигуры, движения, складки и цвет одежды струились в пластико-колористическом ритме. Джованни делла Роббии стал известен своими красочными бытовыми сценами. Майолика успешно применялась в архитектуре Сиены. На основе таких работ ярче и самобытней проявлялись вкусы создателей разной утвари. В XVI в. майолика оставалась популярнейшим материалом у мастеров посуды, которым удалось сохранить

радостный колорит и щедрость творческой мысли. Крупным центром производства керамических изделий в Италии с XV в. была Фаэнца. В XVI в. наблюдается его расцвет, изготовление декоративной посуды становится устойчивой отраслью художественного производства. Интерьеры жилья в Италии благодаря керамистам получают еще более импозантный декор.

Технические новинки позволили достичь особенного успеха в декоративном оформлении блюд. Керамисты Фаэнцы пользовались, как и Роббия, глухими кроющими оловянными глазурями (чтобы скрыть цветной черепок и уподобить его белизне заморских фарфоров) с интенсивными красителями и иногда — люстром. Такие изделия по-прежнему называют «фаянсами», в отличие от покрытых свинцовой глазурью «полуфаянсов». Они украшались росписями, в которых благодаря их рукотворности, уникальности как бы незримо присутствовал художник. Художники гордились своим умением: розетки, цветочные бордюры утвари выписывались с подлинно стойческим терпением и мастерством. Роспись по оловянной глазури трудоемка и, помимо всего, требовала сноровки, потому что краски наносились на полусухую или слабо обожженную посуду со свежей поверхностью, аналогично фресковой росписи (в расчете на впитывание в верхний слой грунта). Изделие затем обжигалось, и нужно было успеть сделать роспись, пока грунт не затвердеет. Переделки исключались, так как впитавшаяся краску уже нельзя было удалить. Мастера пользовались покрытием и локальным цветом. Постепенно разрабатывая живописно-графический прием, ввели полутона, могли давать градации цвета от темного к светлому. Так керамика стала универсальным искусством, близким к фресковой живописи. После обжига изделия получали особенную глубину тона и ровный блеск. Этим отличались образцы периода расцвета техники оловянной глазури, которая иногда дополнялась росписями по верху. Позже мастера начали комбинировать приемы, делать двойной обжиг. «Это было крупным явлением, привлекшим знатоков», — отмечал Ч. Пикколо пассо (XVI в.), оставивший труд по технологии итальянской майолики. Ученость и талант у керамистов, как и у всех художников Возрождения, были нераздельны.

Мастера керамики прославились, например, расписными блюдами, чашами, настольными украшениями для праздничного стола. Гости, наслаждаясь слушанием музыки, могли любоваться сложностью декора этих предметов. Блюда украшали стены или специальные полки, уподобляясь картинам. Само оформление вещей — привлекательное, нарядное, словно учитывало присутствие множества людей. Отделка часто сопровождалась надписями. Умный, деловой человек, по понятиям того времени, должен был занимать подобающее место в обществе, быть самостоятельным, видеть ценность произведения в труде и таланте художника, ремесленника, а не только в стоимости материала. Майоликовые изделия почитались именно за искусственную работу. Характер итальянской майолики — порождение Тосканы с ее высоким образом

жизни и строем мыслей. Ведь там еще в XIV в. выпускались зеленые поливные блюда («зеленое семейство») и вазы с кобальтовой росписью по белому фону («синее семейство») в подражание горделивым испанским; было также много самих центров производства майолики. Независимая Флоренция нуждалась во множестве служителей ее красоты. На Флоренцию работали в Гальяно, Монте Лупо. Соревнование в пышности дворов заставляло влиятельных лиц изощряться в подборе высокохудожественных произведений. Синие, белые с синим, желтым, зеленым узором блюда в большом количестве заполняли их дома. Несравненный двор герцога Лоренцо Медичи, прозванного Великолепным, превосходил все остальные количеством уникальных работ. В ведении Медичи находилось местечко Каффаджоло, где изготавлялась майоликовая посуда с кружевной цветной росписью для нужд флорентийских вельмож-меценатов. Чувство превосходства, присущее семейству Медичи, отразилось в его звучном девизе «Всегда», который мастера ставили на посуде, принадлежавшей всей династии. О коллекции майолики Медичи позднее был издан специальный альбом, который неоднократно переиздавался. Она представлена в собраниях музеев, например в Эрмитаже, — блюдо с росписью на античный сюжет «Диана и Эндимион» в любимом Медичи стиле живописи Боттичелли.

Упоминавшаяся выше Фаэнца все же превосходила другие центры интенсивностью работы и подарила миру самых знаменитых итальянских мастеров, работавших в жанре пейзажа и портрета, декоративной композиции. В XVI в. с Фаэнцей связаны имена мастеров Н. Пиллипарио, Ф. Авелли, мастера-монограммиста «Р». Предметы, которые изготавливались в Фаэнце, часто были заказными, служили дорогими подарками, например к свадьбе, и соответственно имели индивидуальные темы и композиции.

В колористическом отношении изделия Фаэнцы выделялись, в частности, распространенным приемом сочетания светлого золотисто-желтого узора с синим кобальтовым фоном. Оливковые оттенки тонких растительных побегов растений, завитков, аканфов еще больше придавали им сходство с драгоценными накладками. В Фаэнце было принято украшать лицевую и обратную сторону изделий, чтобы гербы оказывались почти в том же обрамлении, что и подписи исполнителей. Самая известная мастерская под названием Каза Пирота поставляла образцы разнообразных типов, в том числе блюда с сюжетной росписью («Суд Соломона» и др.). Художники-керамисты не уступали по серьезности прорисовки фигур лучшим граверам и живописцам. В Фаэнце стало традицией украшать кувшины и аптечную посуду портретами. Лица прописывались тщательно, четко, с передачей характера. Ленты-бандероли указывали, какие хранились лекарства. Фаэнтинцы умели делать и черные фоны, которые, как и синие, хорошо контрастировали с изображениями; фон для блеска иногда дополнялся золотой росписью, но синие цвета доминировали.

Свадебные блюда в Италии преподносились со сладостями и считались памятной вещью, а не только украшением дома. На них был изображен портрет невесты с надписью («Прекрасная Камилла», «Прекрасная Баттиста»), встречались также мужские портреты и эмблемы верности. Портреты (анфас или профильные) несли образы, наделенные психологической правдой; они говорили о нежности, застенчивости и т. п. Контурные линии подчеркивали гибкие силуэты, а полутона объемно моделировали хрупкую форму. Выделялись глаза, обращенные к зрителю. Художники любовно обрисовывали дорогие костюмы в соответствии с тогдашней модой (росписи блюд из Эрмитажа).

Цветовая палитра росписей итальянцев XVI в., использовавших по-прежнему в основном зеленые, желтые, фиолетово-коричневые и синие, реже — оранжевые краски, не лишила произведений цветового богатства и разнообразия. Типаж лиц и характеров в портретной живописи был также широк. Слава Фаэнцы разнеслась очень далеко, ей подражали Равенна, Падуя. Выходцы из Фаэнцы основывали производство керамики в других городах. Все более выпускалось аптечной посуды, которая стала предметом особого внимания, так как выставлялась напоказ в аптеках, где проходили по вечерам сборы богатых горожан, а также в дворцовых и монастырских аптеках. Сиенская аптечная посуда выделялась сложностью росписей, потому что Сиена соперничала с Фаэнцией в орнаментике и отличалась подлинной красотой подбора цветов с красновато-коричневыми, оранжево-желтыми вкраплениями на черном фоне. Формы итальянских сосудов тоже привлекали растущим разнообразием.

Известно, что в XVI в. делали сложные трехлопастные холодильники в виде чаши с росписью на мифологические темы на внутренней стороне, подарочные комплекты для рожениц скуделли, куда входили тарелка на ножке и ее пара вверх дном, вторая тарелка для хлеба и ее пара, тоже перевернутая вверх дном, а также солонка. Общая композиция этих предметов уподоблялась оригинальному сооружению вертикальной конструкции. Прекрасны также формы специальных настольных предметов — настольников — малой архитектуры декоративного назначения.

Большая потребность в керамических изделиях обусловила унификацию элементов их росписи, использование техники монтажа рисунков из заготовленных деталей. Совершенствовалась практика копирования гравюр по картинам известных мастеров: А. Мантеньи, Рафаэля, немецких художников А. Дюрера, М. Шенгауэра, Л. Кранаха. Все это вызывало огромный интерес итальянцев к изобразительному и орнаментально-декоративному искусству.

Мастера керамики в городе Дерута сохранили индивидуальную, несколько архаическую, но полную прелести манеру орнаментации в стиле испано-мавританских изделий, похожих на инкрустированные металлические блюда и вазы. У них был приятный золотистый фон, узор нередко с изображением мужских профилей и прекрасных дам,

впечатляющий своей декоративностью. Прямые линии, кружочки, палочки, точки умело укладывались в плотно собранные ряды бордюров. Росписи связывались также с местной тематикой, рожденной местоположением города на пути к святому месту — Ассизи, где, по преданию, проповедовал Св. Франциск Ассизский. Для паломников в Деруте изготавливались массивные блюда с изображением святого. Узорчатые блюда с крупным рисунком из клеток и полос украшались легким перламутровым люстром под названием «мадреперла».

За необычайные качества пользовался признанием люстры города Губбио. Прославленный мастер-технолог из этого города Д. Андреолли был уважаем как изобретатель высоко ценившегося повсюду рубинового люстра. Технолог покрывал им уже готовые изделия при вторичном обжиге. Когда мастер делал вещь от начала до конца сам, то приближался по стилю к Деруте или Кастель Дуранте. Для Андреолли образцы делали другие мастера, в том числе Ф.-К. Авелли, известный своими связями со всеми центрами производства керамики. (Перемены мест объяснялись возрастающей конкуренцией между мастерами.) Так мануфактурные тенденции стимулировали изобретательность.

Шедевром Андреолли является блюдо с тремя грациями по гравюре М. Раймонди, оно отличается самым красивым красным отливом. Живописная картина, исполненная керамическими красками, приобрела здесь особо яркий декоративный характер, так как изображение обнаженных женских фигур выигрывало от соответствующего цвета. Обнаженное тело в эпоху Возрождения как никогда прежде стало предметом любования.

Андреолли принадлежит и роспись известных блюд «Падение Фаэтона», «Избиение младенцев». Кроме Деруты и Губбио, другие города и области меньше увлекались люстровой техникой. Иными достоинствами был отмечен такой крупнейший центр майоликового производства, как область Умбрия.

Мастер Н. Пиллипарио из Фаэнцы работал в Умбрии в городе Кастель Дуранте, где мало использовалась люстровая техника. Хорошие местные глины на берегах реки Метавр позволили ему наладить выпуск тонко профилированных изделий. Используя сюжетные мотивы и изящные рисунки по образцам росписей гротесков Рафаэля в лоджиях Ватикана, Н. Пиллипарио стал также основателем так называемого исторического стиля, т. е. сюжетных рисунков широкого содержания.

Популярность Рафаэля в Умбрии, на его родине, была очень велика, и распространение его орнаментальных композиций объяснимо. Произведения великого живописца воспроизводили его многочисленные коллеги и поклонники: Р. дель Колле, Б. Франко, Т. Цукарро и др. Их рисунки быстро переносились на керамику. Новые гротески, а также любимые итальянцами трофеи — оружие, барабаны, знамена, музыкальные инструменты соединялись в венках и переплетениях с другими предметами, изображениями зверей и растительных форм. Тро-

феи, гербы обычно занимали большую часть узоров из синих и более светлых тонов.

Богатый сервиз с брачным гербом Изабеллы д'Эсте и мантуанского герцога Гонзага, серия тарелок с сюжетами на библейские темы, хранящаяся в Эрмитаже, подписная тарелка Н. Пиллипарио с росписью «Сидящий Сатурн» характеризуют мастерство этого художника. Тарелки с сюжетной росписью представляли собой как бы прекрасные станковые картины в рамках. В них хорошо передавалось пространство. Тогда же разрабатывались и многофигурные сцены, они заполняли всю поверхность предметов в три-четыре цвета с растушевкой (фигуры были светло-коричневыми, небо синим, деревья зелеными, одежда — тех же цветов с дополнением желтого) и впечатляли объемностью. В копиях картин умбрийцы не механически воспроизводили оригиналы, а видоизменяли их или брали фрагменты, подчиняя очертаниям керамических предметов. Прекрасно, например, урбинское блюдо с сюжетом «Смерть Лаокоона» по известной скульптуре эллинистического периода. Объемные фигуры и орнамент являли собой подобие рельефа, но в целом это было самостоятельное творение. Пиллипарио очень хорошо владел рисунком и колоритом. Из Кастельдуранте он переехал в город Урбино, где сам, а позднее его сын вместе с другими мастерами (Г. Фонтана, О. Фонтана и Ф.-К. Авелли) создали много новых работ: гротесковый орнамент по мотивам античных стенных узоров дополнили в урбинской майолике каннелюрами, завитками тонкого аканфа, лепниной, путти и птичками. Работы этих мастеров всегда очень популярны. Фонтана принадлежит исполнение аптекарской посуды с фигурами апостолов, более сотни изделий для герцога Гвидобальдо II, орнамент которых превратился в основное средство украшения позднейших изделий из майолики.

Во второй половине XVI в. в Италии были распространены красивые кратеры античной формы на профицированной ножке, которые украшались не только рисунком, но и лепными завитками с наружной стороны. Произведения так называемого исторического стиля оставили яркий след в истории керамики, так как в них нашли отражение сложные исторические, мифологические, а также современные сюжеты, что представляло собой значительный шаг в развитии художественного языка. Мастерство, широкий кругозор, гражданская позиция художников-керамистов снискали им непререкаемый авторитет. Пренебрежение к католическому Риму, например, вера в более деловых и сильных героев, способных объединить и укрепить разрозненную Италию, — все это, как в зеркале, отразили живописцы. Они были осведомленными в истории культуры людьми. Например, Ф.-К. Авелли, знаток литературы и истории, часто указывал источники своих сюжетов: труды древнеримского историка В. Максима, Тита Ливия, поэта Овидия; он сам писал и иллюстрировал (на керамике) собственную поэму. Авелли принадлежит роспись на современную ему тему «Карл V карает распутный Рим», роспись с историческим сюжетом «Смерть Клеопатры» и др. В Урбино

им был расписан холодильник на современный сюжет «Карл V переходит Рейн». Так что мастера керамики были в полном смысле просветителями, несли знания и культуру в народ.

Во второй половине XVI в., следуя общему стилю архитектуры и искусства (созданному Д. Браманте, Микеланджело, Я. Сансовино, А. Палладио и др.), декор и формы майолики все более изменялись. Кроме объемного расписного орнамента стали чаще применяться рельефные налепы, львиные лапы; ручки приобрели вид переплетающихся змей, формы монументализировались. В таком стиле делались подсвечники, солонки, чернильницы и т. п. Керамическое производство находилось в Пезаро, Пизе, Вероне, Риме, влияние мастеров Урбино сказалось и на производстве керамики в Венеции, видоизменив ее продукцию.

Венеция как центр торговли с Востоком рано стала подражать китайским и турецким, иранским образцам, выработав свой очень красивый цвет светло-синей глазури — смальтино. Мастера Гвидо Мерлинго, Доминико да Венеция утвердили стиль росписи с акантовыми мотивами и розетками, потом дополняли его приемами, выработанными мастерами Урбино. Так в Венеции появился местный стиль, известен образец с сюжетом «Вид венецианской Пьяцетты». С возвышением роли Болонской академии в XVII в. венецианцы вторили работам знаменитого живописца А. Каррачи. Среди орнаментальных школ на севере Италии были известны производством предметов из керамики Генуя, Турин, Савона, Альбиссола.

Венеция и Фаэнца в некоторой мере и позднее сохраняли интерес к китайским образцам, а через них — к орнаментальной росписи вообще. Фаэнца ввела выпуск белостенной посуды с росписью, напоминавшей дальневосточную. Так было до конца XVII в., когда под влиянием мастерских в Савоне и Кастелли становится популярной продукция с более мелким изощренным рисунком теплых или голубоватых тонов. Изящный, несколько усложненный стиль росписи становится господствующим в Италии.

Значение итальянской майолики нельзя переоценить. Ее влияние не уменьшилось и после потери Италией независимости, наступления периода контрреформации, экономического спада: на рынках спрос на продукцию в итальянском стиле повысился именно тогда. Венеция, Фаэнца, Урбино сохранили свой престиж.

Неповторимый стиль итальянской майолики надолго сделал ее предметом коллекционирования, производство многих изделий осуществляла фабрика в Кастелли в Неаполитанском королевстве: изделия с пейзажами, античными и библейскими сценами, пусть менее высокого качества, дополнялись позолотой (открыватель этой техники Франческо Северино Груэ). Итальянские керамисты нередко выезжали в качестве рабочих в соседние страны и там распространяли свое искусство. В Италии конкуренция подчас становилась губительной для них.

Открывшиеся в XVIII в. фабрики по производству майолики в Милане, Лоди, Тревизо просуществовали недолго. В XIX—XX вв. коммерческие интересы итальянцев возродили образцы эпохи Возрождения на фабриках Лангетти в Болонье, Джинори в Доччия возле Флоренции, Спиначки в Губбио и на специальном предприятии в Берлине. Однако там только копировали шедевры.

Стиль итальянской майолики эпохи Возрождения оказал влияние на творческое развитие этого искусства в других странах. Италия раньше всех стала выпускать белый фаянс, начала производство мягкого фарфора (предприятие Медичи), и в этом тоже большая заслуга ее мастеров. Керамика Италии высоко ценится всеми музеями мира.

СТРОГАЯ МАЙОЛИКА ГЕРМАНИИ И ПОГРАНИЧНЫХ ВОСТОЧНЫХ ОБЛАСТЕЙ

Границы Германии, как и других государств, на протяжении истории менялись, поэтому немецкая культура включала в себя многие черты пограничных областей. В XV—XVI вв. искусство Германии вступило в полосу относительного расцвета, ренессансные реформы коснулись разных сфер жизни и деятельности страны, хотя феодальные порядки ограничивали их. Керамика очень своеобразно отразила интерес мастеров к новым техникам и способам украшения изделий.

Это было тем более любопытно, что архитектуру и быт Германии еще не затронуло обновление. Каменные замки феодалов с сырьими помещениями, маленькими окнами и холодными полами, сохранившимися со времен Средневековья, влияли на облик домашней утвари: массивные столы, лари и скамьи были под стать тяжелой оловянной посуде, которая кое-где считалась роскошью. Обычная продукция гончаров-посудников не была особой ценностью, и в городах, когда управляющие королевскими поместьями вели счет тому, что делалось в поместье, они обычно учитывали, «...сколько от кузнецов, оружейников и сапожников, сколько от токарей и седельников, сколько от слесарей...» взято, а гончары в такой реестр не включались. Однако на развитие гончарного дела оказывала влияние проблема отопления холодных помещений. Еще до XV в. в домах горожан начали сооружать облицованные кафелем печи, отделка их была весьма скромной. Это были так называемые мисочные, или горшковые, кафли. Круглые углубления на лицевой поверхности кафеля напоминали соты и хорошо сохраняли тепло. Кроме Германии, Австрии подобная облицовка бытowała в Чехии, Польше, Северной Италии, Болгарии. Изразцы и посуда (гаффнеркерамика) со свинцовой глазурью зеленого цвета типичны и для конца XV в.

В начале XVI в. в Европе, и в частности в Германии (в Нюрнберге, Зальцбурге), распространились прямоугольные печные кафли с рельефом и подцветкой, которые соперничали с мисочными. В кафельном

деле прославилась семья керамистов Гиршфогелей и другие специалисты, начавшие применять прозрачную свинцовую глазурь вместо оловянной, которой пользовались в Италии. Свинцовые глазури считались привилегией керамистов северных стран. В XVI в. часто встречались цветные изразцы с изображением людей и животных. Они сохранились в Нюрнберге, Зальцбурге, Южной Баварии, Кракове. В Чехии (которая входила в состав Германии) по сюжетным рисункам на рельефах можно было судить об уровне развития гончарства. Гончарный круг на одном из них обрисован очень точно: он ножной, но еще с неподвижной осью, верхняя площадка круга превосходит размеры нижней, из чего видно, что техника гончарства была не очень совершенной. Кафли являлись более важной отраслью производства.

Немецкая бытовая утварь со временем все же совершенствовалась. К XVI в. относятся красивые кувшины и кружки цилиндрической формы из каменной массы, аналогичные по абрису металлическим. В Германии успешно работали над украшением изделий рельефом античного образца, усложнялась конфигурация застольной посуды. Она очень популярна и в настоящее время, пользуется широким спросом и даже является предметом национальной гордости.

Гончары, как и другие ремесленники, объединялись в цеха, имели свои уставы, руководства, нормы на изготовление товара. Цеховая система способствовала росту уровня гончарного ремесла. Помогала и четкая организация труда. В конце срока ученичества каждый «выпускник» должен был отправиться в путешествие, а затем сделать «мастерштук», т. е. шедевр, определяющий, на что будущий мастер способен. Подобная система вела к соревнованию гончаров в мастерстве и достижению более высоких результатов.

Правда, в XVI в. даже в богатых домах хорошей глянцованной посуды было мало. Ценился дорогой металл, стекло, заморские товары, об этом свидетельствует старинное описание быта богачей Фуггеров: «...Обед был приготовлен в зале, среди украшений которой прежде всего бросалось в глаза золото... Через залу тянулся стол с напитками, установленный золочеными сосудами и прекрасными венецианскими стаканами, стоящими, как говорят, гораздо больше тонны золота...»

Торговля ганзейских купцов на Балтике и южных городов — Аугсбурга и Нюрнберга — с Италией открывала государству доступ к самым различным ценностям. На керамическое производство Германии, как и Чехии, Венгрии, Австрии и других соседних стран, с конца XVI в. положительно повлияла деятельность переселенцев из Италии — хабанов, распространявшихся по всей Европе из-за религиозных преследований (во время контрреформации).

История хабанов-перекрещенцев интересна влиянием на национальные школы керамики. Уроженцы Фаэнцы, они сохранили стиль и продолжили лучшие приемы прославленной итальянской майолики. Синяя роспись по белому фону оловянной глазури и четырехцветная роспись синими, желтыми, зелеными и коричнево-фиолетовыми крас-

ками выделяла в XVI в. изделия хабанов из числа многих современных им североевропейских. Хабаны также имели дело с драгоценными металлами, занимались алхимией. За умение делать невиданную северянами домашнюю посуду изумительно чистого цвета их называли белопосудниками. Мастера-хабаны иногда оставались анонимами, но известно, что с итальянцами работали и немцы. Изделия сочетали в себе итальянскую основу с немецкими нововведениями. С XVI в. в Германии и в соседних странах приобрели популярность неглубокие блюда — тондино, чаши в форме раковин на ножке — креспины, аптечные банки — альбарелло, граненые бутылки, кружки для вина — бокалле, кувшины, позже — бочонки для вина. Бокал имел вид кувшинчика с ручкой, кубки — цилиндрическую или коническую форму. Те и другие накрывались оловянной крышкой с пуговкой и упором для пальца. Такие сосуды характерны, например, для Венгрии, Чехии, Словакии. Можно отметить невесомость, какую приобретали чаши для конфет в виде ажурной плетеной корзиночки на низкой ножке (она казалась просто кружевной). Кроме того, в центре был цветок, выполненный ажуром с легкой подсветкой. В XVII в. посуда делалась преимущественно белой с росписью в немецком, венгерском, чешском народном стиле, воспроизводящем травы, цветы, букетики, узоры вышивки; встречались также архитектурные мотивы (панорамы старинных городов с куполами и островерхими башнями), гербы. В XVIII в. получили общее признание граненые сосуды-шестигранники для хранения имбиря, четырехгранные штофы для целебной воды; была популярна роспись сказочного плана: крохотные человеческие фигуры и звери среди зарослей цветов и трав и т. п.

Из Польши, Венгрии, Болгарии, Румынии хабаны переселялись на Украину, в Россию. Вбирая местные мотивы росписи, они в конце концов растворились в общей среде. Среди мастеров известны некоторые имена: Николо Стефано, Мартин Рот, Йозеф Курт, Иоганн Шталь и др. Культурный обмен и связи явились важными факторами развития техники европейского фаянса.

Если говорить о Германии XVI—XVIII вв., то она характеризуется и собственно немецкой техникой изготовления посуды из каменной массы с белым (в Зигбурге) или цветным (в Ререне) черепком. Каменная масса из глины в смеси с полевым шпатом, кварцем и шамотом в обжиге при высокой температуре давала весьма плотный черепок, за что высоко ценилась. Опыт такого производства имелся и в Англии. Каменный товар не нуждался в глазури, тем не менее соляные покрытия практиковались. Во Фрехене, Кёльне предпочитали желтый и коричневый цвета. Лепной и гравированный орнамент на кружках-штурцбехерах, кружках-воронках, шаровидных сосудах подчеркивал строгий характер изделий. Кувшины с изображением бородатого человека или разных масок отличались суровостью. Поэтому люди предпочитали мягкий фаянс.

В Зигбурге обрабатывалась качественная белая глина, так что цветные глазури для ее украшения практически не были нужны. Белый фаянсовый цвет сохраняли на кружках с рельефами по мотивам античных мифов и архитектурных сооружений. Можно вспомнить и о том, что в Вестервальде тогда же создавались синие поливные предметы с серым черепком (блауверк), позже — коричневые с орнаментикой, ближе к народной. В баварском городе Крессене каменная масса вообще отличалась красным цветом, и изделия из нее были с простым эмалевым покрытием. Коричневая керамика производилась в Германии всюду на протяжении многих лет, традиции производства каменного товара сохранялись до XX в. и характерны для этой страны.

ЗАГАДОЧНЫЕ ФРАНЦУЗСКИЕ СЕН-ПОРШЕРЫ

Архитектурно-декоративный стиль Франции XV—XVI вв. развивался под влиянием Возрождения и одновременно бережно сохранял черты национального искусства. Зарождение фаянсового производства дало толчок разнообразным тенденциям. В XVI в. начало работе в некоторых городах положили итальянцы: в Руане, Ниме, Невере, Лионе вместе с местными работали флорентийские и генуэзские мастера. Увлечение итальянской модой, однако, поначалу не изменило несколько консервативный характер французских изделий.

В период правления Франциска I и Генриха II королевская власть ревностно охраняла свою старину и феодальные порядки, но была не в состоянии сдержать экономический расцвет деловых городов, где мастера керамики преуспели в технике и росписи изделий. Поэтому старое и новое могли уверенно сосуществовать. Известны четыре столовых гарнитура работы Конраде, предназначенных для Парижа и исполненных в сине-желтой итальянской гамме росписи. Мастера города Ним тоже применяли итальянские образцы. Мастера фаянса в северном Руане, наоборот, успешно создавали традиционную строительно-отделочную керамику, например знаменитый изразцовый пол работы мастера М. Абакэна. Культурные связи с соседними европейскими странами в целом благотворно повлияли на творчество местных мастеров, и Франция дала миру несравненные произведения, занявшие свое особое место в истории искусства фаянса. В первую очередь это овеянные тайной миниатюрные сосуды Сен-Поршера, которые, несмотря на очень долгий срок скрытого производства — сорок лет, так и остались малоизвестными широкой публике. Они возникли внезапно, поразили оригинальностью, блеском таланта и высочайшим вкусом неизвестного автора. Это поставило сосуды Сен-Поршера в один ряд с талантливейшими произведениями общеевропейского декоративного искусства.

Сен-поршеры — так называют изделия неизвестных мест производства; условно они именуются по названию города — месту распространения. Это точеные, очень хрупкие вазочки, чаши, солонки из бе-

лой с теплым отливом глины под прозрачной свинцовой глазурью. Их поверхность украшена вдавленными узорами с инкрустацией цветных паст и как бы покрыта кружевом тончайшего гравированного рисунка строгого архитектурного стиля. Декор и формы сен-поршеров не имели полного сходства с каким-либо примером, но вполне соответствовали образцам французского Возрождения. Печать своего времени на них была настолько велика, что они казались волшебным зеркалом эпохи, отражающим мысль, достоинство и смелость ее творцов. Вазы могли бы быть монументальными, будь они увеличены в несколько раз, потому что их очертания, крепкие, логически выверенные, со скульптурными деталями, соответствовали формообразующим принципам ваяния и зодчества.

Хрупкость маленьких творений покоряла так, что их по-особому берегли, хранили в специальных футлярах, как тепличные растения. Сен-поршеры не похожи на итальянские ни декором, ни техникой, ибо итальянцы оставались равнодушными к кристально чистым свинцовым глазурям. А рисунок сен-поршеров — мелкий, точный, резной — выигрывал именно от бликов чистых глазурей. Он располагался горизонтальными поясами, подобно бордюрам, с коричневой, красной, синей, зеленой или желтой красками заполнения, как никогда не было в фаянсе. Линейный узор своими венками, гирляндами, гербами близок тиснению золотом на переплетах книг, чем наводит на мысли о связи автора с книгоиздательским делом. Декор сен-поршеров производил впечатление и скульптурными деталями. Одна из широких чащ с подножием в виде карнатид и маскаронов напоминала прекрасный бассейн, другой предмет — солонка — решен в виде легкой садовой беседки с нишей (в ней приютилась фигурка младенца Христа). Линии лепного орнамента вторили окружным очертаниям сосуда-солонки так гармонично, что казалось: более совершенных форм сен-поршеров достичь невозможно. Тем не менее это было не так: шел поиск новых конфигураций и искусственных росписей.

Уникальность изделий была не только в технике. Неразгаданная тайна прекрасных сосудов породила массу романтических легенд вокруг сен-поршеров, и они... подтвердились. В орнаментику вплетались гербы и монограммы членов дома Валуа: короля Франциска I, его сына — короля Генриха II и их возлюбленной Дианы Пуатье. Датировка изделий по гербам и эмблеме Пуатье — трем полумесяцам (это дало еще одно название сен-поршерам: «фаянсы Генриха II») — показывает, что, возможно, они служили подарочными изделиями фаворитке семьи, тайна отношений в которой не разглашалась. Известно около ста сен-поршеров, которые появились на выставке антиквариата в XIX веке во Франции после многих веков «заточения» и сразу стали темой не прекращающихся дискуссий. Подозревают, что в Диану был влюблен и исполнитель сен-поршеров, поэтому он скрывал свое имя от королей.

Другая важная страница истории французского фаянса XVI в. — творчество Бернара Палисси. Этот неутомимый поборник знаний, пыт-

ливый естествоиспытатель, физик и химик, керамист и садовый архитектор, словом, многогранная личность, типичный герой эпохи Возрождения, желал все познать и все уметь.

В отличие от современных ему собратьев по профессии керамист Палисси обратился к изучению (а потом и отражению) в майолике реальной природы, к которой относился как исследователь-натуралист. Он был просто аналитиком и не выдвигал самостоятельной художественной программы. Но в противовес привычным в декоре отвлеченным элементам (часто принятым в его время) Палисси ввел формы местной флоры и фауны. До него люди как будто не видели, как красивы обычные бабочки, лесные травки, жуки и улитки!

Благодаря ему в майолике впервые появились темы конкретных водоплавающих и пресмыкающихся существ, картины французских парков и садов. Он показывал животных естественно, просто, непосредственно, считая достойным внимания все, что им присуще, бережно сохраняя каждый изгиб усиков, тел насекомых. Можно с уверенностью утверждать, что его искусство предвосхитило «натурные» парковые композиции.

Палисси с особым вниманием создавал глиняные тарелки с рельефами, изображавшими змей, рыб, раков, лягушек. Первоначально его работы были связаны просто с технологией кроющих эмалей, т. е. окрашенных полив для маскировки красного черепка. Итогомисканий стали удачные яшмовые эмали синих, зеленых, фиолетовых тонов. Потом он применил их к изображениям змей и ракушек и назвал их «сельскими глинами». Естественное расположение природных элементов в композициях служило идеи создавать сады с прудами, искусственными скалами, мхом и населяющими их глиняными ящерицами и змеями, чтобы они стали подобием заповедников. Следование природе — перспективный шаг на пути сближения искусства с жизнью. И не лишена истины наивная вера Палисси во всемогущество природы, выраженная в следующей фразе: «Мои зверюшки должны походить на живых». «Он настолько чтил все естественное и так правдиво изображал, например, собаку, что местные собаки громко лаяли на нее» — так гласила легенда.

Одно из блюд Палисси (представленное в Эрмитаже) красноречиво иллюстрирует его метод работы. Керамист воспользовался гипсованием ракушек, змей, рыб, ящериц и некоторых растений. Перед формовкой прикрепил их к оловянному блюду, и оно будто превратилось в реку с берегами и островом посредине, на котором мирно грелись змейки. Манера Палисси утверждала, что в природе нет ничего некрасивого. Ученый-керамист был не одинок, эта идея нашла сторонников в лице влиятельного рода Монморанси, который ему покровительствовал. Кроме блюд Палисси делал также фляги, кружки, глиняные фигурки кормилиц, игрушки. В Париже, куда он был приглашен, ему пришлось больше копировать оловянные изделия, сервизы и блюда других мастеров. Несмотря на благосклонность высокопоставленных лиц и

самой королевы Екатерины Медичи, Палисси трагически погиб за идеи в период борьбы между католиками и гугенотами, не поступившись своими убеждениями.

Важный этап в развитии французского фаянса — XVII в. — связан с изменением экономического положения государства. Финансовый кризис, пагубно отразившийся на экономике страны после войны и заставивший переплавить всю золотую и серебряную посуду на деньги, неожиданно благоприятно сказался на перспективе керамических работ. Посуды просто не хватало, и фаянсовая утварь стала насущной необходимостью. Интенсивно развивалась деятельность фаянсовых фабрик в Руане, Невере, Мустье, Кэмпэре, Сен-Клу, Лилле, Страсбурге, Марселе, Со. Таким образом, число центров керамического производства во Франции успешно увеличивалось.

Орнаментика большинства изделий из фаянса быстро дополнялась элементами дворцового декора эпохи Людовика XIV, представлявшего собой смесь черт классицизма и барокко. Наиболее интересной оставалась продукция Руана, в которой рисованные и лепные завитки, бордюры, гирлянды, ламбрекены объединялись в стройную систему композиций под названием «руанский лучистый стиль». Преобладание синих и торжественных желто-черных рисунков удачно отвечало характеру великолепного Версаля времени правления «короля-солнце». Введение в палитру редкого красного цвета укрепило авторитет королевского стиля.

Руан продолжал выпуск разнообразных изделий из фаянса, светлых ложущихся глин с подглазурной росписью и свинцовой поливой (они носили название «новых фаянсов», в отличие от «итальянских»), среди которых — сервизы и солонки, судки для перца, масла, горчицы, бутылки, вазы, флаконы, а также всякого рода фонари, садовая мебель, шахматные доски, рамы для зеркал, садовая скульптура.

Примечательно, что в каждом городе фаянсовые фабрики специализировались на определенном виде изделий. В Париже, например, делались красивые печи и каминсы, в Лилле — предметы культа, распятия, в Мустье — модные предметы с развлекательными картинками-карикатурами, бичующими пороки общества. Встречались фигуры людей с ослиными ушами или ослов и обезьян в костюмах. Мастера пользовались красками высокого обжига, муфельными печами, чтобы разносторонне служить вкусам населения. Так, в Со успешно практиковался цветочный орнамент и были распространены сложно скомпонованные формы посуды в виде мисок с трехъярусными волнами и завитыми ручками. Французский фаянс находился под покровительством знати (род Конде и, вероятно, королевский двор).

К самым значительным работам конца XVIII в. во Франции относились так называемые «патриотические фаянсы» с лозунгами в честь третьего сословия, — это уже особый этап и иной стиль. Но важно, что и в нем запечатлелся творческий потенциал нации. Французы любят свой фаянс и дорожат им как национальной художественной реликвией.

ЕВРОПА И АЗИЯ В ЗЕРКАЛЕ ГОЛЛАНДСКОГО ФАЯНСА

Голландия сравнительно рано стала государством, экономически процветающим за счет своих колоний и обширных связей с Востоком. Она добилась быстрого развития промышленности, в XVII в. ее мощный флот бороздил моря и океаны, возвращаясь с жемчугами и пряностями, шелками и китайским фарфором. В Амстердаме, Гааге, Дельфте шла перепродажа импортных товаров, и в голландских банках накапливались огромные средства для реализации в местных сферах, в частности для субсидирования фаянсовых мануфактур.

Голландские бюргеры ценили качество, и ремесленные изделия рано обрели рациональный и высокохудожественный облик. Практичность и доступность, соответствие потребностям разных слоев общества — результат демократических процессов в этой буржуазной республике. По технологии керамика получила наибольшую возможность равняться на японские и китайские образцы: Дельфт стал одним из крупнейших центров выпуска многоликого фаянсового товара в Европе XVII в. Здесь более широко, чем где бы то ни было, использовали нововведения, привозные восточные рисунки и формы, что не умаляло достоинств собственно голландского стиля, который проявился широко и свободно. Таким образом, дельфтский фаянс делился на две группы: изделия восточныеmonoхромные и полихромные (в китайско-японском стиле) и кобальтовые с росписями на местные темы. И те и другие шли на внутренний и внешний рынки. Лейденский университет готовил специалистов — знатоков естественных наук, способствовавших научной работе по разработке рецептов глиняного и красочного сырья. В Дельфте составляли массы для фаянса из глин трех сортов, которые имели большое сходство с фарфором. Глины брались частично на месте, а также привозились из Германии и Франции. Масса особого состава шла на изготовление так называемого мягкого фарфора. Самые неожиданные и смелые для XVII в. темы голландского фаянса связаны с картинами северной природы, катанием на коньках, сценами встреч на рынках, на улицах, с моряками в заснеженных городах, шумных портах. Это поразительно живые, реалистические картины жизни народа, уникальные для бытовой утвари того времени. Такой тематики не знали южные страны.

Коммерческая выгода производства оправдывала выпуск обычных копий высоко ценившейся китайской и японской посуды и поддерживала репутацию мастеров. Умение хорошо копировать или «перефразировать» Восток было достижением собственно голландцев, никому другому это не удавалось в такой мере. Например, они делали вазы — двойные тыквы, гу, гуань.

Керамисты упорно учились своему ремеслу. Больше шести лет ученик осваивал мастерство и лишь после такого длительного времени отделялся от учителя и заводил свое дело.

Местный стиль ясно выражался в голландских расписных изразцах с синим кобальтовым рисунком по белому фону. В XVII в. гладким расписным кафлям повсюду отдавалось преимущество перед рельефными. Голландцы посвящали рисунки местной тематике и выполняли ее в стиле гравюр, исполненных тонкими линиями. Они вторили картинам живописцев-жанристов, малым голландцам и изображали морские пейзажи, ландшафты, картинки быта местного населения — прогулки, беседы. Известна фаянсовая плитка с рисунком-копией офпорта Рембрандта, изображающего интерьер храма. В работах голландских керамистов немало собственных открытий. Они очень искусно рисовали на кафельных плитках парусные корабли, несущиеся по бурному морю, которые то кренились на бок, то вздымались кормой, то спокойно стояли у причала; многократное повторение кораблей создавало впечатление большой движущейся флотилии. Иногда плитки содержали виды равнинных берегов, на которых работали ветряные мельницы, — рисовалась своеобразная панорама страны.

Вторжение художников в повседневную жизнь и ощущение ее делового ритма — это яркая передача особенностей всего колорита северного края (холодные краски которого фиксировала синева кобальта) и достоинство реалистического отражения мира. Страна великих живописцев — Хальса, Рембрандта, Вермеера — была ревностным поклонником «изобразительного» фаянса. Кафли голландцев несли орнаментальные обоймы, которые ритмично повторялись, чтобы создать впечатление ярусов полотен в картинных галереях. Северогерманские кафли того же времени имели иной характер: их рисунки с поучительными или шуточными подписями лучше рассматриваются по отдельности.

Кафельные печи в Голландии являлись принадлежностью каждого городского дома, где гладкие стены комнат обычно украшали географические карты или полотна художников. Габариты кафель и масштабы изображений соответствовали этому убранству. Маринами (морскими пейзажами) украшались и фаянсовые тарелки. Они были очень нарядны и полностью отражали идеалы морской державы. Целостность стиля голландских жилищ вошла в историю, ей подражали в других странах. Кобальтовые росписи тарелок, плиток с каймами на бортах, как и вазы в стиле китайского фарфора династии Мин, нужно было уметь сочетать. Горожане жили как бы в небольших музеях, о чем свидетельствуют живописные полотна современников, на которых часто отражен интерьер голландского дома (керамика, карты, ковры и т. д.). Например, на картине Вермеера Дельфтского «Девушка у окна» изображены такие же тарелки с кобальтом, какие мы видим теперь в музеях или на картинах мастеров натюрморта. Росписи фаянса влияли даже на сюжеты живописи, подчеркивая свою популярность.

Дельфтские мастера фаянса со второй половины XVII в. перешли к усиленному коммерческому производству многоцветных изделий японско-китайского типа с цветочным орнаментом. К подглазурным крас-

кам прибавились зеленая, желтая, фиолетовая, к надглазурным — красная и золотая (их применяли и в предметах местного быта; орнаменты состояли из выюющихся растений и цветов, изображений птиц в разных поворотах). Широкий ассортимент изделий свидетельствовал о высокой культуре композиционного мышления. Среди дельфтских товаров имелись вазы, блюда, клетки для птиц, грелки для рук и ног, ручки для ножей, шкафчики, музыкальные инструменты с рисунками, тарелки с модными куплетами, вывески. Вот, например, фарфоровая скрипка с росписью или овальная одежная щетка с изображением бравого моряка, — они удобны и интересно украшают быт. Некоторые из подобных предметов изготавливали и в Руане, но дельфтские превосходили всех разнообразием сюжетов. Петр I, побывавший в Голландии, остался на всю жизнь покорен трудолюбием и сметливостью народа и начал строить собственные домики по голландскому образцу, с малыми каминаами, облицовочным фаянсом. Что касается Дельфта, то его посуду охотно приобретали и после появления европейского фарфора. В XVII в. в городе работало 30 мастерских. Свободный труд рождал свободные отношения, непринужденное общение мастеров с покупателями. Как видно, они умели работать и веселиться, приятно было побывать у них в гостях. Заслуживает внимания юмор, отразившийся в шуточных названиях мастерских: «Два дикаря», «Топор», «Голова старого негра». Известно, что над изготовлением продукции работали мастера А. Пейнакер — разнообразные фаянсы с стилем Ван Гойена и Рейсдэля, А. Коге — изразцы с пейзажами, Г. Питерс — китайские сосуды с цветками и экзотическими животными. Мастер Вустер ловко изготавливал предметы с индийским кашемировым рисунком и львами, а работы Верхарста соперничали с фарфором. Известна его ваза с цветочным «китайским» рисунком, легким и изящным. Слава Голландии способствовала распространению предприятий вне ее: во Франкфурте-на-Майне, Берлине, Потсдаме.

ОТКРЫТИЕ СЕКРЕТА ТВЕРДОГО ФАРФОРА

История европейского фаянса фактически была путем к открытию фарфора, белизна и яркость которого веками манили к себе западные страны. Полный драматизма и острых поворотов, этот путь к фарфору завершился в Германии, в политически и экономически раздробленной стране, обессиленной изнурительными войнами с соседями. Именно здесь работали изобретатель фарфора саксонский ученый-математик и физик Э.-В. Чирнхауз и алхимик И.-Ф. Бётгер, которому принадлежит честь реализации замыслов Чирнхауза. Открытие фарфора сулило стране желанные богатства.

Граф Э.-В. Чирнхауз нашел каолин и определил содержание и составные части фарфора, установил высокую температуру обжига. Его деятельность не сразу получила поддержку. В 1704—1708 гг. он привлек

к работе И.-Ф. Бётгера, который потом прояснил другим смысл графских поисков, чем помог в создании мануфактуры. Фарфор был открыт Бётгером уже после смерти Чирнхауза, но открыватель не нашел счастья. Из Дрездена его фаянсовая мастерская в 1708 г. была переведена в майсенскую крепость Альбрехтсбург, где мастер работал в заточении для сохранения секретов производства. Еще при Чирнхаузе Бётгер начинал работать с красной каменной массой, его первые модели носили характер копий с китайской посуды. Королю не терпелось получить свою «китайскую» продукцию, первые образцы до получения белого черепка покрывались черной глазурью с серебрением, позолотой и серебряными накладками, чтобы добиться сходства с лаковыми.

В 1709 г. Бётгер наконец открыл фарфор, наладил выпуск посуды из каолиновой массы с нужной твердостью, плотностью, термостойкостью при температуре около 1500 градусов. Авторство Бётгера иногда оспаривается. Тогда говорят, что при нем твердый фаянс и фарфор выпускались одновременно и декор фарфора еще не выработался (изделия украшались накладным рельефом или розовым цветом с позолотой). Есть разные мнения о первых шагах производства, но не подлежит сомнению факт, что начало работы в Майсене стало поворотным пунктом, настоящей революцией во всей истории европейской керамики.

Хронология знаменитой мануфактуры Майсена делится на периоды, обозначенные именами выдающихся руководителей или особенностями работы. Очень важные нововведения начались после Бётгера, на том этапе развития мануфактуры, когда с 1720 г. у руководства встал И.-Г. Херольдт. Если Бётгер работал в основном с массой, красители в его время оставались нестойкими и неяркими — светло-синий, красный (кармин), желтый цвет (только перламутрово-розово-лиловый люстр, считающийся изобретением этого мастера, выделялся особой красотой), то живописец из Вены Херольдт во многом изменил цвета росписей. Сначала он обильно использовал золото и серебро, потом сочетал их с подглазурным кобальтом и красной краской. Ему помогал технолог Келлер. Муфельный обжиг с богатой палитрой легкоплавких красителей дал основание называть весь период Херольдта живописным.

Открытие мануфактуры Майсена имело значение для всей Европы. Фарфор оказывал влияние на привычки, вкусы, оформление дворцового этикета, менял приоритеты, быт, ритуалы, особенно это касалось трапез. Впервые тонкая белая полупрозрачная посуда попала в руки обитателей дворцов, а также их обслуживающей челяди. Деликатная утварь требовала такого же обхождения и хороших манер.

Росписи в подражание китайским в Майсене уже красного, зеленого, желтого, голубого или лилового цвета наладились скоро. Рисунок (шинуазри, или «китайщина») накладывался по-своему свободно, ветки, цветы и птицы компоновались несимметрично. Формы изделий нередко повторяли китайские в комплексе с чертами рококо, и дворец

курфюрста Саксонии наконец засверкал обилием красоты, в нем стало много фарфора, а казна начала пополняться доходами. Секрет фарфора строго охранялся, и все же мастера-аркансты (знатоки секретов производства) под воздействием конкуренции постепенно покидали Саксонию и разъезжались по другим княжествам. Фабрики строились по всей стране, в результате их доходы оказывались не столь уж велики.

В Мейсене начались поиски новшеств, появились росписи с рисунками на местные темы, сцены в часовнях, пейзажи с корабликами, виды старинных дворцов с парками, легкие жанровые рисунки. Они вплетались в картуши, завитки. Декоративность стала главной чертой композиций.

После живописного периода в Мейсене начался скульптурный период. Это совпало с приходом в мастерскую в 1731 г. талантливого скульптора И.-И. Кендлера. Разработка новой тематики и поиски своего стиля скульптуры велись неотрывно от апробации глиняных масс с большим содержанием каолина. Саксонцам удалось раньше других достичь добротного твердого материала, из которого делались самые разнообразные скульптурные работы, ставшие тоже специфически мейсенскими. И. Кендлер и его коллеги Ф.-Э. Мейер, И.-Ф. Эберлин и И.-Г. Кирхнер работали с равным успехом в малых и крупных формах, в бытовом, анималистическом и мифологическом жанрах. Фарфор впервые сблизил керамику с мрамором, ювелирной бронзой, станковой живописью.

Первый крупный заказ на мейсенскую скульптуру поступил от курфюрста Августа II: украсить его Японский дворец в Дрездене диковинными зверями и птицами, а капеллу — статуями святых. Кирхнер и Кендлер выполнили фигуры апостолов большого размера в подражание храмовым статуям. Кроме фигур мадонны и святого Антония Падуанского Кендлер выполнил работы в анималистическом жанре, значительно обогатив его. «Падуанский петух», а также более поздние птицы и звери ему удались более всего.

Скульптура в Мейсене стала шире применяться в украшении бытовых вещей — сервизов, подсвечников; выделившись в самостоятельный вид фарфоровой жанровой пластики, она служила для убранства комнат. Следуя изысканным сценам живописца А. Ватто, нравоучительным картинам голландских жанристов, скульпторы брали сюжеты из разнообразных гравюр, картин. Грациозные фигурки, в которых прослеживались черты стиля рококо, увековечили нравы аристократии.

Умело пользуясь цветом, скульпторы прибегали к изображению сцен придворного быта, показывая кавалеров и дам в нарядных костюмах, приемы и визиты в сопровождении слуг. Манера Кендлера оказалась самой живой и естественной. Его кринолиновые группы «Дама с мопсиком», «Дама с веером» запечатлели нравы двора, а также его праздность. Скульптурные группы строились с расчетом на их рассматривание с фронтальной стороны, поэтому они выставлялись в шкафах и на специальных фарфоровых консолях, оттеняя некоторую театральность

придворного быта: целующие руку кавалеры изгибались в особенно учтивом поклоне, дамы горделиво держали головку, откровенно кокетничая. Яркая роспись усиливала эффектность этих маленьких дворцовых спектаклей, и ими хотелось долго любоваться.

Сюжеты на современные темы показывали также фигурки в пастушеских костюмах, охотников и представителей городских низов: ремесленников, солдат, рудокопов, рыбаков и др. «Гончар», «Плотник», «Бондарь» Кендлера естественно передавали движения и внешний вид людей, а в общем выглядели тоже празднично, как сценические персонажи. Любовь к театру породила обилие фигурок героев итальянской комедии («Арлекин», «Панталоне», «Домино в маске», «Скарамуш и Коломбина», «Доктор» Кендлера). Эти работы уже в полной мере сблизили декоративную пластику со станковой скульптурой малых форм.

Проблемы морали и этики, поднимавшиеся живописцами демократического направления европейского искусства (Шарден, Грёз, Дюмонле, Ромэн), вызвали к жизни фарфоровые группы — «Савоярка с детьми», «Женщина с книгой за прялкой», «Хозяйка» (Кендлер). Морализующая тенденция здесь не усиливалась, она облекалась в более изящную форму и позволяла статуэткам легко уживаться с экзотическими фигурками восточных и южных народов — китайцами, неграми, турками. В развлекательном плане были сделаны фарфоровые подсвечники «Обезьяня капелла» Кендлера и Рейнаке.

Развитие фарфоровой настольной скульптуры (ее сразу стали коллекционировать) позволило шире использовать скульптурные изображения на столовой и чайной посуде. Если раньше сервизы украшались преимущественно плодами или животными («Сервиз с лебедями» графа Брюля, «Андреевский сервиз» царицы Елизаветы Петровны, состоящий из обеденного, чайного и кофейного сервизов с гербом, крестом Андреевского ордена, лепными грибами, куропаткой, овощами, фруктами и цветами), то позже их пластические элементы получили вид отдельных украшений. Убранство столов превратилось в своего рода сцену с развлекательными и поучительными представлениями. Обогатились скульптурой и вазы Кендлера, сделанные для русского двора. В мастерстве лепки цветов особенно преуспел Эберлейн. Лепные цветы подчеркивали эфемерность архитектурных настольников в виде романтических руин, беседок, парковой зелени. Окружающий мир благодаря фарфору стал намного интереснее.

В росписях и формах посуды середины XVIII в. все отчетливее вырисовывался прием соединения черт немецкого барокко и французского рококо. Предметы украшались завитками рокайля, разорванной волной, трельяжами. Суповые миски, салатники, блюда имели криволинейные, волнистые очертания со всякого рода лепными украшениями на ручках, боках и подножиях. В скульптуре малых форм стиль рококо ярче всего отразился в работах Мейера (серии «Части света», «Времена года»). Кендлер находил стилю рококо более органичное воплощение («Болонка» и т. п.).

Во второй половине XVIII в. в росписи посуды внедряются штриховые рисунки в стиле гравюр, изображавших конкретные сорта цветов, виды жуков, бабочек. Потом в отделку вводятся сетчатые бордюры. В «Большом охотничьем сервизе» для русского двора пейзажи и охотничьи сцены обрамлены зеленой каймой с волнистым краем. Количество предметов в сервизах еще более увеличилось, появились масленки, миски, напоминающие овощи, фрукты, птиц. Их скульптурное оформление отличалось натуральностью. Одновременно делались и очень мелкие вещи: табакерки в золотых и серебряных оправах, коробочки, флаконы для духов, несессеры, игольники. Они заполнили будуары и туалетные столы. Капризы знати удовлетворялись с готовностью.

Руководство Мейсенской мануфактуры периодически меняло художественную ориентацию. С 1763 г., когда ею руководил профессор Дрезденской академии художеств Дитрих и при нем работал французский скульптор М.-В. Асье, отчетливей выразился переход к классицизму. В последней четверти века с 1774 г. предприятием руководил граф К. Марколини. Условия работы, правда, становились все менее благоприятными: сказывались финансовые затруднения, переживаемые страной. Существенных творческих обновлений в продукции Мейсена не произошло. Выпускали строгие многопредметные сервизы и входившие в моду «античные» статуэтки, которые мастерски делал Асье. Кендлер выполнил «Обелиск поэту Геллерту», памятник фельдмаршалу Румянцеву-Задунайскому, продемонстрировав способность чутко реагировать на требования времени. При Марколини как бы объединялись все приемы и принципы, шло подражание иностранным производствам.

Параллельно с Мейсеном в Германии во второй половине XVIII в., как известно, работало много других предприятий. Хотя мейсенская марка фарфора с эмблемой в виде скрещенных голубых мечей отмечала изделия самого высокого технического качества и оставалась авторитетной для немецкого фарфора, с Мейсеном начинали соперничать мануфактуры в Хехсте, Берлине, Нимфенбурге, Ансбахе, Кельстербахе, Фюрстенбахе, Франкентале, Людвигсбурге и др.

В Хехсте (мануфактура основана в 1746 г.) мастера добились особых пурпурных красок, а скульптор И.-П. Мельхиор проявил мастерство в портретном жанре и лепке фигур (портрет Гёте и др.). В Берлине за короткий срок возникло и ликвидировалось несколько фарфоровых мануфактур, поэтому берлинская школа фарфора так и не сложилась, но благодаря сочетанию пурпурной росписи с чистым фоном непрозрачного фарфора изделия из Берлина (фабрики Вегеля, 1752 г.) получили признание. Занимателльные жанровые фигурки скульптора Э.-Г. Рейхарда продолжали традицию Мейсена. Вторая фабрика (Гоцковского) в Берлине с помощью мейсенских мастеров почти полностью повторяла Мейсен. Третья (королевская фабрика) просуществовала в Берлине около 20 лет и добилась усовершенствования железно-красной, пурпурной красок и прорезного рельефа, которым украшалась посуда. Сетчатые, чешуйчатые («мозаичные») бордюры и трельяжи комбинировались с

золотом, оранжевым, розовым, желтым и зеленым цветами, придававшими больше пестроты мейсенскому стилю. Но общие успехи королевской фабрики были достаточно ощущимы, что позволило королю Фридриху II по примеру Мейсена преподнести Екатерине II десертный сервис и настольное украшение (скульптуру). Императрица была изображена на троне в окружении аллегорических и символических фигур (свободных искусств, закона, правосудия, побежденных турок и разных народов). Композиция оказалась очень сложной.

По примеру других фабрик в Берлине делались также люстры, рамы для зеркал с росписями под гризайль и мотивами античных рельефов. Выпускался неглазурованный фарфор, подобный английскому и французскому.

Производство фарфора в Нимфенбурге (Бавария) стало знаменитым благодаря итальянскому художнику Ф.-А. Бустелли, однотонные фигурки которого (из масок итальянской комедии «Дама с веером») прекрасно сочетались с яркой росписью на посуде, состоящей из цветов и бабочек. В Фюрстенбаухе сюжетную роспись вытеснил крупный орнаментальный рельеф, составленный из завитков. Статуэтки «Меццетин», «Капитан» воспроизведены в более сдержанной, неяркой манере.

Интересна и франкентальская продукция, которая успешнее других соперничала с мейсенской, особенно в цвете, — глубокие розовые, черные краски и золото; своеобразной была скульптура. Прославленная статуэтка К. Линка «Февраль», расцвеченная удивительно красивыми розовым, черным цветами и золотом, достойно служила авторитету немецких керамистов.

Людвигсбургская мануфактура специализировалась в основном на предметах роскоши для вюртембергского двора и выпускала ароматники, канделябры, сервисы с пейзажами и батальными сценами, внешне соответствовавшие роскошному убранству дворца. Труд технолога Й.-Я. Ринглера и скульптора В. Бейера позволял успешно следовать господствующим вкусам. Затейливые статуэтки предприятий Ансбаха («Мужчина в чалме»), Кельстербаха («Времена года») тоже были данью времени. Между тем количество фабрик все увеличивалось.

Обо всем этом можно узнать по изданиям Эрмитажа и других музеев, владеющих сокровищами фарфора. Новый белоснежный и ярко расцвеченный блестящий материал открыл целую эпоху в искусстве керамики. Начало жизни фарфора можно ставить рядом с такими великими техническими достижениями, как, например, создание парового котла. В этом Саксония оказала влияние на Европу, а через нее — на Америку.

Австрия — самостоятельное государство, соседствующее с Германией, — быстрее других восприняла опыт немецких мастеров и наладила собственное производство с несколько иными чертами. Поскольку стиль барокко в его классическом варианте в Австрии держался довольно долго, Венская фарфоровая мануфактура, созданная в 1718 г. К.-И. дю Па-

кье (вторая по старшинству после Мейсенской), сохранила большую тяжеловесность в декоре изделий: картуши, волюты, ламбрекены несколько грубо, контрастно сочетались с восточными мотивами при раскраске несложными синими, зелеными, желтыми и пурпурными цветами. Мы и вправду видим, что орнаментика фарфора опиралась на архитектурные образы австрийских дворцовых ансамблей в Шенбрунне, Бельведерского замка в Вене. Таково мнение и специалистов. В качестве примера ранних работ Венской мануфактуры можно привести сосуд в виде слона на серебряном подносе в окружении фигур с чашечками. С приходом скульптора Нидермайера скульптурные группы («Нептун и Амфитрита», «Геракл с критским быком») стали выполнятся более детально.

Во второй половине XVIII в., во время директорства К. Зоргенталя, продукция фарфоровой мануфактуры в Вене, пройдя период влияния рококо, получила свою характерную тематику росписи: пейзажи с античными памятниками, панорамы Геркуланума и Помпей, копии ватиканских орнаментов — гротески Рафаэля, которые прорисовывались очень тщательно. Некоторые изделия покрывались люстром и росписью золотом в подражание чеканным металлическим. Скульптор А. Грасси, художник Г. Перль, химик и живописец И. Лейтнер добавили к арсеналу форм античные бронзовые треножники, вазы, которые вписались в яркий колорит убранства австрийских дворцов.

Итак, от первых китайских образцов фарфоровые предприятия перешли к совершенно самостоятельным темам и образам, порожденным временем. Скульптура и роспись приобретали все более реалистические черты, мастерство совершенствовалось. В пластике малых форм отражена жизнь целой эпохи. Для нас забавные уличные сцены, занятия знати, нравы, интересы людей — это олицетворение страниц истории. Мы видим также поворот от рококо к идеалам античности и понимаем, как многогранен XVIII век.

МЯГКИЙ ФАРФОР ФРАНЦИИ

Богатая история французского фарфора самобытна и во многих отношениях противоположна немецкой. Хотя Германия и Франция — близкие соседи, XVIII в. не объединил их пути, и Франция отличалась совершенно иной общественной ситуацией и социальными потребностями. Французские и немецкие фарфоровые изделия не схожи между собой, но получили одинаково высокое признание в мире.

Главное достоинство XVIII в. во Франции состоит в огромной активности общественной мысли и связи искусства с передовыми эстетическими, философскими учениями. Производство фарфора по-своему отражало общественные проблемы. Франция была родиной основных художественных течений, стилей, таких, как аристократический рококо, стиль Людовика XVI, классицизм, ампир, и фарфор формиро-

вал и пропагандировал эти стили, служил постоянным проводником их идей. История фарфора также неотрывна от социальных взрывов XVIII в., которые окончились Великой французской революцией, также отраженной в искусстве.

Парадокс состоял в том, что, решая ведущие общественно-художественные проблемы времени, мастера фарфора оказались несколько пассивными в технике и, достигнув замечательных успехов в искусстве, до последней четверти века не располагали фарфором в общепринятом технологическом смысле, т. е. твердым фарфором с каолиновой глиной. Так называемый мягкий фарфор имел специфический состав, но французы очень любили этот материал и не хотели с ним расставаться даже после изобретения «настоящего». Помогая формированию многих тем и образов в фарфоровом производстве других стран, французские мастера сами имели совсем иные возможности, которые отражались в их творчестве. Они использовали пластичность мягкого фарфора для скульптуры без полив, а интенсивный цвет глазурей — только для посуды.

Выпуск мягкого фарфора начался в Руане еще в XVII в., в начале XVIII в. на фабрике в Сен-Клу он осуществлялся мастером П. Шикано. Там же сложился стиль посуды с плавно очерченными краями, волнистыми ручками. Конечно, делались попытки подражать образцам китайской и японской посуды. В этом направлении работали фабрики мягкого фарфора в Шантилье, Меннеси. В первой половине XVIII в. открылась фабрика в Венсенне, и там наконец удалось получить более качественный фриттовый мягкий фарфор. Химик Ж. Элло и другие разработали рецепты красителей, среди которых особенно замечательны были бархатисто-синий (подглазурный) и бирюзовый (надглазурный) тона, которые со слоем толстой глазури приобрели необыкновенную сочность и свежесть. В Венсенне применялись фоновые покрытия и росписи рельефов, гравировка по золоченым рельефам и другие оригинальные приемы обработки послушных масс. Самым интересным и связанным со старыми французскими керамическими техниками (фаянсы XVII в.) оказался фарфор скульптора и золотых дел мастера О. Дюплесси, придумавшего украшение посуды лепными цветами. Художественные идеи в Европе, конечно, распространялись, но именно французы нашли в цветочной теме свою манеру, состоявшую в передаче натуральной красоты растений. Стебельки покрывали естественным зеленым цветом и составляли красочные букеты, которые очень нравились коллекционерам. Лепные цветы благодаря свежести красок мягкого фарфора обладали самым живым блеском и придавали великолепный «оранжерейный» вид канделябрам, настольным часам, люстрям, вазам.

В сравнении с такими цветами мейсенские работы выглядели строже. Большой слой глазури преломлял свет и вызывал впечатление свечения красок. Но эта же тяжелая глазурь не позволяла скульпторам делать поливные статуэтки: мягкая масса не выдерживала тяжести и

садилась, фигуры деформировались. Поэтому для Венсенна характерна скульптура не глазуреванная, а из бисквита («Лисица и мертвый глухарь» Блондо и ей подобные считаются исключением). Статуэтки часто посвящались сюжетам из французских комедий («Коридон и Лизетта» по пьесе Фавара «Долина Монморанси» и др.), также имел место анималистический жанр. Работы оставались нераскрашенными. Участие в их создании художника Ф. Буша повысило качество и зозвучность работ времени. Так сложилась неповторимо прекрасная фарфоровая скульптура.

В 1756 г. предприятие из Венсеннского замка было переведено в Севр, где начался самый знаменитый этап истории французского фарфора. Здесь до 1770-х гг. использовали только мягкий фриттовый материал.

Середина XVIII в. — период блестящей деятельности философов-энциклопедистов Ш.-Л. Монтескье, Д. Дидро, Ж.-Ж. Руссо, Вольтера, художников Ж.-Б. Шардена, Ж.-Б. Грёза, которые внесли свой вклад в нравственное оздоровление общества. Они отстаивали материалистическое мировоззрение и влияли на идеалы трудовой части населения — третьего сословия, в том числе керамистов. Усиление интереса к античности, вызванное трудами И.И. Винкельмана, воплотилось во Франции в программу воспитания общества в гражданском духе. Нам кажется, что этот момент заслуживает наибольшего внимания. Первые изменения в стилистике предметов, получившие название раннего классицизма (или стиля Людовика XVI), связаны с художественным использованием принципов античной архитектуры и искусства, их ясности, стройной гармонии во благо форме. Второй этап, зрелый классицизм, совпал с призывом к более решительным мерам по претворению в жизнь норм морали, законов демократии. Это привело к свержению королевской власти. В произведениях Севрской фарфоровой мануфактуры отразились оба эти периода.

Можно упомянуть о посуде 1750—1760-х гг., которая во Франции удовлетворяла тонкому изысканному вкусу и являла собой пример переходного этапа от рококо к классицизму. Столовые и чайные сервизы, вазы, трамблезы, жардиньерки, тет-а-теты (приборы для двоих), ароматники моделей О. Дюплесси и других сначала украшались цветными фонами с резервами и сочными букетами, амурами и птицами. Они отличались красивым цветовым решением с разными оттенками зеленого, желтого, фиолетового и розового (помпадур) цветов. Забота о розовом фоне диктовалась желанием приблизить фарфор к китайскому розовому семейству, для чего делались также золоченые накладки из точек, чешуек и т. п. Потом в композициях стали чаще встречаться гладкие формы,rationально построенные в духе архитектуры Габриэля. Живописцы Тевене, Тайандье, позолотчики Легюэ, Буланже, Венсан по праву считались мастерами этого дела. Бирюзовый сервиз с камеями для Екатерины II имел легко тонированные рисунки в обрамлении пирлянд. В замечательном туалетном приборе в стиле классицизма для

русского двора синий фон с позолотой выглядел особенно строго и нарядно за счет точечной эмали — очень дорогого способа декорировки фарфора, придававшего благородную простоту всем предметам. Синий фон сочетался с белоснежной скульптурой (бисквит). Сверкая, как крошечные жемчужины, в глубокой синеве поверхности, маленькие светлые точки фона давали редкостную нарядность простым по очертаниям туалетным коробочкам, вазам. Шкатулка украсилась античным фризом, крышка, зеркало — античными фигурками. Прибор сделан из твердого фарфора: каolin с 1770-х гг. уже применялся во Франции.

В скульптурных работах Севра из мягкого фарфора выделялись произведения Э.М. Фальконе, который был больше мастером композиций из мрамора и бронзы, но сумел по достоинству оценить пластические возможности фарфора. Его «Амур», «Пигмалион», «Психея», «Нежная грусть» стали украшением прекраснейших интерьеров, убедительно раскрывая ценность возвышенных идеалов. Безупречная по композиции «Нежная грусть» настраивала на размышление, покой, приводящий к душевному просветлению. «Пигмалион» — сюжет греческого мифа о скульпторе, согревшем своей любовью мраморное изваяние Галатеи. Человек — творец, гуманист, носитель самых прекрасных качеств — таков идеал Фальконе. Скульптор изображал и бесхитростные, на первый взгляд, сценки из детской жизни. Группа «Дети у турникета» представляла самых обычных шалунов, притихших за игрой, но трактовала игру как благо, которое служит воспитанию ребенка. Такие произведения по-своему формировали важнейшие направления передовой мысли искусства века.

Идеи реализма наиболее полно воплотились в бытовом жанре. Начав с живописи того времени, особенно с идей Шардена, керамисты нашли поддержку у скульпторов Севра; они поднимали темы сельской жизни, домашнего быта горожан. Особенно широко были распространены работы, где использовались аналоги живописи «малых голландцев» или неизвестных художников: у них заимствовали сюжеты, с их работ делали скульптуры.

Народная тема, естественно, не была единственной, так как изделия адресовались состоятельным людям. Среди жанровых сцен любопытны «Туалет дамы», «Испанская беседа», рассказывающие о жизни в богатых домах. Они тоже по-своему серьезно показывали отношения, нравы, иногда подчеркивали забавную напыщенность господ. В «Туалете дамы», например, раскрыты характеры услужливых лакеев и надменной госпожи.

Скульптурное наследие Франции нельзя охарактеризовать кратко. Самое важное в ней — неослабевающая тенденция пропаганды нравственного совершенствования личности. Идеальные понятия стали находить выражение в аллегорической скульптуре и статуэтках античных богов. После Фальконе в Севре работали Башелье и Буазо с учениками, скульптура создавалась также по моделям Клодиона, Пажу, Каффieri — ведущих мастеров Франции. Статуэтки были неглазурован-

ными, близкими к мраморным. Буазо, работавший до конца жизни в Севре, оставил самые разнообразные работы: «Телемак и Калипсо», «Юность, терзаемая любовью», «Купальщица у камыша» — все с нравственным подтекстом.

Социальные волнения во Франции в конце XVIII в., закончившиеся буржуазной революцией 1789—1794 гг., нашли отражение в новой тематике фарфоровой скульптуры. В это время появились статуэтки «Франция, охраняющая конституцию», портретные работы, группы, барельефы на революционные темы. Идеи революции наполнили символические и аллегорические образы классицизма совершенно новым содержанием. На одном из барельефов были изображены дети, сажающие дерево Свободы; в скульптуре «Франция, охраняющая конституцию» — женщина, символизирующая Францию, держала в руках доску с начертанными на ней словами: «Права человека и гражданина». Изделия из мягкого фарфора некоторое время продолжали занимать место рядом с работами из твердого, украшались эмблемами революции и виде трехцветной республиканской ленты, фригийского колпака. Конвент сохранил Севр как святыню Франции, несмотря на то что фарфоровая мануфактура в основном обслуживала королевский двор. Историки справедливо считают, что фарфоровая скульптура занимает виднейшее место в изобразительном искусстве XVIII в.

Неравенство общественных сил привело к поражению революции, и новое правительство во главе с Наполеоном пресекло ростки прежних идей. В декоративном искусстве и архитектуре Франции наступил новый этап классицизма — стиль ампир, своей торжественной холодностью и величавостью олицетворявший империю. На Севрской мануфактуре в это время начал работать химик Броньяр, который стал использовать красители для твердого фарфора и создал новую цветовую палитру в соответствии с тяжеловесным декором ампира (был разработан Персье и Фонтеном для интерьеров). Со временем Броньяра в фарфоре стали шире применяться глухие надглазурные покрытия и росписи кобальтом, марганцем и хромом (особым зеленым цветом). Они давали плотные непрозрачные поверхности, дополнялись позолотой и бронзовыми накладками, подчас совершенно маскировавшими белизну фарфора. Иные времена рождали иные песни. Репрезентативность как неотъемлемая черта грозного ампира придавала более официальный и жесткий характер росписи, вкраплявшейся в медальоны и фризы ваз римского типа. Примером этого стиля является знаменитый «Египетский сервиз», изготовленный для покоя Тюильри и впоследствии подаренный Александру I. Цветовое решение сервиза основано на сочетании кобальтового фона с позолотой и росписью. В клеймах на боковых стенках помещены изображения египетских храмов и руин. Та же тема повторена в настольных украшениях, где прямолинейные очертания форм оттеняли жесткость их построения. Как память о наполеоновском походе в Египет египетская тема в ампире объединилась с римской, воинской и имперской.

Увлечение позолотой распространилось на фарфоровые изделия XIX в., когда золотилась почти сплошь вся поверхность посуды.

Повсеместное увлечение фарфором в XVIII в. повлекло за собой создание предприятий в Страсбурге, Париже (завод «Ля-Куртий» и др.), всего около двадцати.

Фарфор других европейских стран в XVIII в. не столь известен, как французский, хотя тоже стал достоянием многих коллекций. В Голландии, Швейцарии, Швеции, Дании, Италии, Испании, Венгрии и соседних странах производство обретало собственный облик и было неповторимо, по-своему отражая господствующие стили и интересы наций. Так, в Италии, где поиск фарфора начался еще до XVIII в., в предместьях Флоренции на фабрике Джинори создавалась декоративная скульптура крупных размеров, в Венеции — разнообразная посуда из мягкого фарфора. В Испании, в Алькоре, изготавливались предметы с традиционным для страны люстром. Своими достоинствами обладали нелюстрованные изделия фабрики под Мадридом. В Дании (Копенгагене) за короткое время появилась мануфактура «У Синей башни», а также королевская, которая со временем принесла славу датскому фарфору. Хорошими техническими качествами в XIX в. отличался и венгерский фарфор. Но не всем предприятиям было суждено долгое существование: из-за нерентабельности дорогостоящего ручного производства многие закрылись. Франция же сохранила свои сокровища, лишь изменив характер производства, фарфор здесь изготавливается до наших дней.

КАМЕННЫЕ МАССЫ ГОНЧАРОВ АНГЛИИ

В XVIII в. изготовление керамики в Англии, к тому времени индустриально развитой стране, отличалось тем, что основывалось на самых передовых достижениях науки и техники. Промышленная революция определила характер труда в такой мере, что фарфоровое производство стало индустриальным, массовым. При этом оно по-своему отвечало стилю искусства Европы XVIII в. и рыночным законам. Рациональность технологии английской керамики открыла ей свободный путь на европейские торговые базы, и именно в результате этого, а не благодаря «фарфору вообще», как некогда считали, стал сходить со сцены фаянс, да и не только он. На европейском континенте в XVIII в. разорялись фарфоровые мануфактуры.

Начало широкого производства изделий из мягкого фарфора, родственного французскому, в Англии (Бау, Челси, Вустер) относится к середине XVIII в. Посуда из мягкого фарфора с примесью кварца и гипса отличается лишь тем, что в состав ее массы вошла зола из пережженной кости. Такой фарфор получил название костяного, или естественного, и завоевал широкую популярность, ценится он и в наши дни. Костяной фарфор, как и французский, проходил первый обжиг в «белье», легкоплавкие же глазури закреплялись над краской во второй,

муфельной печи и получали специфическую для мягкого фарфора глубину тона. Простые изделия со стекловидным покрытием изготавливались в Челси и раньше. В Бау и Вустере фарфор выпускался небольшими партиями, схожими (в стилевом отношении) с немецким и французским, китайским (шинуазен), скульптурой периода рококо. В расположенному ближе к Лондону Челси чаще подражали образцам Востока, Дельфта, не минуя рококо, и использовали опыт серебряных дел мастера Н. Спримонта, а также скульптора Ф. Рубильяка.

Капризная масса не помешала их работе с цветом, скульптура раскрашивалась и покрывалась глазурью, отчего имела несколько округленные очертания. Особенно прославились боскетные группы — настольные украшения с изображением кавалеров и дам среди зеленых деревьев и кустов или в беседках. Тема прогулок, типичная для английских мастеров, привлекала манерой передачи настроения гуляющих, созданием своего стиля естественной группы в пейзаже или живописного портрета на фоне природы. Кавалеры и дамы, иногда в охотничих костюмах, прятались за зеленью или выглядывали из-за нее, как бы демонстрируя свои актерские способности, нарядные платья, прически, веселье и праздность.

Очень красивы маленькие вещи-безделушки из Челси: табакерки, бонбоньерки, флакончики, вазы, печатки в виде миниатюрных букетиков, тюльпанов, зверушек, детских фигурок. В них тема природы сочеталась с функциональностью форм: пробкой флакона в виде цветка, например, служил пестик, игольницей — букет из стеблей, маскирующий трубчатую полость с предметами шитья. Некоторые вещи имели металлическую оправу.

Для росписи посуды в Челси применяли своеобразный красно-малиновый цвет кларет (в Вустере чаще синий, лимонно-желтый). Миниатюры Челси — это подлинные шедевры искусства малых форм, гордость собраний, подобных эрмитажному. Также изготавливались статуэтки Шекспира, Ньютона, в Бау — известных актеров. В Вустере, например, с помощью художника-любителя Д. Уолла подражали китайским и японским мастерам.

Из фарфора шропширских фабрик позже был изготовлен известный «Андреевский сервис» (из серии так называемых орденских сервисов для русского двора). Со временем в Плимуте, Бристоле появился настоящий твердый фарфор с полевошпатовой тугоплавкой глазурью.

Англия была обладательницей огромных колоний, сильного флота, горнодобывающей, металлургической, текстильной промышленности, и обилие сырья позволило перевести обжиг фарфора на экономичный каменный уголь. Промышленная революция также вызвала концентрацию фарфорового производства, было достаточно и разнородных мелких фабрик.

Предприниматель и керамист В. Дьюсбери приобрел предприятия в Челси и Бау, наладил выпуск очень простых по конфигурации и декорировке предметов быта из костяного фарфора; он украшал их в псев-

дояпонском стиле имари или скопой росписью под гризайль, чем очень удешевил и приблизил к массовому потребителю. Другой разновидностью английской массовой керамики стал фаянс, также довольно дешевый (рисунки на фаянс наносили способом, изобретенным Д. Задлером в Ливерпуле, — печатанием с помощью бумаги). Фаянс отличался хорошим качеством, широким спектром рисунков росписи. В конечном счете именно фаянс и изделия из каменной массы принесли наибольшую известность Англии и выразили своеобразие ее вкусов. В стране велись постоянные научно-художественные поиски.

Посуда из простых глин, красных и черных каменных масс, например, издавна была известна в народном гончарстве страны и считалась удобной. В Бролитоне, Лэмбете, Бристоле, Честерфильде, Ливерпуле в XVII в. делали однотонные и двухцветные предметы обихода. Потом возник иной способ декорирования — имитация многоцветных камней путем смешения масс из разных сортов глин. Эти искания продолжил технолог и предприниматель Д. Веджвуд, он взялся за разработку новых рецептов и блестяще завершил их. Начав с простых масс из толченого кремня и глин с соляной глазурью, Веджвуд улучшил подбор цвета, включая белый. Рациональный прием поднял возможности стаффордширской агатовой массы, в итоге на изделиях возникли разводы-свили, подобные прожилкам цветных камней — агата, мрамора. После формовки вещи не требовали никакой другой отделки, а рисунок без каких-либо специальных затрат сам собой получался неповторимым. Применялась также улучшенная черепаховая масса с пятнистой поверхностью. Итак, хотя Страффордшир считался давним очагом гончарства, Веджвуд коренным образом изменил весь характер производства в Страффордшире. Он, один из инициаторов промышленного переворота в Англии, вошел в историю наравне с Д. Уаттом — изобретателем паровой машины — как реформатор индустрии. Ф. Энгельс, сам фабрикант и владелец прядильных фабрик, писал, что Веджвуд положил начало изготовлению гончарных изделий на научных принципах, способствовал развитию художественного вкуса и создал керамические заводы в Северном Страффордшире, округе площадью 8×8 английских миль, который раньше был бесплодной пустыней, а стал усеян фабриками, дающими пропитание более чем 60 тыс. человек, и жилыми домами. Энгельс называл Веджвуда изобретателем современного гончарного производства, отмечал необычайность его жизненного пути: простой горшечник из Берслема в конце концов достиг мировой известности, славы благодаря своим научным трудам.

Работы Веджвуда органично сочетали инженерные и художественные задачи. Он прекрасно освоил технику и образы античного наследия; его интерес к классике определялся, в частности, археологическими открытиями в Помпеях, что помогло возродить традиции великого искусства и трансформировать его в новейшем направлении.

В Англии еще с «римской поры» существовала дымленая черная посуда. Веджвуд усовершенствовал черную окраску, назвал ее базаль-

товой и стал изготавлять на предприятиях, которыми овладел, гладкие и темные, как «терра нигра», сервизы, бюсты (масса эта известна и под названием «египетская черная»). В содружестве с негоциантом и поклонником классики Т. Бентли Веджвуд целенаправленно вел работы по созданию техник украшения всех своих масс. Так пошло освоение и варьирование классического красно-коричневого цвета. Была создана знаменитая фабрика «Этрурия» (около г. Сток на Тренте), которая на протяжении двух столетий славилась своими сервизами, серией античных ваз, медальонов разных оттенков.

Разновидностью каменных составов были образцы античной красной массы, похожей на краснолаковую римскую сигиллату. Веджвуд хорошо знал историю техники и с ее помощью улучшил все виды оттисков без росписи. После агатовой и черепаховой масс он еще раз усовершенствовал черную базальтовую и красную «античную», применил ее для скульптуры — портретных бюстов, медалей, ваз и сервизов, а также получил новые серпентиновые, порфировые, гранитные массы, художественный эффект которых основывался на самых неожиданных цветовых контрастах. Веджвуд искусно подражал цветосочетаниям греческой чернофигурной и краснофигурной вазописи с помощью вкрапления красных пятен рисунка в черные фонны или черных пятен в красные поверхности.

Английскому мастеру принадлежит еще один вариант применения античных мотивов периода классицизма, куда он внес свое понимание разумности, целесообразности. Цветные массы он сочетал с белыми вставками. Такие цветные изделия очень практичны, активны по цвету, что позволяло тиражирование без особых затрат ручного труда. Темный фон сервизов и ваз держал рельефы, наклеивавшиеся отдельно, их безупречно точные контуры отвечали качествам совершенных художественных произведений, аналогичных древнеримским аретинским.

В последней четверти XVIII в. Веджвуд изобрел яшмовую массу, близкую по плотности и белизне к фарфору и допускающую светлую окраску окислами металлов. Она давала возможность особенно тонко моделировать рельефы и профили, создавать разные цветовые подборки. Всем нравились вазы насыщенного голубого цвета с белым накладным рельефом в стиле античных камей. Веджвуд создал эти массы смесью девонширской и дирхемской глин с каолином так, что твердый и легкоокрашиваемый материал позволял одним регулированием температур обжига и соотношения кремнезема с красителями достигать широкой шкалы цветов. Фактически его массы представляли собой полуфарфор с углекислой солью и сульфатом бария. В тонких местах полупрозрачная масса светлела, дополняя покровы бледно-сиреневого, лавандово-синего, светло-розового, серо-зеленого, оливкового, лимонного цветов. Масса окрашивалась целиком или в верхних слоях. Из масс с белым накладным рельефом выполнены знаменитые копии античной стеклянной синей вазы Барберини с сюжетом из истории Пелея и Фетиды, вазы «Апофеоз Гомера», «Апофеоз Вергилия» по рисункам

Флаксмана, вазы и медальоны с изображением знаменитых людей по рисункам В. Хейвуда и др. На всю жизнь Веджвуд остался почитателем древних шедевров.

Нельзя не упомянуть, насколько органично его изделия вписывались в строгие интерьеры английских домов конца XVIII в. Формы веджвудских ваз прекрасно воспроизводили античные гидрии, амфоры, кратеры, тогда как мебель и ткани могли только напоминать о любимых предметах. На одной из ваз с высокой ручкой белые лавровые ветви окаймляли фигуру так же, как на апулейских. Овалы с фигурами танцовщиц, круглые медальончики-вставки для колец, серег, пряжек, ожерелий, все необычайно тонкой работы и очень популярные, дополняли античные темы в интерьерах. Белые рельефы на голубом фоне вставок для колец являлись чудом во всех отношениях — ведь они высотой меньше миллиметра! Такого проникновения в характер античного мастерства никто из керамистов не достигал. Двухцветные рельефы Веджвуда с удовольствием приобретались во Франции, хорошо сочетались с ореховой мебелью, шкатулками и другими предметами обстановки дворцов и отелей.

Еще одна линия колористических поисков Веджвуда связана с фаянсом, которому он сумел придать цвет сливок и этим выделил изо всех существовавших ранее. Приятный теплый оттенок получил широкое признание за способность как-то особенно уютно украсить быт, который существует почти два века и не теряет своей притягательности. В обиходе и в искусствоведении укрепилось название «фаянс цвета сливок». Веджвуд впервые решил проблему художественного образа массовой фабричной посуды с учетом ее эмоционального восприятия в домашней среде. Понятие обжитости дома, тепла, семейного очага нашло в его образах эстетическое выражение. Так Англия решила задачу социального адреса тонкой керамики, способной обслуживать и аристократию, и демос.

Уникальность фирменного «фаянса цвета сливок» снискала ему признание в высших кругах, по заказу которых предприятие Веджвуда исполняло огромные серии — сервисы, наборы посуды, включающие до 1000 предметов. Известными примерами такой посуды были обеденные и десертные комплекты для больших приемов. Они имели спокойные простые формы, удобные поверхности и росписи коричневой штриховкой, подобные гравюрам; сюжеты посвящались достопримечательностям Англии: античным памятникам, замкам, древним монастырям, руинам и пейзажам. После Веджвуда «фаянс цвета сливок» пытались выпускать другие предприятия, но это было всего лишь подражание.

Работы керамических заводов Англии внесли неизмеримый вклад в формирование фарфорово-фаянсовой промышленности будущего, изделиями Веджвуда полнятся не только современные музеи, частные коллекции, но и антикварные магазины, аукционные инвентари. Замечательной работой Веджвуда, выполненной для России, является «Сервиз с зеленой лягушкой», находящийся в Эрмитаже.

СМЕЛЬЕ ИСКАНИЯ КЕРАМИСТОВ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Известно, что рост общей демократизации жизни и промышленного производства является основной причиной того, что массу предметов начинает составлять ширпотреб. В XIX—XX вв. понятия художественных ценностей сместились сообразно жизни. В каждой простой принадлежности быта народ хотел иметь капельку красоты, соединить прекрасное с простым, дешевым, доступным. Социальная дифференция эстетического нашла прекрасных исполнителей в лице обученных художников-керамистов, мебельщиков, ювелиров и т. п. Поэтому искусствоведы вправе заниматься ширпотребом, рассматривая его новые достоинства.

В орбиту внимания ценителей красоты вошли не только материал, искусность работы, но и рентабельность, технологичность, соответствие меняющимся идеалам. Рассматривать массовые вещи так же интересно, как уникальные, которые, конечно, тоже продолжали изготавляться. Понятие «знаток» в связи с этим расширилось и усложнилось. К тому же ценителями смогло стать гораздо большее число людей, чем прежде: рынок расширился, приобрел невиданные доселе свободу и размах. Но это произошло не сразу. XIX в. в Европе стал периодом обострения капиталистических противоречий. Вследствие этого подъем промышленного производства в условиях растущей конкуренции привел в ряде случаев изобразительное мастерство и технические открытия в производстве керамики к несоответствию друг другу. Удешевление товара оборачивалось потерей художественного качества. Стало очевидным, что ситуация должна быть изменена. Век нуждался в новых идеях и реформах.

Первая Всемирная промышленная выставка в Лондоне в 1851 г. продемонстрировала крайнюю упрощенность машинной продукции. Таким образом, подтвердились суждения английского теоретика Д. Рёс-кина о том, что, когда стандарт приведет продукцию к обезличиванию, художественному ремеслу понадобится сознательно вернуться в лено изящных искусств. Изучению этого вопроса была посвящена Вторая Всемирная выставка в Париже в 1855 г.

Индустриальная Англия раньше других стран подошла к осуществлению реформ. С середины века началась деятельность специальной школы декоративного искусства в Саут Кенсингтоне, которая увидела выход в восстановлении ручных художественных ремесел. Новые идеи соединили понятия о совершенстве природы с идеалом свободного человека, стихией его чувств, не подавляемых грузом старых условностей. В целом искусство становилось ближе к личности. Повысилось и значение образованности. Еще Ш.-А. Аниессо хотел возродить технически сложные работы Палисси, Ж.-К. Циглер — немецкую каменную

массу с соляными глазурями, эльзасец Т. Дек обратился к восточной керамике, ее технике, чтобы дать личности — художнику и зрителю — выбор соответственно индивидуальному вкусу и знаниям.

Реальному обновлению практики послужила организация учебы художников по методу немецкого архитектора Г. Земпера, отказавшегося от классических канонов. Один из его первых сторонников — живописец, график и дизайнер У. Крейн — выполнил свободные росписи для изразцов лондонского магазина «Либерти». Интерьер магазина словно ожил от движения легких мазков. Знаток гончарного дела де Морган приблизил публику к пониманию естественной красоты глины выразительными тоновыми глазурями. Художник В.-Д. Ниетби тоже внес вклад в развитие промышленной эстетики освоением тех красок и режимов обжига, которые позволяли развивать японскую импровизацию в исполнении вещей. По признанию керамистов, Ниетби обладал поразительным чувством цвета и умело сочетал насыщенные краски эмалей с нежными оттенками цветного вплавленного стекла. С помощью новой отделочной керамики он преобразил интерьер популярного лондонского универсального магазина «Хоррод»: высокий стеклянный купол, модный после постройки Хрустального дворца, заливал светом двадцать наборных панно из глазурованных плиток на охотничьи и пастушеские темы. Ниетби смело использовал керамику также для наружной облицовки здания типографии в Бристоле, показав, что она снова может стать нужной современной архитектуре. На таких примерах видно, что уникальность и массовость как бы искали пути кближению.

Во Франции при работе над тайнами многоцветной китайской фарфоровой глазури новаторские позиции занимали художники Ж. Каррье и Э. Шапле. Упорно добивался колористических результатов А. Делаэрш, его занимала технология обжига гончарных глин высоких температур. Настойчивость поиска простых решений сложных проблем обусловила победу человека над равнодушной машиной. Во Франции успешно работали над цветом и Ж.-Ш. Казен, А. Далуз. Это выдвинуло французских керамистов на лидирующие позиции в технологии. Наиболее популярными стали изделия художников Э. Галле и Р. Лалика, много экспериментировавших со стеклом. Глазури, по примеру стекла, смогли больше говорить о настроениях людей с помощью подбора необходимых цветов.

Всемирная промышленная выставка 1889 г., знаменитая символами нового — Эйфелевой башней и разнообразными изделиями (особенно по проектам Э. Галле), подвела итог исследованиям и возвестила о торжестве стиля модерн, специфически сплавившего различные индивидуальные и массовые, национальные и общеевропейские идеи. Модерн стал наиболее универсальным понятием конца века, когда трактовался широко, как весь творческий, технический, декоративный, функциональный опыт времени. Историки поначалу связывали с ним

преимущественно искусство изощренное, капризное, эмоциональное, артистическое. Теперь они учитывают и иное — рационально-конструктивное, которое стояло как бы особняком. Мы же будем исходить дальше из исторически сложившегося разделения понятий.

Интернациональный характер модерна позволяет вести изучение этапов художественной керамики не по отдельным странам, а по наиболее ярким примерам.

КЕРАМИКА КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

Модерн (ар-нуво, югендстиль) оказался ближе «аристократам духа», т. е. просвещенной элите, интеллигенции. Наглядным образцом модерна может служить форма и отделка новых зданий в Брюсселе архитектора В. Орта. Непривычной свободной организацией объемов, применением прихотливого узора в отделке Орта открыл безграничную свободу новаторству керамистов. Потолки, полы, стены зданий тогда инкрустировались, расписывались растительными мотивами в виде плавно изгибающихся стеблей с поникшими цветами, так что керамика вполне могла с ними согласовываться. Ее красота соединялась с миром интимных переживаний. Примером тому служит декор керамических плиток и утварь европейских столиц рубежа столетий.

Бельгийский художник А. Ван де Вельде работал над архитектурными композициями на родине во Франции. Он умел показать ценность фактур природных материалов, предполагая рассмотрение их вблизи. На примере парижского магазина С. Бинга видно, как А. Ван де Вельде популяризовал свой стиль разнофактурной отделкой стен для оближения интерьера с экsterьером.

Благодаря усилиям О. Вагнера, Й. Хоффмана и И. Ольбриха керамические вазы украшаются росписями, показывающими завитки дыма, волнистые женские волосы. Работы архитекторов-декораторов Х. Обриста, О. Экмана поддержали идею керамистов работать нечеткими расплывающимися контурами, и на многих серо-зеленых, серо-голубых вазах лица в ореоле волнистых волос будто проступают сквозь туманную дымку.

Новые тенденции побудили власть имущих в Германии, Австрии и соседних с ними странах создать дополнительные школы декоративного искусства, и выставки, соответствующие стилистике модерна, стали организовываться гораздо чаще. На них разные мастера смогли экспонировать свои произведения персонально, как это издавна велось у живописцев и скульпторов в художественных салонах. Декоративное искусство стало станковым, поднялось на новый уровень, заставило говорить о себе как о способе выражения личных идей и привлекло многих станковистов к соучастию. Об этом свидетельствует факт из жизни другой ветви искусства, в частности пример школы Баухауз.

Известно, что история этой художественной школы поначалу отвечала идеям созданного в 1901 г. Общества художников-декораторов во Франции. Тогда организовалась также Веймарская школа художественных ремесел, а в 1903 г. — Венские мастерские. На выставках предшественников школы Bauhausa появлялись интересные, с индивидуальными характеристиками гончарные изделия Г. Мутца из Гамбурга, Г. Шарфогеля из Мюнхена, Э. Шмидт-Пех из Констанца. А через 20 лет Германия, опираясь на работы прикладников и станковистов Bauhausa, стала одним из идеологов рационального переустройства мира по законам гармонии и социальной справедливости, предначертав перспективу развития искусства XX в.

Во Франции художники не ограничивались пристрастием к одному стилю и поддерживали разнообразные течения — от салонного до авангардистского. Керамисты для лучшего выражения идей времени приглашали сотрудничать живописцев П. Бодри, П. Хелло, Ф. Бракмона, ученого-химика Э. Моро-Нелатона, техника А. Биго. В работе с керамическими массами Риппль-Роней, А. Маттей преуспевали столь же, как прославленные импрессионисты, фовисты и другие представители авангарда: П. Боннар, М. Дени, А. Дерен, Люк, К. ван Донген, М. Вламинк. Их подписные работы экспонировались в Осеннем Салоне Парижа 1907 г.

Знатоков техники привлекали красочный колорит керамики Востока, люстры, улучшенная каменная масса. При этом одни, как А. Делэрш, обращались к индустриальным методам, другие — Э. Ленобль и Э. Декур (проработавшие почти до середины XX в.) — экспериментировали с техниками китайской и корейской керамики. В итоге выставки приобретали характер интеллектуальных состязаний, что стало типичным для всего века.

Успехи Франции, Германии, Австрии, Англии не оттеснили Данию с ее фабричным фарфором, расписанным лирическими пейзажами акварельного характера. Фарфоровое производство, начатое здесь еще в XVIII в. на залежах каолиновых глин острова Борнхольм, приобрело свои надежные фирменные черты. Нежные оттенки голубого, серого, зеленого, напоминая о красках заснеженной земли и холодного неба, были поэтичны и практичны одновременно. На фарфоровые плитки и вазы переносили копии картин, что сближало керамику со станковой живописью. Датчане особенно ценили музейные потемневшие картины — ландшафты (с 1880 г. ими увлекся А. Крог).

Для достижения эффекта прозрачности воздуха в росписях применялись подглазурные краски — соли, которые впитывались в черепок и давали очень красивые акварельные серо-голубые, коричневатые тона. С их помощью виды местности словно покрывались влажным туманом, типичным для датских берегов. Морские дали и равнинное побережье с редкими деревцами представляли в таком качестве, которого до этого европейской керамике достичь не удавалось. И сейчас нельзя ус-

тать любоваться прозрачностью глубоких красок под блестящей глазурью на вазах, где пейзажи занимают почти всю поверхность.

Датчане преобразили фарфоровую скульптуру, посвященную животному миру северных широт. Белые медведи и куропатки из белоснежно-чистого фарфора выглядели очень естественно (например, делались обтекаемыми формами водоплавающих птиц). Вместе с тем скульпторы мало тратились на раскраску.

Известный датский керамист Т. Биднесболлс, ученик А. Крога, и художник И.Ф. Виллюмсен достойно отстояли честь своей страны, получив Большой приз на Парижской Всемирной выставке 1900 г. Виллюмсен собрал вокруг себя молодых художников и работал с ними на фабрике Бинг и Грюндалль (где до 1920-х гг. были также К. Кин, Ж. Гоген — сын П. Гогена, А. Салто, К. Нильсен), преумножая славу предприятия новыми находками.

В каждой стране сохранялись свои взгляды на природу керамики. Это видно на примере Германии, где в начале XX в. архитектор и инженер М. Лейгер, приверженец древних традиций, благотворно повлиял на работу соотечественников тем, что напомнил о типичности грубой техники для своей страны. Лейгер возглавил мануфактуру в Карлсруэ, которая в работе сочетала народный опыт с чертами модерна. Значительна деятельность в этом направлении другого крупного специалиста, архитектора и художника, основателя Немецких мастерских в Мюнхене и Хеллеруа, — А. Нимейера. Немцы берегли крестьянские традиции. Поэтому скульптура из красной глины на народную тему получала как бы двойную идеиную нагрузку, особенно когда к ней обращался такой выдающийся скульптор, как экспрессионист Э. Барлах, терракотовая скульптура которого имеет мировую известность.

В конце XIX — начале XX в. рос интерес мастеров разных стран к грубым материалам. Художники осмысливали красоту вмятин и случайных затеков краски, шероховатостей кракле, которыми так умело пользовались еще японцы. Сначала в моду вошли неправильные вытянутые или плоские формы, подсмотренные у увядющей природы, потом появились неброские, приглушенные, цвета сумерек, располагающие к одиночеству. Плавные переходы тонов и форм оттеняли состояние неопределенности, которое отождествлялось с некоторой неустойчивостью положения людей в канун Первой мировой войны.

В немецком искусстве городская и сельская темы как бы срастались. Только у крестьян оставалась тяжеловесная утварь, а у горожан повышался интерес к восстановительным глазурям с темным медно-красным, фиолетовым и зеленым отливом. Скульптура и бытовые предметы такой окраски хорошо уживались в кабинетах с массивными шкафами и мерцающими загадочным блеском старинными фолиантами в тисненых переплетах.

Фарфор по-своему реагировал на городскую моду и стильные ансамбли. Стали появляться расписные сервисы с утонченно-изломанными формами. Ведь в каолине асимметричные объемы чашек и чай-

ников могли получаться совсем легко, и они могли легко сминаться, обрастиать волнистой бахромой, словно тропические цветы, что не всегда служило польze. Такие изделия скорее вносили экзотику в интерьеры.

В немецких и венских мастерских, специализировавшихся на разработке традиций народного искусства, была еще одна ветвь — подражание египетскому и восточным стилям в угоду меценатам. Ведь местные вкусы зависели от вкусов влиятельных особ.

В 1912 г. объединением «Венская керамика» экспонировались перспективные образцы художников-керамистов М. Повольного, И. Хоффмана, а также Д. Пеха — профессора Венской школы прикладного искусства. У М. Повольного выявилось несколько иное, рационалистическое понимание образности. Оно оказало влияние на более позднюю австрийскую и чешскую художественную общественность. Керамические школы в Теплице, Бехине, фабрика в Раковнике и индивидуальное творчество ученицы М. Повольного Х. Ионовой повернуло «народный» стиль чешских мастеров к дизайну. Он отчетливо определился на следующем этапе, после 1920-х гг.

В свою очередь, венгерские специалисты фабрики в Финфирхен и художник В. Жолнаи, а также его последователи — Т. Сикорски, Ш. Апати — высоко оценили декоративность национальных гончарных изделий; в стране пользовалась признанием народная керамика художника И. Гадора. Авторитет этих мастеров остался влиятельным на многие годы.

Так разные тенденции, искания, интересы предопределили многоцветие облика керамики ведущих европейских стран. Некоторые государства сознательно поддерживали консервативные традиции. Например, в Италии, где не было никакого сотрудничества между учебными заведениями, художниками и фабриками, каждое предприятие само избирало подходящий ему путь. И поскольку многие пользовались ручным трудом, они опирались на историю собственного национального искусства, варьировали произведения ренессанса и барокко. Таким образом, итальянцы долго игнорировали модерн. Однако модерн не миновал и эту страну. Ар-нуво, или итальянский модерн, в индивидуальном воплощении отчетливее всего выразился в творчестве скульптора О. Модильяни, создавшей прекрасные статуэтки зверей и птиц (особенно павлинов). Ее анималистика и украшения из растений до сих пор привлекают внимание коллекционеров-натоков.

Постепенно в Италию проникает рационализм (конструктивизм, функционализм, как его иногда называют), который объединил крупных художников декоративного искусства и архитекторов. Они, как и некоторые немецкие коллеги, отрицали внешний декор и всякое подражание природе, ратуя за массовое производство, в котором функция, конструкция, строгая геометрия были самоцелью. Художники находились под влиянием абстрактного искусства, кубизма. К тому времени, в 1913 г., в Германии также существовал творческий союз Верк-

бунд, заложивший основы новой художественности в ремеслах, и дизайн стал заявлять о себе. В Италии художник, дизайнер и архитектор Д. Понти в 1920-е гг. прокладывал путь лаконичной по форме строгой керамике на фирме «Ричард-Джинори». Остались примеры ее прекрасных декоративных ваз, статуэток и посуды из фарфора в четком и простом исполнении. Д. Понти — крупная фигура в архитектуре и искусстве не только Италии; владелец журналов «Дизайн» и «Стиль», он широко распространял свое влияние на европейцев как проводник передового искусства и архитектуры XX в.

Примечательно, что Понти продолжал поддерживать исторические стили на «Джинори» как коммерческие. С использованием каолина из Китая эта процветающая фирма создала свою массу — «массо басардо» и находила все новые способы привлечь покупателей, ценителей итальянской старины. Сохранилась также и королевская фабрика в Капо ди Монте.

Выдающийся химик Джусти помог возрождению майолик Урбино, Фаэнцы и Губбио, раскрыл секрет эмалей Луки делла Роббия. Когда «Джинори» присоединила к себе еще и миланскую фирму Ю. Ричарда, керамическая продукция Италии стала даже модной. Старинные фабрики Тосканы хранили традиции производства, другие их обновляли: фарфор улучшался в Дочче (Флоренция), фаянс — в Милане (фабрика Сан-Кристофоро), декоративный фаянс — в Мантуе. Так что «керамическая страна Италия» сохранила свое место в конкурентной борьбе.

Традиции сосуществования старого и нового имелись во многих государствах. В Голландии старым центром оставался Дельфт, но по-новому работали предприятия Гааги, Гауды, Амстердама, Уtrechtа. Стаффордширская фабрика в Англии, Севрская во Франции и Мейсен в Германии никогда не оставляли производства своих традиционных изделий. Функциональная дизайнерская линия еще более выигрывала от сосуществования с ними.

ДИЗАЙН В ИСКУССТВЕ КЕРАМИКИ СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА

К 1930-м г. ситуация в декоративном искусстве несколько изменилась. Возникновение упоминавшегося выше Баухауза (под руководством В. Гропиуса) и деятельность архитекторов Мис ван дер Роэ, Ле Корбюзье и других возвысили и упрочили позиции рационализма (функционализма), кубизма и неизобразительной живописи. Мир уже знал наследие П. Пикассо, Ж. Брака, П. Мондриана и не мог довольствоваться однобокостью художественного мышления. Творческой интелигенции пришлось столкнуться и с социальными проблемами, психологией масс. Дело в том, что после углубленного анализа тонких душевых движений личности (в период модерна) понадобилось обра-

щение к другой категории ценностей, познанию неиндивидуального, коллективного начала в жизни и трудовой деятельности общества. Керамисты искали для этого свои стилевые характеристики, прислушиваясь к ритмам механизированного труда и городского быта.

Возможно, кому-то не нравится аскетичный дизайн в керамике. Скупые линии геометрии, лаконичные пятна красок — разве могут они сравниться с великим Мейсеном и Севром? Специфика же исторических стилей в том и состоит, что они отражают время так, что ничто иное их заменить не может. Искусство XX в. не отрицало прошлого, оно его ценило и копировало, где можно, однако комфортное состояние человека в XX в. связано с современными линиями сооружений из стекла и бетона, обеспеченных всеми коммуникациями. Связь с жизнью и техническим прогрессом, новыми материалами была и будет для художников-керамистов неизбежной и перспективной. Они искали образно-конструктивную связь с формообразующими принципами смежных искусств, используя преимущество своего податливого материала. Поэтому сознательный отказ от какого бы то ни было украшения (так же, например, как в строгом жилом доме в Марселе по проекту Ле Корбюзье и других строениях, названных «машинами для жилья») для этих специалистов стал важнее, чем продолжение старины. Ироническое название новых образцов — «бесстыдный нудизм», «больнично чистые» и «пароходные» — только помогает их оценке знакомствами.

Рациональность и экономичность, техническое совершенство, комфортабельность коренным образом преобразовали художественные изделия и интерьеры.

Укреплению новой архитектурно-художественной линии во многом содействовала деятельность Баухауза в Дессау, где весь учебный процесс основывался на развитии дизайнерского мышления. При комплексном проектировании и безупречном выполнении произведений в материале, свойства которого, будь то камень, керамика, металл или ткань, расценивались как конструктивно-художественные, творческие задачи решались очень смело. Проникновением в природу материала и извлечением из него максимума эффекта художники, без всякой орнаментации, украшали мир. Их позиция была продолжением все тех же идей Рёскина о полезности учебы у природы, только углубленная многократным варьированием, практикой.

Машинерия нового стиля, конечно, несла в себе определенную образность и человечность, пропагандируя строгость, разумность, продуманную организацию жизни на демократических началах, и именно этим больше всего привлекала художников, в том числе керамистов.

Всемирная выставка в Париже в 1925 г. поразила экспонатами нового вида. Гладкие, обтекаемые или сугубо геометрические формы предметов быта, абстрактные рисунки росписей фарфора, холодный блеск никелированной мебели казались словами неведомой песни, еще не понятной, но рвущейся в жизнь. К 1920-м гг. относится известный

английский образец керамического чайника в виде куба с носиком и ручкой, прижатыми гранями геометрического объема.

Работа в Баухаузе видных мастеров изобразительного искусства — Моголи-Надь, А. фон Явленски, П. Клее, В. Кандинского помогла общему успеху. Геометрия вещей не всегда была «голой». Цилиндрический кофейник с двумя носиками (Х. Маркс и Т. Боглер) — пример функционализма в керамике 1920-х гг. — существовал с более мягкими формами предметов. В венских мастерских, молодые художники которых опирались на народные традиции, продолжилась линия гончарства. Приняв некоторые стороны примитивизма, ее представители стали выбирать художественные решения сообразно природе грубой керамики, предпочитали работать с красной глиной, из которой делали цветочные горшки и пепельницы с простой поливой. Дизайнерское направление в керамике развернулось в тех странах, где были прочнее традиции работы с каменной массой или производство закладывалось на малообжигом месте.

Гончария в Германии после прихода к власти фашизма переместили центры художественного творчества на север. Заметно упрочились позиции Скандинавии, здесь гончарство удачно соединилось с перестройкой художественной промышленности в новом направлении. Так было в Швеции, где администрация и художники заводов фарфоровых и гончарных изделий «Рерстранд» и «Густавсберг» (основан в 1927 г.) сразу взяли курс на современность. Завод «Густавсберг» начал свою деятельность с традиций Веджвуда, а позднее благодаря талантливому художнику В. Коге, поклоннику красной глины, стал вполне современным предприятием. На заводе выпускалась красно-коричневая гончарная посуда с глазурями китайского типа, которая смогла привить вкус к простой глине как полноценному материалу, тем более ценному, что имелись крестьянские способы его экономичной обработки. В. Коге поднял авторитет гончарства, разработав новые приемы отделки изделий сложными составами по типу испано-мавританской майолики, и сделал грубую керамику керамикой высокого класса. Его изделия самых простых геометрических форм имели строгий современный обрис, металлизированные покрытия подчеркивали связь с индустриальным веком и тем самым блестяще утверждали достоинства глины.

Завод «Рерстранд» прославили художники Н. Лундстрем и Э. Хальд, другие предприятия — Э. Форсет (исполнитель золотых мозаик), С. Перси и Э. Беклин. Они успешно работали над недорогой гончарной посудой и кухонной утварью. Стилистически строгие формы не исключали ярких расцветок.

Художники государственных гончарных предприятий Швеции экспериментировали наравне с независимыми владельцами керамических мастерских, так что между массовыми и уникальными изделиями различий в качестве не было. Й. Веркмейер культивировал народную старину, а художник Триллер из Тубу посвятил себя гончарству выс-

шай технологий (для которого специально составлялись массы). И то, и другое было шагом вперед. Новые составы масс полностью изменили отношение к грубой глине как второсортному материалу. По твердости и плотности изделия приближались к фарфоровым.

Многое достигла керамическая промышленность Дании, где протекала деятельность художников Ж. Гогена и К. Нильсена. Нильсен создавал замечательные импровизации в цвете, его ослепительные глазури на статуэтках воскрешали в памяти краски Гогена-старшего. Ж. Гоген больше пользовался восточными мотивами, передавая героическую силу духа примитивных народов. Связав свое творчество с заводом «Бинг и Грюндаль», Гоген утверждал мужественный стиль.

Путь к реализации ведущих идей времени в каждой стране складывался из разных тропок. Гончарство в Дании достигло высокого уровня, например, на предприятиях «Саксбо», потому что здесь в 1930-е гг. успешно работала технолог-химик Н. Крэбс. В опытах с китайскими глазурями она достигла таких результатов, что благородные сочетания красок обогатили простые формы предметов. Английские специалисты поставили датские гончарные изделия на один уровень с китайскими. Блестящие черные, красно-коричневые и серо-белые глазурованные сосуды завода «Саксбо» создали датской керамике огромную популярность, можно сказать, продлили славу фарфора XIX в. с пейзажной росписью. Женщины-художники Дании вообще внесли большой вклад в развитие художественной керамики (Э.С. Нильсен и др.).

Третьей северной страной с развивающимся керамическим производством была Финляндия. Монументальный стиль архитектуры благодаря заслугам Э. Сааринена и Аалто создал здесь благоприятную почву для формирования современного художественного стиля в керамике. После выдвижения на пост директора Центральной школы прикладного искусства бельгийца А.У. Финча, которого историки называют отцом финской керамики, в Финляндии одинаково успешно стало развиваться фарфоровое и гончарное дело. Наиболее значительным фарфоровым заводом в стране и во всей Северной Европе стал «Арабиа», в художественном отделе которого работало 25 человек. Художники К. Экхольм, Т. Лундгрен, Э. Элениус вели поиски современного стиля в керамике созданием собственных глазурей для посуды и скульптуры. Все виды продукции здесь быстро достигли уровня лучших европейских образцов.

Все исследователи отмечают достоинства технологии внешнего вида керамики М. Шилкина на фирме «Арабиа»: его блестящие, сверкающие, как драгоценные камни, свинцовые и фриттовые глазури придавали посуде и монументальной скульптуре особо впечатляющую силу. В этом направлении работали также предприятия «Купитаан-Сани» в Турку и «Кера» близ Хельсинки.

Массовая гончарная посуда такого типа находилась в поле зрения норвежских художников, солидарных в поисках с другими северными мастерами. Норвежские изделия из фаянса Т. Фристада опирались на

народные традиции. В общем северяне прочно укрепили стиль целой отрасли современной художественной керамики.

Как и прежде, новое не исключало старого. Во Франции, Италии, где ценили прошлое своего фаянса и фарфора, поддерживали другие веяния. В Италии, например, новые образцы нередко сочетали в себе современное назначение и старинное оформление. В керамике оставались сильными исторические стили. По примеру фирмы «Джинори» здесь началось повсеместное возрождение народного гончарства, в котором художники увидели перспективу. Фирма «Джинори» отличалась самыми качественными образцами посуды с глазурями цвета слоновой кости и бархатисто-серого непрозрачного с золочением покрытия. Темная глиняная посуда покрывалась специальными холодными белыми и зелеными тонами, которые делали ее сравнимой с реликвиями древности; фарфоровая посуда бледных оттенков с дополнением золота носила такой же реминисцентный характер. В Италии был всегда высок интерес к чисто народному крестьянскому гончарству, на основе которого началась работа в Альбиссоле. Благодаря искусству Д. Мороцци старые скульптурные формы приблизились к современным. Местные жители занимались самостоятельным изготовлением фигурной керамики, статуэток животных и других изделий. Так возродилась знаменитая итальянская пластика малых форм. Прочные корни кустарного ремесла выдвинули Италию в число стран, своеобразно консервирующих народное гончарство. Проблема народного искусства в целом стала чрезвычайно актуальной.

Народные традиции в сочетании с современным художественным языком мы видим в искусстве таких известных итальянских художников, как де Сальво — автор скульптурной керамики для интерьеров и парков, скульпторов Дж. Манцу, Н. Странда — автор анималистических статуэток и др. Развитию керамики и других видов декоративного искусства способствовало правительственное решение о том, что каждое общественное здание, особенно его интерьер, должно быть украшено оригинальным произведением (что, естественно, не касалось рабочих районов).

По-разному складывалась судьба современного искусства в центральноевропейских странах. В Германии после запрета новаторских социально-культурных программ О. Линдига в Баухаузе стало известно другое имя — Бампи. Бампи имел свою мастерскую в Рио-де-Жанейро и не рисковал возрождением прежних идей, получив в 1928 г. признание в Лейпциге за качество работ. Подобным образом химик Г. Реус разработал новые методы китайской классической глазури и глазурей восстановительного огня, сделав научность экспериментов видом идеологии. Она стала важнейшей составной частью новаторских поисков большинства художников. Выдающихся творческих успехов достиг Я. Бонтьес ван Бек, чья работа была удостоена Золотой медали на Миланской триеннале в 1938 г. Отмечались заслуги в технике высокого обжига

каменной массы семьи мастеров Бальцар-Корп, а также художника В. Мюлендик, которой в 1937 г. была присуждена Большая медаль на Международной выставке в Париже. Несколько человек удостоились золотых медалей в Милане на триеннале 1940 г.

В Мейсене, наоборот, оставались в почете славные традиции завода, хотя главный художник предприятия П. Борнер предпринял попытки изменять образцы. Борнер экспериментировал с формой и росписью фарфора, стараясь делать оригинальные вещи для горожан. Он автор фарфоровых статуй и рельефов в честь павших воинов для мейсенского храма. Саксонские изделия и теперь очень популярны, это любимые сувениры из Германии. Хотя надо отметить, что состояние искусства в этой стране осложнялось внутриполитической обстановкой. Борьба гитлеровского правительства с носителями передовых идей повернула искусство к реставраторству, эклектическому подражанию чужеродным стилям, пресечению всех ростков жизни.

Упорно отстаивали новые тенденции в керамике английские специалисты, и в первую очередь — знаменитый Б. Лич. Он сам познакомился с японским гончарным делом, чайной церемонией в Сэто, Киoto и всю жизнь посвятил изучению и применению в своей стране технологических принципов японского производства. Это началось с его знакомства с художником К. Томимото, обладавшим глубокими познаниями в технологии гончарного процесса. Лич сблизился с доктором С. Янаги — основателем современного керамического дела в Японии, изучил ручную технику раку. Знаменитый мастер О. Кэнзан взял Лича и Томимото стажироваться, именно тогда англичанин узнал секрет отделки каменной массы глазурями из древесной и рисовой золы. Позже с помощью Ш. Хамада Лич построил печи в Шотландии, затем — на севере Англии. Он объединил принципы раку — работу с каменной массой — со свинцовыми глазурями и обжигом в трехкамерной печи, получив невиданные до этого технологические результаты.

В 1936 г. Лич вернулся из очередной поездки по Японии, Корее и в 1940 г. издал книгу («Pottery book»), ставшую настольной для керамистов. Исследователь рассматривал традиции прошлого с точки зрения слитности технологии и функции, помогая успешному созданию рациональных современных художественных образов вещей. Благодаря Личу европейские специалисты получили радикально обновленные знания о способах формовки, сушки, окраски и обжига, познали то, что до этого европейцам было непостижимо. Лич стал поистине революционером в своем деле.

Японское наследие положительно повлияло на искусство итальянцев Л. Фонтана и Мелотти, на техничность скандинавской, голландской, немецкой, американской керамики XX в. В Голландии успешно работал Круоп, в Бельгии — П. Кайле. В Швеции смелее реализовывались монументальные работы для украшения школ и общественных зданий. Современный стиль рождался нелегко и прокладывал дорогу постепенно.

В Англии удачно выдвинулся В.С. Муррей: после выставки работ Ш. Хамада в Лондоне в 1920 г. он тоже перешел к опытам с каменной массой. Хамада, Муррей и Лич экспонировали свои произведения в галерее Патерсона и привлекли к своим открытиям интерес широкого круга знатоков. Муррей стал преподавателем королевского колледжа искусств в Лондоне, общался с другими энтузиастами гончарного дела. Он изучал не только японские, но и китайские каменные массы сунского периода, отличающиеся высочайшей сложностью состава и всей технологии. Д. Браден, С. Фокс-Стрэнджвейс и К. Плейдел Бувери, молодые Т.-С. Хайле, Х.Ф. Хаммонд продолжили педагогические и творческие принципы Муррея у себя на родине. Английская школа значительно влияла на повышение мастерства приверженцев функциональных вещей, представивших ранние образцы керамического дизайна. В 1930-е гг. был знаменит еще один ученик и последователь Лича — мастер М. Кардев, который впоследствии основал свою школу и преподавал в Африке, в Нигерии.

Из сказанного видно, что крупнейшие керамисты века так или иначе были связаны между собой, они часто переезжали из страны в страну, пропагандировали свои методы, искали благоприятные условия для их применения. За каждой анонимной вещью современного стиля стоят крупные личности. Но кто бы мог подумать, что для реализации стиля так важна мировая история керамики, и особенно экзотические культуры дальневосточных стран!

Аналогичные процессы происходили и в США. С конца XIX в. там была популярна рукводская керамика, работы художницы М. Логворт-Сторер, которые сочетали в себе разные тенденции, но в основном популярными оставались кристаллические глазури, заимствованные у мастеров-японцев.

Большая заслуга в консолидации сил принадлежала Чикагскому художественному институту, способствовавшему созданию «Объединения активных художников-прикладников», самой крупной организации не только в США, но и в Европе в начале XX в. С ним были связаны керамисты, работавшие для фирм «Лозанти», «Груби», «Ленокс», «Рабино», «Гейтс», «Ван-Бритл», «Уэллер», «Мэрайвьеен».

В 1930-е гг. керамика США развивалась под влиянием европейской. Решающим фактором этого влияния, с одной стороны, был экономический кризис 1929 г., который заставил обратиться к дизайну как способу повышения спроса на промышленные изделия, с другой — переезд в Америку европейских специалистов после ликвидации гитлеровцами Баухауза и других коллективов передовых дизайнеров. В новых условиях изменились задачи, но некоторые принципы были сохранены. Известным дизайнером в массовой керамике стал Р. Райт.

Естественно, что творчеству художников международные связи очень способствовали. В Австрии, Чехословакии, Венгрии было немало последователей М. Повольного, в Чехии стал известен Х. Енова — про-

фессор Парижской школы прикладного искусства, пропагандировавший смелые идеи, а также О. Экерт, Ю. Горова, В. Маркуш и другие художники, из которых некоторые учились технологии в парижском институте керамики у Гранже.

В Венгрии продолжал расти авторитет Г. Гадора, поклонника народного гончарства. К этой ветви стиля относилось и творчество народного мастера Б. Бадара, талантливой художницы М. Ковач — автора оригинальных произведений на темы народной жизни; они вносили в современную среду искусства народный колорит, юмор.

В Польше декоративному искусству учили в академиях Познани, Krakова и Варшавы, где работали преподаватель К. Тихи и инженер Ю. Маркун (в Варшаве). Их последователи В. Полаковска, Ю. Котарбинск, Р. Крыжавец, Х. Жулявска тоже не менее остро следили за современной практикой.

Все это факты поискового керамического производства стран Европы и Америки до 1950-х гг. Наряду с ними существовало традиционное направление с историческими стилями, было немало индивидуальных мастерских авторского профиля, наконец, процветало обычное массовое тиражирование простых изделий для бедноты. В целом международные выставки и деятельность ассоциаций художников-прикладников, творческих групп, мастерских, журналов свидетельствовали о неуклонной перестройке современного искусства, о соединении в лучших образцах международного и национального, фирменного и индивидуального стилей, новых технологий с целесообразностью и экономичностью исполнения.

КРАСОТА И УТИЛИТАРНОСТЬ ЕВРОПЕЙСКОЙ КЕРАМИКИ 2-Й ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Вторая мировая война легла тяжким бременем на народы Европы, нанесла огромный ущерб городам, промышленности, культуре. В первые послевоенные годы экономика всех воевавших стран переживала кризис, не хватало сырья, рабочей силы. Более равномерно развивались Скандинавские страны, где возрос интерес к дизайну. Потребности в предметах быта постепенно вызывали оживление производства во многих регионах Европы: в художественных объединениях, в индивидуальном творчестве; в работе кустарных мастерских наметилось продолжение разноплановых исканий.

Массовая продукция и уникальные образцы, бытовая и архитектурная керамика, парковая и комнатная керамика стали шире внедряться в быт. Применение индустриальных методов возведения городов и промышленных предприятий объективно повернуло искусство к принципам рационализма и функционализма. Став необходимыми, эти принципы сделались господствующими. Обмен опытом продолжался на

симпозиумах, выставках, в периодической печати. Кроме международных промышленных выставок, триеннале декоративного искусства в послевоенные годы стали регулярно устраиваться специализированные смотры керамики. На них опять встречались те мастера, которые закладывали основы современного стиля, и их силы консолидировались. Крупнейшими были международные выставки керамики в Остенде и Гмундене в 1959 г., в Нью-Йорке в 1962 г., в Буэнос-Айресе и Праге в 1962 г., выставка-конкурс в Фаэнце в 1972 г. и др. Стало очевидным, что социальный заказ получил новые оттенки. Утилитарная посуда для широкого потребителя в странах Западной Европы и так называемого социалистического содружества имела разные облики. На Западе рядовая посуда перестала быть объектом внимания художников, в народно-демократических странах, наоборот, ею занялись всерьез. Интересы капиталистических потребителей сосредоточивались на уникальных выставочных образцах, фиксирующих художественные тенденции времени, или дорогой фирменной дизайн-керамике и фарфоре для изысканных интерьеров. В странах народной демократии ценности имели несколько иное содержание и другой адрес, они ориентировались на широкие слои населения. Позднее по такому же пути стал развиваться дизайн в Скандинавских странах. И они пошли в ногу со временем в разработке технологически новой массы, гладкой, тонкой и прочной посуды. В дизайн-керамике и фарфоре новые составы сближались с рецептами технических изделий. В контрасте с ними возрождались архаика, примитив, привлекающие своей рукотворностью и первозданностью (работы из шамота). И, наконец, широко распространились пластические и живописные композиции в духе станкового искусства: сюрреализма, абстракционизма, поп-арта и др.

Если раньше «станковисты» периодически прибегали к керамике (Л. Артигас, Кокто, Р. Дюфи, Х. Миро, В. Вазарелли), то теперь некоторые из них посвятили себя ей целиком. Плодотворно работал какое-то время в этом направлении П. Пикассо. У каждого мастера были свои предпочтения.

Артистизмом художественных решений и многообразием творческих манер отличалось искусство Италии, где несколько возросло количество дизайнеров и «станковистов», свободно работающих для фирм, а также частных мастерских народного типа в Альбиссоле, Фаэнце, Гуальдо, Губбио, Леричи, Тудино, Виченце и др. Майоликой увлекся знаменитый П. Меландри из Флоренции, и на его пример опирались коллеги. Центром абстрактного искусства стал Милан, где работали Л. Фонтана и Р. Неттнер. Их композиции с шершавой фактурой и трещинами поражали современностью контрастов. В оригинальном плане развивалось творчество Д. Гарибальди, С. Маттеуччи, живописца Ф. Мелотти. Ремесленные мастерские в Фаэнце и в других местах вырастили молодое поколение народных мастеров. Журнал Д. Понти «Домус», пропагандируя достижения индустриального стиля, рассказывал о творчестве всех виднейших художников, умело утверждал разные тенденции.

И тем не менее итальянские керамисты отдавали предпочтение ручным работам.

Для итальянца Д. Зальтроне характерна, например, условная роспись, уподобляющая керамические пластины станковым работам. Одна из пластин с абстрактным рисунком из квадратов и прямоугольников, экспонированная на международной выставке, располагала к себе системой цветных геометрических фигур, ассоциативно напоминающих панораму современного города. Краски пестрых костюмов народного театра органично соединяли современность и старину, как бы подчеркивая серьезное и смешное в жизни города. К. Заули, Н. Бини и другие выразительно обыгрывали форму массивного прямоугольника, квадрата, делая их своеобразными эстетическими знаками времени.

Сгущение ассоциаций, перенос акцентов с объекта изображения в подтекст сделали содержательными такие скульптурные работы Н. Каузо, как «женский торс-здания» с коричневой и черно-синей глазурью облицовки, напоминавший уголок ночного города. Л. Фонтана одним штрихом рваных, царапанных борозд на шершавом шамоте мог создавать целый рассказ о ранимости живого в бездушном мире машин. Итальянские народные мастера стремились к фигуративным композициям: характерны майоликовые зооморфные и антропоморфные сосуды-дозаторы в виде человеческих голов, животных и т. п.

Во Франции художники, не отмежевываясь от стилизации, чаще решали темы предметно-иноскказательно (Ф. Леже, Ж. Люrsa, П. Пикассо). Некоторые из них самостоятельно работали с красителями и глиной. Декоративные белые панно с контррельефом и росписью Ф. Леже, как и графические рисунки на керамической посуде П. Пикассо, трансформировали станковые образы в керамике так, что давали им новую жизнь. Композиция блюда Пикассо — арена с быком — продолжала серию его графических произведений на тему тавромахии. Борта блюда художник превратил в трибуны амфитеатра со зрителями, а дно — в арену. В такой же манере Пикассо выполнял городские пейзажи, покрывая ими стенки сосудов. Его способ связи рисунка с формой идет от средневековой персидской керамики, которой придано новое содержание.

Молодое поколение французских художников — Ж. Блин, Р. Капрон, Ж. Карбонель, М. Жилло, К. Шульце и другие — больше ориентировались на «суровый» стиль дизайна, создавая эмоционально сдержанные и конструктивно ясные формы. Получили известность высокая цилиндрическая составная ваза с отверстиями для веток К. Шульце, цилиндрическая ваза М. Леган Хербе, подобная технической трубе, — в них ощущение времени передавалось ассоциациями с промышленной средой, заводской архитектурой.

Символические росписи Х. Миро и Л. Артигаса, похожие на детские рисунки, давали индустриальному миру иное, неизобразительное отражение. Их наивные эмоции как бы говорили о неприспособленных к этому миру людях. Калейдоскопическим смещением мелких треуголь-

ников и пятен они повествовали о беспомощности маленького человека. Индивидуальная манера ставила произведения этих художников в один ряд с наиболее известными памятниками современного нефигуративного искусства Западной Европы. Художественная культура Франции обогащалась поисками новых образов, в том числе и народных, которыми увлекся, например, Дерваль де Валорис. Выставочные вещи, однако, заметно изолировались от среды.

В Бельгии те же художественные поиски продолжали профессора Высшей школы архитектуры и прикладного искусства в Брюсселе: П. Кайл и О. Стребель, которые подготовили опытных художников разных профилей. Прибор из каменной массы с коричневой глазурью А. Лампеццо, декоративная пластика О. Стребеля (вытянутые фигуры из цветных плит на металлическом каркасе), абстрактная скульптура К. Диониве следовали принципам многогранного искусства Франции. Репродукции скульптуры Стребеля обошли страницы многих журналов.

Керамика скандинавских стран оставалась верной дизайну. Она имела ряд выдающихся образцов промышленного типа и индивидуальных произведений, отмеченных чертами новейшей технологии. Всемирно известными оставались концерны Финляндии «Арабиа» и «Купитаан Сани» в Турку. Это были настоящие школы мастеров-керамистов, тем более что потребность в специалистах такого профиля испытывали многие другие предприятия.

Финские керамисты внесли много существенных корректировок в массовое производство посуды. Дизайнер К. Франк предложил отказаться от изготовления громоздких сервизов и перейти к созданию комбинированных наборов. Стремление к новизне стиля в Финляндии обозначилось переходом к изготовлению практических, целесообразных и соответствующих малогабаритным квартирам комплектов — чашки, маленькие тарелки, наборы тарелок компактных форм и т. д. С переходом на преподавательскую работу К. Франк стал еще более ревностным сторонником этого обновления. Понятия массовости и художественности в творчестве финских мастеров срастались.

Керамисты Финляндии разработали также рецепты фарфора для тончайших изделий с черепком, по толщине подобных бумаге. Эта так называемая «скорлупка» служила для изготовления различных предметов украшения стола. Просвечивающийся белый или контрастно окрашенный одной-двумя яркими полосами фарфор стал знаменем керамической индустрии XX в. Получили всеобщее признание также приборы из каменной массы с матовыми глазуями.

Безупречное качество и современность изделий финской керамики Р. Брик обеспечили ей Большой приз на XII триеннале в 1960 г. в Милане. Финские столовые наборы покоряли простотой, геометрической строгостью форм при исключительно тонко продуманном сочетании с окружающими вещами. Появились квадратные тарелки, конические чашки. Матовые глазури стали особенно популярны из-за их

«интерьерного характера» и были не только приятны в использовании, но и интересны как технические новинки.

В Финляндии продолжал успешно работать мастер изобразительных жанров М. Шилкин, представитель антидизайна. Керамика применялась и в отделке зданий, в частности Хельсинского вокзала. Необычайно тонким вкусом и фантазией славилась бижутерия А. Сиймс. Керамика Финляндии была одной из наиболее разнообразных и по номенклатуре, и по характеру изделий.

Новые технологии заботили шведских, норвежских художников, а также датчан — С. Линдберга, Ж.К. де Кроза — преемника В. Коге, Р. Кьяергарда, Н. Крэбс. Каменные массы и красная глина остались для них основными материалами, но именно с помощью их художники изобретали новые формы, например, маленькие кубические вазочки с люстром (Х. Фишер), ваза в виде капли с золотой кристаллической глазурью (Х. Лирка). Они выделялись точностью абриса и новизной отделки, которая подчеркивала современность модульных принципов построения. К тому же каждая краска готовилась по какой-либо новой рецептуре, имела невиданные резкие или мягкие оттенки, давала необычайную фактуру. Технологию подчиняли художественным задачам и, не внося изобразительных элементов, достигали образного эффекта. Внешне неброские вещи часто были понятны лишь специалистам. Выставки становились как бы экзаменом для посетителей, превращались в соревнование интеллектов. Например, только осведомленность в химии давала возможность понять, как рождались неожиданные цветовые сочетания в восстановительном огне — то яркие, то еле различимые. Такое дизайнерское направление получило поддержку в ФРГ. Соответствующим образом перестраивалась ее электронная промышленность, автомобилестроение, приборостроение. Фирменный браунстиль, как знак высшего качества изделий радиоэлектроники, оказал влияние на художников-керамистов. Лаконичностью своих композиций они объективно отмечали доминирующие вкусы техников (Р. Бамци, Н. Криммерт и др.).

В Восточной Германии художники больше внимания уделяли народным традициям, качеству продукции для масс, а творчество художников-керамистов В. Гебауэра, В. Хенце придавало изобразительной стороне изделий особенную привлекательность. Немецкая керамика была устойчива в отборе технологических приемов и предпочитала тогда голубовато-зеленые и коричневые тона глазури (вазы Хенке). Под влиянием реалистической станковой скульптуры Ф. Кремера и других отчетливее выступала потребность в усилении содержательно-образной стороны изделий. В пластике тонко прочувствованы грубоватые, но технологически сложные в исполнении природные модели вещей.

В странах народной демократии ремеслам уделялось много внимания, искусство ремесленников часто было наделено оптимистическим настроем. В Венгрии, например, народные красочные образы воплотились в творчестве мастеров М. Ковач, Г. Гадора, Г. Горки и плеяды учени-

ников Гадора по Будапештской высшей школе прикладного искусства. «Гусар» и «Мадонна с младенцем» Ковач представляет человека будто в облаке елочных блесток, с кукольно-забавной внешностью, чем сближает работы с народной игрушкой.

В Югославии доминировала школа сюрреалистического искусства, заложенная профессором Загребской академии художеств Х. Юном. Керамисты из Загреба и Скопле, Люблян и Белграда шли своим путем. Скульптура М. Квельбара — пустотелая оболочка из драпировок — вводила человека в мир острых переживаний современного общества, напоминая о недавней войне, о потерях и горе. Цвет серо-голубой майоликовой скульптуры вселял страх, осознание мертвенно-пустоты. «Конфликтные» образы — свидетельство новых возможностей керамических композиций.

Чешская керамика в 1960—1970-х гг. была богато представлена творчеством мастеров трех поколений. К старому принадлежали Б. Добиаш, О. Эккерт, Ю. Горова, живописец В. Винглер и другие, следовавшие принципам М. Покорного и В. Гропиуса. Дизайнерская основа и последовательность программы этих мастеров обусловили создание социально конкретного, доступного товара и привели к большим достижениям в приближении искусства к массам.

Чешские художники в плане дизайнерского мышления приблизились к керамистам Скандинавии. Они поставили задачу создать специальные термостойкие массы, новый вид столово-кухонной посуды, которая отличалась бы удобством в обращении и гармонировала с другими предметами жилья. Предназначение для экономической отрасли, для благоустройства быта придало их работам государственное значение, и мастера получили поддержку правительства. На художественных выставках появлялись оригинальные столовые приборы из огнеупоров, квадратные тарелки-кастрюли и т. п. Среднее поколение представляли П. Рада, И. Радова, график и живописец Котик, Д. Мирова, В. и И. Вакула, новое поколение — В. Шерак и др.

На художественных выставках высоких оценок удостоена декоративная скульптура, современные предметы обтекаемых форм Ю. Горовой, лаконичные, геометрически четкие фаянсовые вазы О. Эккерта (он предпочитал сине-зеленые и желтые цвета). Выделялись особо отточенные по силуэту высокие вазы из электрофарфора и твердой каменной массы А. Кроуповой; абстрактная скульптура П. Рады; своеобразием отличались и сосуды в народном стиле («Курящий фавн» Я. Купалева). Керамисты Чехословакии много работали также над созданием специальной садово-парковой скульптуры.

Учреждение Международной академии керамики и включение в выставки стран Азии, Африки и Америки — Турции, Ирана, Египта, Японии, Канады, США, издание специальных журналов о гончарстве и фарфоре стимулировали переход к новым рубежам. Именно тогда все увидели захватывающую красоту древнеиндийской керамики, ее творческое переосмысление в Аргентине (С. Сельгадо, И. Рингер, Л. Ма-

исс), созвучность времени восточных ваз египтянина С. Хамид эль Садра. Рядом со строгой английской посудой из каменной массы П. Брауна ярко выделялась национально самобытная керамика Японии, искусство которой так многому научило европейцев. Работы С. Хамада, И. Фуджимото, абстрактная пластика К. Томимото неизменно несли в себе народное понимание красоты и традиции своей культуры. Это оставило за Японией прочное высокое место на международных смотрах. Хамада и Томимото много лет успешно продолжали свои творческие встречи с европейцами.

С. Хамада принадлежит, в частности, неповторимой оригинальности прием росписи без кисти за счет регулирования потока глазури, который на одном из его блюд квадратной формы удивительно и неожиданно приобрел вид бантов, словно перевязывающих подарочную вещь. Нерукотворность, живописность, необыкновенная свобода такого рисунка в который раз вызвали восхищение традиционной народной керамикой Страны восходящего солнца.

Конечно, обилие стран и имен мастеров, открытий и творческих манер не позволяет хоть сколько-нибудь полно осветить все необходимое для понимания зарубежной керамики второй половины XX в. Следует, вероятно, упомянуть об общестилевых изменениях искусства этого времени. В конце 1950-х — начале 1960-х гг. во многих странах бытовали дизайн-предметы параболических очертаний, удлиненных пропорций, заостренных силуэтов. Они напоминали обтекаемые сверхскоростные лайнеры и современные технические приборы. Формы как бы символизировали новые достижения технического прогресса. На смену жесткой геометрии функционалистов пришли плавные линии. Они встречались как в тонкой керамике, так и в обычных гончарных изделиях, потом в скульптуре, архитектурных и садовых украшениях. К этому периоду относится, например, кофейный сервиз К. Немечлова (ЧССР). Тулова, носики, ручки сосудов словно вытягивались из одного сверхпластичного материала и не имели четких граней, поясов. Такого же типа удлиненная вазочка В. Шерака с мягко обозначившейся ручкой, образованной ответвлением самого туловища вазы. Скульптура Д. Хендриковой, декоративная пластика Ю. Горовой несли маленькие опоры, приближались к конусообразным воронкам.

Потом возобладали трапециевидные очертания. Они характеризовали многие изделия Чехословакии, работы фарфористов ГДР и других стран. Благодаря тонким формам рисунок из абстрактных пятен, линий или графически резких контурных изображений отличался острой (блюдо «Рыба» Д. Рошулковой, ЧССР).

К середине 1960-х гг. итальянские и другие мастера стали прибегать к квадратным формам. Это опять начало приобретать значение современного эталона. В то же время наметилась тенденция к возрождению темы природы. Появились прямоугольные вазы фантастических форм, как бы вобравшие в себя остовы реликтовых деревьев, скелеты рыб, трубчатые кости, другие останки флоры и фауны. Очень многие работы

этого времени имели неутилитарный, выставочный характер и являли собой своего рода философские трактаты, суммирующие наблюдения над жизнью и природой. К ним можно отнести прямоугольные вазы голландской керамистки И. Ябан, гладкие плоскости которых словно разрывались под натиском ростков. Природа заявляла о своих правах! Необычно засветилась красками лепного букета «проросшая» прямоугольная ваза голландской художницы М. Хоофт, как бы олицетворяя конфликт природы и техники.

Современная техника предстала в керамике и опосредованно — через технологические новинки и геометрические формы, и непосредственно — в повторении деталей всякого рода заводских агрегатов, машин, инструментов (например, композиция голландского мастера Н. Гомманса «Канальная ситуация»). Однако растущая привязанность к природе рождала также глиняные цветы, травы, заросли. Иными словами, черты современного стиля интерпретировались по-разному. Рациональный в своей основе характер предметов периодически обволакивали завесы растительности, что вместе с многообразием индивидуальных и национальных школ превращало керамику в неисчерпаемый источник впечатлений. Отвечая художественным потребностям времени, керамика была «мобильной» в отношении к запросам людей и трудно поддающейся систематизации. Для сравнения — композиция румынского художника Б. Костела «Освобождение» (созданная к юбилейной триеннале в Бухаресте) и работа польской художницы Я. Янус с архаическими элементами в виде статичных глыб. Эти работы находятся в одном ряду с современными, но вместе с тем это разные философские размышления о разных аспектах жизни — движении и покое. Такое встречается часто. Реминисценции оправдывают все приемы и средства, рассказывающие об истории и наших днях, о взлете и падении, смерти и воскресении.

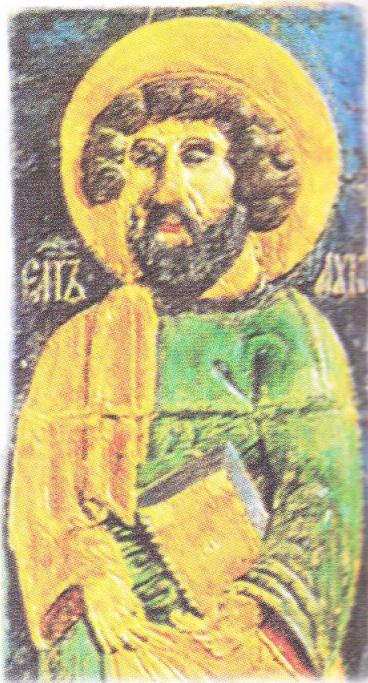
Поиски новых мотивов привели к появлению в керамике 1970-х гг. решений, близких поп-арту. Они представляли собой нагромождение бытовых вещей, плодов и предметов машинной техники, алогичная связь которых отражала бытовое благополучие (или хаос, страх перед неизвестностью, миг успеха). В композиции П. Теолакоса (Италия) на биеннале в Валорисе в 1972 г. была представлена коробочка-футляр со странным тугим плодом внутри — как бы олицетворение цены жизни. В скульптуре американского мастера Д. Эрл «Фигура с бананами» маленький человечек сидел на связке огромных бананов (богатство в руках — мечты наяву). В вазах У. Бруни (Италия), представленных на XXX выставке-конкурсе в Фаэнце, отвлеченные объемы ваз обросли оборками платьев.

Наряду с крупными успехами в керамике зарубежных стран было немало противоречий. Дело в том, что мы рассматриваем изделия лучших фирм и первоклассных мастеров, талантливые эксперименты, высоко котирующиеся на международных художественных рынках, на выставках-конкурсах и других профессиональных смотрах. Но нам ред-

ко попадают на глаза предметы обихода, предлагаемые рядовым слоем населения, а они совсем другого уровня. На массовой продукции жестче всего сказываются законы рынка и регулирование производства установкой на дешевую продукцию. Рентабельный товар — тарелки, миски, чашки для повседневного пользования — к сожалению, тоже становится менее доступным и все чаще заменяется пластмассой. Другая сторона проблемы касается художественного вкуса. Обывателей, пораженных силой базарного поп-арта (китча), потчуют соответственным безвкусным ширпотребом.

Наконец, немаловажную роль играет вопрос сырья. Глиняные ресурсы постепенно исчерпываются, майсенские и другие запасы хорошего каолина фактически изведены, и их остатки, просчитанные до последней крохи, предназначаются для дорогих сувениров. Предприниматели обращаются к привозному сырью, что опять-таки взвинчивает цены. Словом, керамика, особенно с тонким черепком, все больше становится искусством для избранных.

КОРНИ ТОНЧАРСТВА НА ТЕРРИТОРИИ ОТ БАЛТИКИ ДО УРАЛА И ТЯНЬ-ШАНЯ



Многомиллионное население Восточной Европы, Средней Азии, Сибири, Кавказа прошло долгий исторический путь, который не может быть учтен современными художниками. Хронологические рамки этого пути у каждого народа свои, но их объединяет самобытность вкладов во все области керамики, не менее значительных, чем на Западе. Одни народы (Средняя Азия, Кавказ) имели развитую культуру уже в раннерабовладельческий период, другие (Сибирь) кое-где до II тысячелетия н. э. находились на стадии матриархата до тех пор, пока не шагнули в современность. Культура славянских народов складывалась в раннефеодальную эпоху. Преимущественно этот этап с общностью черт уклада основной средневековой ойкумены и можно считать точкой отсчета для рассмотрения памятников прошлого.

Подвижность государственных границ на протяжении исторического пути затрудняет характеристику каждой из национальных школ. Поэтому наиболее удобно разделение памятников по территориальному признаку. В соответствии с этим они группируются как образцы из Восточной Европы, Кавказа, Азии. Внутри каждой группы, конечно, возможно выделение культур русского, украинского, белорусского народов или литовцев, латышей и других в Прибалтике по нынешнему административному делению. Таким же образом уместно рассмотрение керамики на Кавказе — в Грузии, Армении, Азербайджане, в Средней Азии — Таджикистане, Узбекистане, Туркмении. Но это все достаточно условно: из десятков остальных народностей и национальных меньшинств в поле зрения не попадет никто. И тем не менее постановка вопроса о древности евразийской культуры необходима. Только так можно узнать, что местное население добывало красоту кропотливым трудом, на своей земле, по заветам предков и запечатлевало ее в несравненных шедеврах мирового значения.

КЕРАМИКА ДРЕВНЕЙ РУСИ

Древнерусский период, начинающийся в I тысячелетии н. э. с расселения восточных славян в бассейнах Днепра, Припяти с притоками, Ильмень-озера, стал также периодом подъема гончарства, зародившегося из простейшей лепки глиняной утвари, которая изготавливалаась вручную или при помощи несложного круга для нужд земледельцев. Общность культуры славян этого периода отразилась в сходстве гончарных изделий. До XIV в. — времени формирования русской, украинской и белорусской народностей — керамические изделия этих народов наиболее сходны. Славяне первоначально жили сельскими общинами, потом стали строить городища. К IX—X вв. керамика разделилась на сельскую и городскую. В городищах она была качественнее и часто имела (на Смоленщине, по Днепру) на днищах вдавленные клейма — знаки принадлежности поселений князьям рода Рюриковичей.

Посуда, преимущественно неполивная, украшалась нарезным — линейным или линейно-волнистым — орнаментом с насечками и точками. Это типично славянский узор, знак воды. Гончарные изделия — горшки, миски, котлы, сосуды для жидкостей — были крупными и емкими, в их формах проявлялась фантазия, изобретательность, и это впоследствии прославило народное искусство. Встречались также разного рода мелкие предметы домашнего обихода, мисочки, хозяйствственные принадлежности (грузила для сетей, прядлица) и глиняные фигурки, сделанные весьма искусно.

Со времени объединения восточнославянских племен в государство Киевскую Русь культура делилась на господскую и простонародную, светскую и культовую. Развитие городов, торговли повлекло за собой расширенное строительство, интенсивный обмен товарами; наряду с предметами местного производства в обиходе, убранстве жилья и храмов стали чаще встречаться привозные иноземные изделия: это и поливные чаши для стола, и узкогорлые амфоры с вином. Накопление в руках князей больших богатств и превращение столицы государства — Киева в крупный центр культуры, ремесел, торговли обусловили массовое производство на месте и привоз извне дорогих и красивых украшений, тканей, золотых вещей и керамики. Киев — стольный град, мать городов русских, стал одной из прославленных столиц гончарного дела. В белокаменном златоверхом городе трудились десятки мастеров по изготовлению кирпича-плинфы, майоликовых облицовочных плит, чтобы сделать его еще краше. К местным мастерам присоединились приезжие, и искусство керамики становилось более многообразным.

Местные плитки, конечно, были очень привлекательны. Киевская облицовочная керамика представляла собой преимущественно майоликовые желтые, коричневые и зеленые квадратики для полов или лекальные формы, которые укладывались в мозаичном порядке и образовывали очень красивые ковровые узоры из плетеного шнура, кругов

и полос. Майоликовый пол был в X в. в Десятинной церкви Киева, его символический рисунок служил не только украшению, но и раскрывал догматы церкви: круг-омфалий в алтаре означал центр земли и место существия Христа. Майоликовая мозаика органически сочеталась с мраморной.

В Киевской Софии разноцветная майолика соседствовала с еще более красочным узором из смальтовых мозаик на золотом фоне, с мраморной резьбой колонн, стенными росписями. Средневековые историки отмечали, что по богатству убранства во всей Европе того времени ей не было равных, только София Константинопольская могла соперничать с Софией Киевской своим блеском. На основе производства облицовочных плит в Киеве улучшалось изготовление поливной посуды. Майолика применялась также в наружной отделке некоторых зданий.

Еще больше местных школ поливной керамики и терракоты было в XII—XIII вв., в период феодальной раздробленности, когда столицы мелких княжеств стали соперничать с Киевом. Маленькие четырех- и шестистолпные храмы украшались с особым старанием, каждый на свой лад, при этом в их убранстве проявились черты народного вкуса во всем его многообразии. В архитектуре вновь наблюдается более сложный орнамент с изображением зверей. Строения (палаты князя, бояр, храмы) украсились фигурной кладкой и каменной резьбой, благодаря которой майолика выглядела еще краше. Свидетельство тому — храмы многих городов: Переяслава-Южного, Вышгорода, Звенигорода Галицкого, Владимира-Волынского, Дрогичина над Бугом, Белгорода, Овручка, Заруба, Чернигова — на Украине, Полоцка, Новогрудка, Гродно — в Беларуси, Смоленска, Переяславля-Залесского, Ростова, Старой Рязани, Владимира, Суздаля, Новгорода — в России. К желто-зеленой и коричневой глазури у многих прибавились белая, черная, фиолетовая окраски. В расписной майолике проявлялась типичная для всех последующих росписей керамики фантастическая тематика, местные мотивы с необычной щедростью выдумки подчиняли себе композиции декоративного назначения.

Кладка цветных плиток особенно хороша в Благовещенской церкви Чернигова: пол центрального нефа украшен стилизованным деревом и двумя павлинами. Узор из фасонных плиток нашел место и в Нижней церкви в Гродно. Мастера изготовили там двенадцать форм для плиток разной конфигурации, выложили из них пол причудливого узора с розетками, плетенками и полосами желтого, зеленого и коричневого цветов.

Расписные плитки с сюжетами «звериного» стиля появились в Боголюбове — усадьбе Андрея Боголюбского — и других местах. В дворцовой церкви Боголюбова пол княжеских хором выстлан плитками с изображением грифона. Аналогичный мотив встречался в стенных облицовочных плитках Галича и Чернигова. Галицкая майолика с расписны-

ми птицами, грифонами, очевидно, использовалась и для убранства жилья.

В Коложской церкви в Гродно майолика красочно представлена в наружной отделке кирпичных стен с инкрустациями из камня. Сверкающие глазурованные кресты, кирпич и гранит создали яркий декоративный эффект. Красивы майоликовые плитки с растительными узорами в Белгороде, геометрические узоры Старой Рязани и Суздаля. Белгородские керамисты рисовали ветки с шариками-плодами или изображали бело-зеленые зигзаги на красно-коричневом фоне, чтобы дополнить строгие узоры, а в Суздале мастера добились большого сходства майолики с вишнево-красным мрамором. Красочность высоко ценилась, и не случайно русский летописец некогда воскликнул: «О светло светлая и украсно украшенная земля русская! И многими красотами удивлена еси!»

Среди майоликовой расписной посуды знаменита киевская чаша с геральдическим изображением птиц и древа жизни. Введение в гамму зеленых и желтых тонов редкого синего цвета делало ее примечательной также и в технологии росписи. В инвентаре киевской посуды было немало простых глиняных изделий. Корчаги разных размеров, узкогорлый сосуд с большим туловом, миска-сковородка на ножках, горшки с ушками — все они составляли сложный набор бытовых предметов различной конфигурации. На некоторых значатся надписи, процарпаные на сырой глине: благопожелания или указание на вещество, которым наполняется сосуд. Ручная лепка очень умело применялась в изготовлении игрушек — коников и женских фигурок.

Кроме местных изделий жители использовали привозные — амфоры и амфоровидные сосуды тонкого черепка, в которых доставлялось вино. Удобство их форм было так велико, что нашло применение в строительстве при изготовлении голосников, которые потом вмонтировались в стены храмов для улучшения акустики. Голосники-амфоры гудели так, словно сами пели священные гимны. Византийские мотивы и формы входили в древнерусское искусство, приобретая новый, самобытный характер.

Культура Древней Руси на редкость многолика. В период феодальной раздробленности ее развитие было частично приостановлено в XIII в. нашествием монголо-татар. Равномернее развивалось искусство северных княжеств, городов Пскова и Новгорода, других земель, избежавших полного разгрома, художественная керамика XV в. представляла собой чаще всего изразцы с крепежной коробкой-румпой. Псковские зеленые рельефные изразцы с изображением герба города, кентавров и барсов, украшавшие наружные стены и интерьеры построек, свидетельствуют о неизменной страсти к узорочью как исконной черте русского вкуса.

УЗОРОЧЬЕ ПОСУДЫ И ИЗРАЗЦОВ РОССИЯН

Культуры трех народностей — русской, украинской и белорусской, образовавшихся в XIV—XV вв., лучше рассматривать самостоятельно.

Зеленой поливной черепицей покрывали главки церквей, и от этого они становились нарядными. В отделке зданий Пскова, Москвы, Углича, Ферапонтова и Кирилло-Белозерского монастырей использовались терракотовые рельефные детали. Москва становилась центром керамического дела. Можно обратиться к уникальному сооружению XVI в., каким стал храм Покрова на Рву (Василия Блаженного), построенный Постником Яковлевым (Бармой). Чтобы увидеть, как в его необыкновенно красочном майоликовом покрытии сказалось богатство традиций и новизна, надо всмотреться в детали. Нельзя не удивляться этому памятнику архитектуры, в котором зубчатые, витые, многоцветные купола над кирпичными стенами уподобились сказочным цветам из волшебного сада и передали всю самобытность стиля эпохи. Живописный силуэт храма с девятью церковными башнями увеличил красочность глав. Их мощный аккорд праздничного и величественного звучания вполне справедливо вызвал суждения первых его очевидцев: «Храм построен для украшения не меньше, чем для молитвы». Поныне он господствует над окружением. Полюбился людям и редкостный бирюзовый убор,озвучный основной линии развития русской архитектурной полифонии. Здание, воздвигнутое в честь победы Ивана Грозного над Казанским ханством, отразило величие русского архитектурного гения и своеобразие композиционного мышления, последовательно направляемого патриотической идеей. Превращение Московского княжества в сильную державу после окончательного разгрома при Иване Грозном татар получило отклик и в других памятниках.

Общий подъем культуры в XV—XVI вв. отразился в использовании керамики для украшения зданий за пределами Москвы: Старицкий Борисоглебский храм, Дмитровский Успенский собор (с распятиями и рельефом «Георгий Победоносец»). По дмитровскому распятию с пятью фигурами святых, особенно по великолепной фигуре Георгия Победоносца (в круге двухметрового диаметра с зубчатым обрамлением), можно судить, как много нового принесло это время, предопределив размах сюжетного и декоративного направлений в керамике последующих столетий. Икона в Старице из светлой глины покрыта глазурью, которая придает звучность даже несложному цветосочетанию. Зеленый глазурованный фон, красно-коричневый крест и желтые нимбы святых «пересилили» бледно-желтый цвет тела Христа, и цветовой контраст звучит мажорно.

В псковско-печерских изразцах встречаются стилизованные изображения растений, кентавры и с ними ... христианские святые. Первые на Руси керамические облицовочные детали с крепежной коробкой-румпой отличаются хорошим техническим исполнением. Гончарная посуда в этот период, в основном мисы и кувшины, различные предметы для

стола сложной конфигурации с профилированными деталями украшалась дымлением и лощением.

XVII век вошел в историю как один из наиболее продуктивных в освоении новых производств художественной керамики. Дальнейшее усиление Российского государства, укрепление его центральной власти, с одной стороны, и рост силы народа — с другой, отразилось в размахе строительной деятельности с оригинальными художественными замыслами. Техника поливных изразцов выражена в отделке интерьера Покровского храма в Москве; майолики и красные терракоты производились в Гончарной слободе.

Борьба идей во времена патриарха Никона, затронув политические и церковные круги, повлекла за собой специфическое направление строительной деятельности, в которой возвеличивались иерусалимские святыни. Новоиерусалимский монастырь на Истре — вершина декоративно-прикладного искусства, в частности керамики, которая размещена в интерьерах и внешнем убранстве ансамбля. Трехчастный комплекс храмов в потоках орнаментики и облицовочного майоликового покрытия является собой вдохновляющее зрелище. Ротонда с шатром, украшенная изразцами, часовня, иконостасы выполнены с хорошим подбором смелых цветовых сочетаний. Никон собирая лучших специалистов, ремесленников из разных мест, в том числе из Беларуси. К этому времени относится производство полихроморельефной ценинной облицовочной керамики с непрозрачными оловянными глазурями. Мастера накладывали краски на рельефный рисунок с канавками, через которые она не переливалась, поэтому давала набор чистых синих, зеленых, желтых, оранжевых, белых цветов. Умноженная блеском игры поверхности на рельефах, палитра прямо-таки рдела на солнце. Богатые узоры из экзотических цветов и извивающихся побегов получили множество вариаций. Оттиском в форму делалось до 12 тысяч изделий. Ценинными кафлями занимались гончары П. Зaborский, Г. Максимов, С. Иванов. В Ново-Иерусалимском соборе поверхность стен была превращена в подобие сверкающего тканевого покрытия. Орнаменты дополнялись обрамлениями в виде карнизов, капителей, картушей. Грандиозный майоликовый иконостас из семи трехъярусных створок украшен и фигурами: головкой ангела вверху, херувимами — по бокам. В отделке собора было применено более шестидесяти фасонов изразцов, в орнаменте отчасти использовались черты барокко.

Чудесный вид у майоликовых апостолов церкви Успения в Гончарах работы С. Иванова-Полубеса, выходца из Беларуси. Невозмутимые, суровые старцы несли в себе подлинно народные черты мужества, силы, а подчас — и комизма; простые лица грубоваты, но они одухотворены мыслью. Неуклюжие фигуры уместно подчеркивали народную манеру держаться независимо. Никакой модернист не сможет достичь такого эффекта при стилизации. Применение унифицированных деталей позволило многократно варьировать изображения, и их блестящая зеленая, синяя, красно-коричневая окраска усилившала нарядный облик

светлого здания. Иоанн с длинной рыжей бородой и маленькими глазами, полными доброты; черноволосый, осанистый Марк; Матфей, Лука. Справедливо мнение, что Степан Полубес в мастерстве и умении не уступает самым маститым художникам, зачинателям майоликового дела в Европе. Это талантливый мастер — гордость русского и белорусского народов.

Майоликовые рельефы украшают также барабан купола московской Андреевской церкви, рельефы той же техники, но другой композиции — церкви Святого Стефана, Святого Ермолая, в Солотчинском и Даниловском монастырях. Прекрасны майоликовые орнаменты «павлиний глаз» в отделке церкви Георгия Неокесарийского на Б. Полянке в Москве, в соборе в Измайлово, Иосифо-Волоколамском и Андрониковском монастырях. Майоликовый фриз с орнаментом из цветов и листьев в церкви на Б. Полянке напоминает итальянские «рытые» бархаты и аксамиты.

За пределами московской земли выделялись керамическим декором здания Ярославля, Соль-Вычегодска, украшенные майоликовыми аنانасами, виноградом и другими заморскими плодами.

В Ярославле вкусы богатого купечества отразились в сочном орнаменте архитектурной керамики (церкви Николы Мокрого, Иоанна Златоуста в Коровниках, Иоанна Предтечи в Толчкове, Тихвинской, Петропавловской, Рождества Христова). В сочетании с глазурованным кирпичом отделка храмов часто напоминала росписи народных резных прялок, пряничных досок. Девятиярусные фризы церкви Николы Мокрого хороводом опоясывают здание, переходя на резные ставни. Майоликовые наличники, расписанные растительными мотивами, завитками и бусинами, еще более разнообразят этот богатый декор.

В XVII в. окончательно определился характер производства поливных многоцветных печных изразцов, которым выпала честь представлять (с небольшими изменениями) этот вид ремесла в течение столетий. Полихроморельефные и однотонные кафли украшались узорами со сказочными существами и реальными животными, цветами в самых разнообразных комбинациях. Ими славились Вологда, Ростов Великий, Великий Устюг, Новгород.

К XVII в. появилась и зеленая поливная посуда — плоские фляги с рельефными изображениями «лютых зверей», гроздей винограда. Известны чернолощеный скульптурный глиняный рукомойник в виде коня, посуда с дискообразным туловом, кувшины, другие бытовые предметы в виде фигурок медведей, скоморохов. Здесь проявилось пристрастие русских мастеров к витиеватым, подчас вычурным формам.

Высококачественное лощение черной дымленой посуды в XIV—XV вв. испытало влияние татар, улучшивших ее технологию; это не коснулось терракотовой и расписной посуды.

Энергичная преобразующая деятельность Петра I открыла горизонты перед экономикой, содействовала расширению торговли и культурных связей. Переход на буржуазные рельсы приблизил народ к общеев-

ропейским интересам. Керамическое художественное производство, как и все искусство, вступило в более тесные связи с господствующими направлениями и стилями Запада, резче обозначилось деление на официальное и народное искусство. Обучение русских мастеров за границей и въезд иностранцев в Россию отразились на характере навыков, основанных на опыте Запада.

В облике новых государственных учреждений, дворцов по проектам итальянских, немецких зодчих встречались черты европейского барокко. В производстве майолики — в посуде и кафлях — наблюдается заметное влияние Дельфта. Появились и фаянсовые белые гладкие изделия. При Петре I была привезена первая партия голландских белокобальтовых плиток, украшенных изображениями кораблей, бытовыми сценами. Такими облицовочными плитками выстланы печи Летнего дворца в Санкт-Петербурге и Монплезира в Петергофе, Меншиковского дворца и др. В начале XVIII в. подобные плитки стали изготавливаться в Новоиерусалимском монастыре (в их производстве участвовал швед-технолог), выпускались они и на Невском кирпичном заводе. В 1824 г. открылся завод А. Гребенщикова, который изготавлял изразцы и посуду. Плитки этого завода светились синими цветами и травами, голландскими пейзажами, морями с корабликами, отражая мастерство художников в использовании цвета для рисунков в монохромной живописи.

Завод И. Гребенщикова выпускал самые разнообразные и добродетельные изделия для привилегированных кругов с высоким качеством дорогого эмалевого покрытия и красивой росписью. Посуда украшалась подобно дельфтской и китайской, но часто использовались и местные узоры: корзины цветов с мотыльками или ветками. По эмали было принято также наводить кружевные рисунки белым по белому (на блюдах и крышках суповых мисок). Заложив основу новых направлений, это предприятие сыграло большую роль в истории русской керамики.

Если проникновение в архитектуру стилистических черт европейского барокко закрепило на керамике узоры в виде медальонов, волют, то общий вид «голландских» печей еще долго оставался небарочным, а своим, самобытным, особенно на периферии. Цветные рельефные кафли прежнего типа (XVII в.) в провинции просуществовали (с некоторыми изменениями) почти два века, среди них гербовые изразцы с крупным лепным рисунком (в основном они поставлялись малыми центрами керамического производства). В более крупных центрах после кобальтовых появились белые с зелено-коричневым узором. Развитию искусства украшения кафлей в XVIII в. помогали иллюстрированные издания — немецкие, с рисунками и пословицами, и русский букварь. На керамику переносились забавные сюжеты, всевозможные бытовые сценки. В узорах кафлей появилась озорная выдумка, юмор, изображения, отражающие жизнь простых людей. Рисунки сопровождались подписями. К фигуре часового, например, шла шуточная надпись: «Со страхом караулю», а к фигуре богача — «Богат, да глуп». Родственные

лубочным картинкам рисунки занимательны, удивительны: изображались невиданные чудовища, львы с лицами мужиков, козлы с коровьими туловищами. В таких росписях присутствовала неистощимая народная фантазия и вера в чудеса. Кафли с изображениями «чудес» хранятся в музеях Ярославля, Владимира, Москвы и др. О любви керамистов к затейливому рассказу свидетельствуют владимирские изразцы с сюжетами-поучениями, количество которых лишь на одной печи иногда доходило до 150.

Большим собранием изразцовых печей располагает музей Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В.И. Мухиной, здесь представлены экспонаты из разных мест: угловая печь дома купчихи из Торопца (XVIII в.), печь, принадлежавшая купцу из Коломны, печь мастера А. Трубицена из Торопца, расписная кафельная печь из Московской губернии с занятными сюжетами и затейливыми подписями: «Заяц сидит, крепко караулю», «Родное мое со мной» и т.д.

Постоянно обновлялась технология росписи в посудном производстве. Вслед за виньетками завода Гребенщикова, графической росписью по сырой эмали (эти дорогостоящие вещи производились для нужд царского двора) последовали более яркие и разнообразные комбинации. Именно тогда, во второй половине XVIII в., керамисты подмосковной Гжели перешли к выпуску массовой белой посуды, имея свое качественное сырье. Словно по волшебству, кобальтовая синь отступила, и посуда обрела многоцветье из желтой, зелено-зеленой, фиолетовой, коричневой красок: суповые миски, блюда, кувшины предназначались для нужд самых разных слоев населения. Так, кроме квасников, кружек Гжель выпускала фигурки животных, людей, бытовые предметы с лепными украшениями в виде веточек дерева и др. Кистевая роспись и пухлая мягкая пластика Гжели — характерная черта именно русской самобытной бытовой керамики, любовь к которой осталась у ценителей искусства навсегда, ведь гжельские неподражаемые цветовые росписи — предмет особой гордости российских музеев.

В XVIII в. фаянсовая посуда была продукцией первых казенных заводов сначала в Петербурге, затем в Киево-Межигорье.

Фарфор — еще одна отрасль производства XVIII в. В 1744 г. был открыт Императорский фарфоровый завод. Изготовленный в 1748 г. мастером Д. Виноградовым ставок-вазочки для конфет — первое изделие из составленной им фарфоровой массы. Приглашенный царицей Елизаветой для основания фарфорового предприятия, мейсенский мастер Гунгер потерпел технологическую неудачу, поэтому Д. Виноградова считают отцом русского фарфора, а сделанное им открытие — началом истории его производства. Императорский завод был третьим по счету в Европе, т.е. был в числе старейших, представляющих начало отрасли (первые два — мейсенский и венский). В Петербурге сначала выпускались лишь штучные изделия для состоятельных, знатных людей — суповые миски, салатники, масленки. Изящные цветы и птицы, которы-

ми расписывались вазы, напоминали изделия из Мейсена, хотя по сути они выражали исконно русскую художественную идею (густое покрытие узором). К 1756 г. заводом был изготовлен первый прекрасный многоцветный «Собственный» столовый сервиз Елизаветы Петровны — с изящной розовой сеточкой и лепными цветами. Эта работа Императорского фарфорового завода — гордость национального искусства. Роспись и мягкие линии характеризуют цвето-пластические особенности народных изделий. Таким образом, труд, начатый с целью возмещения разбитых предметов мейсенского сервиса, превратился в самостоятельную работу. Пусть не достиг тогда еще русский фарфоровый черепок мейсенской белизны, в художественном отношении он был не хуже: сочные чистые краски и блестящая глазурь импонировали требовательному вкусу и снискали славу живописным традициям России.

Совершенствование качества и подлинный расцвет производства фарфора приходится на екатерининское время, т.е. вторую половину XVIII в., когда мастера-живописцы (И. и А. Черных), скульпторы (Дункер и др.) выработали более совершенные приемы и технику. В скульптуре работали по-иному, сразу ориентировавшись на Севр (выделялся своей одаренностью Ж.-Б. Рашетт, способствовавший производству мелкой пластики из бисквита — портреты-бюсты и др.). К этому времени относятся знаменитые «Яхтинский», «Арабесковый» (173 предмета), «Кабинетный», «Юсуповский» сервисы с плотными покрытиями и смелой живописью. Для их декора применялись римские мотивы, т.е. в стилистике изделий отразился переход к раннему классицизму.

Формы фарфоровых изделий с простыми очертаниями, с расписанными медальонами или бордюрами и легкой позолотой соответствовали стилю творений российских архитекторов классицизма И. Старова, Ч. Камерона и Д. Кваренги. Навеянные образами античного искусства, они имели собственный стиль. Стоит только побывать в императорских покоях Царского Села, Петербурга, Оранienбаума, чтобы почувствовать влияние на него местной природы и русских традиций.

«Кабинетный сервис» — свидетельство чуткости мастеров к капризам этого стиля. По сравнению с прежними формами середины XVIII в. сервис выглядел более величественно. Прекрасным образцом мастерского обращения с бисквитом позднее стал «Гурьевский сервис», выполненный мягкими, спокойными линиями (XIX в.). В нем особенно хорошо видно гармоничное сочетание бытовых форм с парадными. По правилам сервировки того времени, в центре должно было возвышаться скульптурное украшение — изображение античного божества или царской особы, и в этом мастера фарфора сумели проявить себя достойно.

Скульптуре все более отдавали предпочтение другие мастера фарфора, широко использовавшие вышедший в свет альбом академика И. Георги «Описание всех в Российском государстве обитающих народов». Этнографические материалы дали ценную информацию, а в результате на заводе был создан целый ряд достоверных народных обра-

зов-типов — татары, украинцы, эстонцы, башкиры и др. Большая серия скульптурных фигурок «Народы России» (в ее создании участвовало предприятие Ф. Гарднера) очень близка русским майоликовым росписям с народными героями.

Фарфоровый завод англичанина Ф. Гарднера функционировал в России с 1750 г. Его первые изделия изготавливались в подражание Мейсену, живописец Кестнер освоил тогда разные техники росписи. Кроме серии скульптурных фигурок «Народы России» большую известность получили «орденские сервизы» — «Георгиевский», «Андреевский», «Владимирский», «Александра Невского». Они были выполнены по заказу Екатерины II, предназначались для ежегодных празднеств в честь новых кавалеров орденов и находились в распоряжении руководителя церемоний, т. е. гофмаршальской части царского двора. Орденские ленты из разноцветных полос, украшая тарелки и другие предметы сервизов, служили также эмблемой приемов.

В XIX в. растет число фарфоровых предприятий, их стилистические особенности множатся, переплетаются. Лишь Императорский завод непрерывно развивал свои навыки. Мастерство его живописцев и техников ставит предприятие выше всех других и оставляет за ним право головного, ставшего основным поставщиком продукции для двора.

Классицизм XIX в., восприняв черты европейского ампира, неординарно отразился на изделиях Императорского фарфорового завода. Появилась новая продукция, славящая народ и царя, — с большими расписанными поверхностями, с обилием позолоты. Влияние скульптуры Ф. Толстого, С. Пименова сказалось в сочетании пластики с цветом в отделке изделий. На предприятии была применена техника монохромного рисунка для исполнения портретов, затем мастера стали прибегать к копированию живописных картин, повествуя о своем времени, о событиях еще активней прежнего.

Одной из наиболее удачных работ Императорского завода является известная статуэтка «Водоноска», выполненная под влиянием образов художника А.Г. Венецианова. Ее автор создал обобщающий, несколько идиллический, но чрезвычайно поэтичный портрет русской девушки. Стойкая фигура в узком сарафане, нарядном головном уборе показана с коромыслом на плечах и обрисована плавными спокойными линиями, передающими образ девушки-работницы.

Содержательность сюжетов и образов фарфоровых изделий, созданных под влиянием станкового искусства, позволяет говорить, что период общественного подъема не мог не влиять на продукцию, в том числе предназначенную для привилегированных слоев. В частности, были широко распространены патриотические мотивы, что выделяло русский фарфор среди многих других подобных производств того времени.

В XIX в. выпускались тарелки с росписями на темы крестьянского быта: катание на качелях, гуляния. У живописцев по фарфору наблюдалось даже чрезмерное увлечение приемами станковой живописи и скульптуры. Чаще же их удовлетворяли пейзаж или просто фон, которые

были средой реального бытия, сохранявшей привычки, манеру поведения ее обитателей. Особенно достоверно выписывались национальные костюмы.

Распространенными стали также расписные «городские» тарелки и чаши, где букеты роз в медальонах на золотом фоне говорили о довольстве горожан. В середине века некоторое время применялась даже механическая техника монохромного массового рисунка, посвященного главному историческому событию — победе России в войне с Наполеоном. Рост международного авторитета России и восхищение доблестью ее войск — новые темы мастеров живописи, скульптуры и фарфора. Один только фарфоровый сервис, например, могли украшать большими портретами героев — строгими, величественными, будто находившимися в картинной галерее. Сочетание в росписи золотисто-желтого с коричневым и белым цветом, напоминая о блеске парадных музейных портретов, не помешало сохранению образов времени. Природные свойства керамических материалов вторили звукам литавров.

Продолжением победной песни стали известные военные тарелки XIX в.: картины жизни войск, маневров, отдыха. На одной из них, украшенной двуглавыми орлами, изображена встреча конного офицера с пехотинцем: высокие кивера, золотые нашивки воинов передают важность момента получения задания. А выжженная солнцем земля, небо с облаками и зелено-голубой полоской леса на горизонте обрисовывают простор места будущих военных действий.

Знатоки фарфора оценят несравненные образцы надглазурной живописи (ими славятся собрания в Москве и Санкт-Петербурге: музей-усадьба Кусково, Русский музей и др.), которые если не по технологии исполнения, то по содержанию не имеют аналогов во всем мире.

Со стабилизацией послевоенной обстановки, переходом к мирной жизни и ростом интереса к быту утрачивается высокий стиль декоративного искусства в России, да и во многих других европейских странах. В период промышленного подъема роспись фарфора приобретает эклектический характер. Усиливается подражание стилям прошлого (особенно елизаветинской поры), варьируются черты немецкого бидермейера, древнерусского, египетского стилей. К середине XIX в. вся техника исполнения достигла высокого профессионального уровня. Были созданы колossalные дворцовые сервисы с росписью на сплошном золотом фоне, лепными цветами. Тогда же изготовлен уникальный фарфоровый стол, невиданной, причудливой формы сосуды и прочие диковинки.

Народные темы находили теперь стилизованное отражение, известное под названием «берендеевщина». Под влиянием архитектурных стилизаций Ропета, Солнцева фарфор «в русском стиле» утяжеляется, обрастает театрально-сказочным декором. В целом же он остается верен национальной теме.

В работах второй половины XIX в. русские мастера подобно датским, пользовались подглазурными росписями солями. Они улучшили пейзажную живопись, которая нравилась русским покупателям. Художники создавали картины родной природы, оттеняли ее мягкие краски, простые линии, подчеркивали самобытный характер строений. Интересен в этом отношении «Охотничий сервиз»: тщательно выписанные перелески запечатлели любовь людей к родным зеленым рощам и уютным полянам. В узорочье листвы сказалась верность народной орнаментальной разработке форм: среди зеленых бордюров с мелкими сетками и точечками — большие пространства, а в них — то охотничий домик, то многоцветная куща, в сочетании желтых и красно-оранжевых тонов переданы краски близкой осени.

В конце XIX в. по-прежнему применялись покрытия фарфора и керамики глазурями высокого огня, экспериментировалась японская техника, восточные люстры. Упадок, обозначившийся во время неполадок на Императорском заводе, все же не прервал деятельности художественного коллектива. К тому же в XIX в. была широко распространена продукция частных заводов, их количество быстро росло, несмотря на конкуренцию, из-за которой отдельные предприятия закрывались. В продукции обнаружился устойчивый интерес к народной теме, подчас свободно стали интерпретироваться господствующие стили и вкусы, которые органично сочетались с традициями народного ремесла. Например, из числа ранних наиболее известны заводы Батенина (1812—1839 гг.), Н. Юсупова под Москвой (1814—1831 гг.), Попова (1811—1870 гг.). Во второй четверти XIX в. открылись заводы Корнилова в Петербурге, Козлова, Терехова, Миклашевского, Сафонова, Новых, Киселева, продолжал работать завод Гарднера и др. Некоторые из них — Н. Юсупова, А. Миклашевского — располагались прямо в усадьбах и изготавливали трудоемкие вещицы для избранного круга. Завод Батенина, наоборот, обслуживал широкие круги купечества, его изделия были обильно изукрашены дешевой позолотой внутри и снаружи.

Завод А. Попова под Москвой тоже работал на купечество и не жалел красок на букеты. Наконец существовал ряд мелких полукустарных предприятий — Сафонова, Новых, Козлова, рассчитанных на зажиточное крестьянство и горожан. Для их изделий были характерны бережная простота и скромность. Городские народные вкусы и традиции здесь просматривались отчетливее всего. Эти общедоступные предметы не теряли привлекательности от невысокого технического качества.

В фарфоровом и фаянсовом производстве, которое начало принимать все больший размах, обозначилось нараставшее множество художественных тенденций и уровней, характеризовавших многогранность вкусов общества. У изделий заводов Поскочина, Иконникова было очень много потребителей из провинции. Завод Попова в начале века, соответственно городскому стилю того времени, изготавлял преимущественно светлые малоокрашенные изделия: тарелки круглой, оваль-

ной, квадратной, треугольной формы с каймами из волнообразных линий и венков, бутылочные и рюмочные передачи, хлебницы с ажурными стенками. Все эти предметы показывают сформировавшуюся культуру усадеб чеховского характера, они как бы проявляют картины жизни в комплексе со скромным образом жизни владельцев.

К концу века в фарфор вернулись росписи с венками, пионами, которые располагались на темном и золоченом фоне. Увлечение цветочной тематикой получило чрезвычайный размах. Ширь бескрайних полей и садов словно охватила воображение живописцев, когда они взялись за воплощение своих цветочных фантазий. Для изделий живописного заведения Орлова (вторая половина XIX в.) характерно сочетание цветов пурпурной окраски и гроздей черной смородины. На одних предприятиях главенствовал мазок, на других (завод Хрипунова-Нового) внимание было направлено к тонкой линии в рисунках из мелких трав и листиков. Реалистические жизненные зарисовки остались в прошлом, однако они занимали значительное место в мелкой пластике. В продукции Гарднера широко известны жанровые композиции и сатиры на такие, например, темы, как «Жена ведет пьяного мужа». Несколько педантичная манера не умаляла привлекательности отдельных образов: крестьянская женщина занята сбиванием масла, очень красив ее синий с узорами наряд. Серия работ о торговцах и ремесленниках начала XX в. показала образы людей социально более конкретно и ярко: представлен местный типаж, род занятий, особенности одежды, выражение чувств (горе, радость и т. д.).

Народная жизнь, быт, искусство стали предметом внимания керамистов многих других заводов. Бытовой жанр, в частности, продолжили заводы Попова, Хрипунова, Миклашевского. Такие скульптуры, как «Демьянова уха» (завод Попова), «Монах с девушкой в мешке» (завод Хрипунова) обрели сатирические черты и сроднились с народным искусством.

Народно-демократическая тенденция в скульптуре была также связана с передовой русской литературой XIX в. Статуэтки «Плюшкин», «Чичиков», «Ноздрев», «Собакевич» (заводы Гарднера и Попова) изображали крепостничество. Завод Иконникова пропагандировал положительные черты героев — ими были бедные крестьяне, подмастерья. Расцвет мелкой пластики в керамике совпал со временем утверждения критического реализма в литературе и искусстве, что привело к большей правде образов. Белые и черные, алые, пунцовые, розовые, нежно-голубые, как незабудки, и зеленые, как трава, цвета горели на глянцевой поверхности скульптур, еще более приближая их к жизни. Таким образом, уникальная литературная тематика и вся адресная структура фарфора по праву снискали ему почетное место среди предметов, котирующихся на мировых аукционах.

Можно вспомнить и другие отрасли керамики. Самым массовым видом продукции в XIX в. оставались фаянсовые изделия, выпускаемые заводами Ауэрбаха, Поскочина, Батенина, Гинтера и др. Ассортимент

был самый разнообразный. В Гжели производили толстостенные с белым черепком товары, называвшиеся «полуфаянсами», и тонкостенный фаянс с размашистой подглазурной кистевой росписью, сосуды народных образцов — квасники, кумганы со скульптурой, близкие скопинским, «бронзовый товар» с люстром.

Простота и жизненность мотивов не вредили интересу живописцев и скульпторов к различным техникам, обновлению тематики и орнаментации. Лепные и расписные цветы, знаменитые русские букеты, золочение — все отвечало достаточно разнообразным вкусам современников.

Развивалось майоликовое производство. Скопинские мастера из Рязанской губернии специализировались на цветной майолике самых удивительных народных форм, квасниках и кумганах, снабженных сатирической или фантастической скульптурой. Нередко изделия превращались в «шутовские игрища» и этим поддерживали старинную традицию соединять невероятное с земным. Бородатый зеленый «Полкан», сородич лешего со страшным лицом, кумган-медведь дикого облика, кумган-скопа, фигурный квасник из двух колец с диковинной птицей — все это сродни безудержной фантазии ряженых, затейничеству игрушечников и народных сказочников. Косматые львы с песыми мордами и собаки с человеческими лицами сохранили память о буйных плясках старины.

Традиционная величавость и озорная выдумка вятских (дымковских) игрушечников с их веселым гуляньем, многодетными кормилицами и цветастыми оленями, радужное соцветие росписи тульских «дам» поддерживали эту традицию. Пестрые наряды воронежской, архангельской, саратовской игрушек имеют ту же основу, одни корни — все они выражают жизнерадостную сущность русского народного характера. Стоит раз взглянуть на узоры курской и псковской посуды, полно кровно выражаящей чувство радости жизни, чтобы навсегда стать поклонником фольклора. Кустарные промыслы сохранились во многих регионах России и в наше время.

Нельзя не вспомнить о жесткой конкуренции, которая явилась причиной гибели многих предприятий с интересной продукцией: они были поглощены более крупными. К последним прежде всего относятся заводы М. Кузнецова. После отца и деда — строителя Дулевского завода — М. Кузнецов стал основателем фарфоровой индустрии с механическими способами отделки — деколью и штамповкой, объединил заводы Гарднера, Ауэрбаха, затем на научной основе изменил характер труда. «Русский Веджвуд» наладил печатание рисунков высокого качества и довел выпуск изделий до колоссальных объемов: продукция завода расходилась по всей Восточной Европе и Средней Азии, и соперники с трудом выдерживали конкуренцию. Кузнецов держал стипендиатов в художественно-промышленном училище, постоянно использовал новинки технологии, так что его товар не случайно доходил до самых отдаленных районов, вплоть до Афганистана, практически удовлетво-

ряя самые разные потребительские нужды. Ныне кузнецовые изделия стали популярными предметами коллекционирования.

Промышленный переворот тем не менее полностью не уничтожил другие предприятия. Например, Императорский фарфоровый завод, которому поначалу угрожало даже закрытие, с 1900-х гг. вновь «ожил», обратился к модерну. Этому стилю отдали дань художники Адамсон, Вернер, Тимус, Траунберг. Основательной разработкой технологии росписи солями, потечными и кристаллическими глазурями мастера продолжили славу знатоков своего дела и преуспели в поддержке престижа предприятия. Работы В. Серова «Похищение Европы», С. Судьбинина «Балерина Карсавина», К. Сомова «Дама в маске» — свидетельство творческого обновления завода. Также художники группировались вокруг известного объединения «Мир искусства» и работали в его ключе.

Совершенствование керамики было связано с развитием художественного образования, с подключением к работе «станковистов». Петербургское художественно-промышленное училище Б. Штиглица, московское Строгановское училище готовили высоко профессиональные кадры, мастерские были в Талашкине и Абрамцеве. Известна керамика П. Ваули, художников М. Врубеля, С. Малютина. Майоликовые скульптуры Врубеля «Садко», «Снегурочка», «Волхова» впечатляли живописными люстровыми глазурями: синими, фиолетовыми, холодно-розовыми.

Кроме станководекоративной скульптуры и бытовых вещей Врубеля глубоко интересовала архитектурная майолика, примером чего служит известное панно «Принцесса Грёза» на фасаде гостиницы «Метрополь» в Москве. Прекрасна облицовка печи-лежанки в Абрамцево, соцветие бело-голубых, золотисто-коричневых и оранжевых тонов которой уподобило все изделие театральной декорации. Над росписями плиток периодически работали живописцы И. Левитан, А. Головин, даже И. Репин.

Теперь далеко не все знают о вкладе облицовщиков в искусство русской керамики. Примечательно, например, то, что завод в Кикерино осуществлял облицовку известной татарской мечети в Петербурге, заводы Кокошкина, Гусарова, Аксенова изготавливали качественную продукцию новых сортов.

Студенты Училища технического рисования барона Штиглица в Петербурге под руководством химика Келлера ежегодно представляли на учебных выставках-продажах множество экспериментальных образцов облицовочной терракоты. Наконец, можно вспомнить о лекальном кирпиче того же времени. Своими зубчиками, выкружками для затейливых фронтонов, наличников и карнизов он превращал здания в терема.

В начале XX в. российская керамика положительно выделялась на фоне отечественного декоративно-прикладного искусства и имела прочную основу для будущего процветания. Поэтому многие дальнейшие внешние причины — войны, революции, экономический упадок и определенная культурная изоляция в послереволюционные годы — не могли лишить сил старую школу. Животворные соки художественной культуры справедливо называют эликсиром Серебряного века России.

БУКЕТ КЕРАМИЧЕСКИХ ЦЕНТРОВ УКРАИНЫ

Обилие месторождений разнообразных глиняных пород, сортов глин является важнейшим фактором, на который следует обратить внимание в первую очередь при разговоре о керамическом искусстве Украины. Это и красные, и светложущиеся, и каолиновые сорта, притом встречающиеся в различных местах, так что вся страна прямо-таки предрасположена к занятиям керамикой.

Отличительная черта керамики Украины — богатство жанров. Красочный язык изделий сложился под влиянием красот и яркости южной природы. Широта культурных связей южного ареала и судьба народа, отстаивавшего свою независимость в многолетних сражениях, нашли отражение в тематике художественных промыслов Украины.

Киевские изразцы с X—XII вв. свято хранили мастерство древнерусских архитекторов и камнерезов, в которых народ видел свою духовную опору. Богатство убранства построек древнего Киева определило путь развития народных вкусов Киевщины, Черниговщины, Полтавщины, Львовщины и других земель. Там рано сформировался круг излюбленных форм, приемов оформления гончарных изделий. В то же время люди бережно пополняли свою орнаментику. Из сплетения растительных и геометрических узоров вырастали новые линии и сюжеты народной жизни, складывались поэтические сказания, словно наполненные ритмом напевной, музыкальной украинской речи. Украина оставила наследие, которое сделало керамику своего рода энциклопедией, насыщенной удивительными художественными материалами. Множество музеев в этой стране может познакомить со своим бесценным богатством.

Керамика XIV—XV вв. представлена черными и серыми лощеными изделиями с гравировкой, оттиском, рельефом (в особенности на узкодонной посуде), которые сохранили приемы старинной архитектурной пластики. Издавна здесь использовалась также полихромия. Кроме зеленых, желтых и коричневых полив применялись разноцветные ангобы, синий цвет. Игрушки — птицы, бараны, лошадки — делались повсеместно и постоянно, ярко расписывались, что свидетельствовало об одинаково свободном обращении мастеров как с живописными, так и со скульптурными средствами.

Посуда из Сучавы XIV в., обломки изделий с Замковой горы во Львове, из Каменец-Подольска, Косова, Владимира-Волынского (XIV—XV вв.) по пластике и цвету были сходны, и это сходство продолжалось в более декоративных образцах посуды XV—XVI вв. (из Львова и Косова). Примеры подтверждают, что изделия византийского круга из приморских районов и итальянская книжная графика с узорами из плетений и завитков в XVI в. нашли отзвук в оттиснутых рисунках и росписях глиняных чаш с черным оконтуренным рисунком (описки). Контакты с южными странами остались свой след и в других вещах. В технике мы видим контурную роспись рожком, ангобированные ри-

сунки с белыми глинами под цветную глазурь, обогащающую фляндровку, мраморизацию. Изразцы с рельефом и окраской в XV—XVI вв., крупные, с разнообразным оформлением, красивы по виду и сложны по исполнению. Известны также цилиндрические фасонные изразцы с румпой (Луцк, Галич, Владимир-Волынский). Рельефы изразцов с узорами из растений, птиц и зверей выделялись сюжетами со сценами о воинской доблести.

Кафельные печи на Украине вообще появились рано. В наружной и внутренней отделке зданий также рано стали применяться всякого рода колонки (находки в Киево-Печерской лавре), вставные плиты (Острогожский и Зимнинский замки на Волыни), которые вошли в композицию отопительных сооружений. Замок Любарта XV в. в Луцке был украшен сложнопрофилированными изразцами.

Печные изразцы, глазурованные, с медальонами и всадниками, особенно интересны (замок в Зимно). Они, как и изразцы с растительными узорами (Коршев-Залесский), нередко имели рамки, аналогичные архитектурным карнизам городских зданий. Все это подчеркивало прочность архитектурных начал в композициях подобных изделий.

В конце XVI—XVII в. Украина боролась за освобождение от иноземных поработителей и воссоединение с Россией. Искусство за это время прошло определенный путь обновления. Контакты с Западной Европой усилили в художественных произведениях влияние стиля эпохи Возрождения и барокко. Таланты украинских керамистов раскрывались все шире, и это можно увидеть, ознакомившись с памятниками старины.

Цеховая организация труда гончаров в Киеве, Каменец-Подольске, Потыличе, Перемышле и других местах способствовала росту и совершенствованию технического мастерства. Завоевание Украиной независимости обусловило подъем всей культуры. Уже к XVIII в. определились разные очаги керамического производства, и можно лучше наблюдать формировавшиеся новые особенности. Центрами искусства керамики стали Печерск, Подол, Старое Место, Васильков, Дыбинцы, Умань и др. Здесь встречались предметы народного быта: миски, вазы, глечики, макитры, барильца тонкой работы. В Киеве эти изделия нередко украшались дорогими эмалями и скульптурными деталями, стремились к этому и мастера Дыбинц, Умани. В Василькове больше ориентировались на цветочную роспись ангобами. Оригинальные изделия делались также в гончарной слободе Запорожской Сечи, в том числе казацкие трубки-люльки. Бытовая керамика удовлетворяла самые разнообразные потребности населения.

Черниговщина славилась эмалевыми изделиями. Чернигов, Новгород-Северский, Нежин, Батурино, Глухов, Переяслав гордились полихромными работами; переяславские глечики и вазы с эмалями, богато декорированные, предназначались состоятельным покупателям. Социальные различия в назначении вещей были закономерным следствием усложнявшейся классовой структуры общества. Все это хорошо представлено в музеиных экспозициях.

На Полтавщине (Опошня, Глинск, Миргород, Ромны, Зиньков) гончары специализировались на производстве красивых куманцов, барильцев, баклаг, фигурных сосудов широкого спроса. Росписи семьи художников Пошивайло очень напоминали растительные узоры ковров и вышивок. В слободской Украине выделялся Харьков, где отдавали предпочтение отделке посуды синим кобальтом.

Таким образом, гончарство и ценинное дело имели свои давние традиции, белые и цветные изделия из глины давно и повсеместно проникли в быт, их производство постоянно совершенствовалось.

В Правобережной Украине, находившейся под влиянием Польши, местные мотивы росписи керамических изделий постепенно обретали свой, несколько отличный от других стиль. Керамика Смотрича, Бара, Бубновки (около Винницы) типична строгой выверенностью и завершенностью рисунков. Во Львове пользовались синими и фиолетовыми эмалями, передававшими цветовые оттенки высоко ценимой здесь воды. Любовь мастеров этих мест к сложной палитре прослеживается постоянно.

В Прикарпатье тем же принципам следовали керамисты Косова, Коломыи, Кут, Пищтыни, в Закарпатье — Ужгорода, Хуста, Мукачева, Мирчи, Драгова, Вилькова, Тячева и других мест. Постоянство работы цеховых гончарных организаций в районах содействовало всестороннему повышению мастерства. И мы видим его в каждой мелочи бытового уровня — от мисок и глечиков до ложек и яиц-писанок.

Интенсивно развивалось в XVIII в. на Украине и кафельное производство. Киев, Межигорье, Васильков, Иванков, Чернигов, Нежин, Переяслав, Батурина, Короп, Глинск, Яворов производили разнообразнейшие кафли. Чтобы представить себе их характер, достаточно присмотреться к одной из облицовочных плиток XVIII в. (Косовский музей) — солнечно-яркой, пронизанной светлым оптимистическим чувством, с цветком подсолнуха в центре, хорошо стилизованным, расцвеченным и как бы вобравшим в себя всю красоту украинской земли. Труд ее людей, их живые характеры не могли найти лучшего символа. В сюжетных рисунках часто встречаются темы хлебосолья, приема гостей, рисунки отличаются свободной манерой исполнения.

Постепенно кафельное дело на Украине принимало общенациональные масштабы: красивейшие глазурованные печи, по свидетельству инвентарей, были принадлежностью почти каждого городского дома. На Украине рано наметился продуманный подбор средств рациональной организации кафельного декора. Архитектурная керамика здесь представляла собой определенный набор элементов: квадратные и круглые вставки, декоративные панно, картины, которые по-разному монтировались в стены, в том числе в облицовку печей. В орнаментику входили все новые мотивы местной флоры, таким образом связь с местными вкусами и потребностями становилась еще органичнее. Интересны и отвлеченные архитектурные композиции. Сложностью исполнения отличался декор здания коллегиума в Чернигове: централь-

ный картуш был дополнен орнаментальными панно из небольших плит с волнистым узором, также украшена отвлеченным орнаментом колокольня в Путивле.

В конце XVIII в. при строительстве дворцов и городских зданий повсеместно уделяли внимание античному ордеру. Украинские керамисты и в это время упорно продолжали местные традиции: сочетали ордерные элементы и колорит с мотивами местной флоры и фауны, украшали изделия растениями, фруктами. В расцвеченной орнаментике кафлей, сплетениях пышных трав и цветистых букетов, в рисунках на темы местной жизни всегда проявлялась любовь к яркой природе своего края.

Укрупнение мануфактурного производства осуществлялось в условиях подготовленности страны к большим переменам и принесло прекрасные плоды. Появилось множество различных предприятий: одни использовали европейские стили, другие по-прежнему оставались приверженцами местных традиций, третьи сочетали и то и другое; в итоге общий облик изделий становился все богаче.

В XVIII в. появились первые образцы изделий фаянсовых и фарфоровых мануфактур. Одна из них была в селе Погошки под Глуховом, а в 1790 г. открылась фабрика в Кореце, позже — фарфоровые мануфактуры в Городной и Барановке. Продукция Корецкого завода отличалась очень высоким качеством и своеобразным сочетанием стилевых тенденций профессионального искусства с народным. Роспись цветами и букетами осуществлялась местными мастерами. Белые, блестящие фарфоровые сосуды и вазочки с гирляндами ярких цветов и трав своими очертаниями напоминали о традиционной верности художников неторопливым ритмам. Травы и цветы располагались по бортам, как бы передавая истому знойного лета. Производство фарфора началось и в Волокитино, посуда этого предприятия, как и Барановской мануфактуры, стала типичным образцом тонкостенной керамики страны.

В Волокитине в 1839 г. помещик А. Миклашевский основал производство фарфора, которое, как он полагал, должно было идти по европейскому образцу. Для этой цели он пригласил французского техника-керамиста А. д'Арта, который руководил заводом до 1851 г. Крепостной Ф. Петруни, прошедший учебу на французской фабрике, крепостные девушки и женщины расписывали местные изделия и весьма преуспели в этом. За короткий срок существования завода они сумели полностью освоить искусство расписывания фарфора — это удостоверяли восхищенные современники. Роскошные, сделанные в стиле «повторного рококо» предметы получили национальную окрашенность, сочетали в себе рокайльные орнаменты с чисто украинским восприятием цвета и формы. С помощью укрупненной архитектурной основы композиции, некоторой массивности деталей и очень сочной живописи они отражали полнокровное народное понимание красоты. Вот, к примеру, одна из ваз: она украшена цветами и плодами сливы. Такие мотивы мы встречали и в других странах, но только на хлебосольной и богатой земле

могли изобразить их так красочно и сочно: на светло-желтом с коричневым фоне выделяются желтые пятна лепных цветов и тяжелые сочные сливы, свисающие с крышки вазы, как с дерева. В этом же стиле исполнен лепной декор флакона с рельефными завитками, корпус которого украшен вертикальными боровками со свисающими гроздьями винограда. В росписях и рельефах преобладали сорта цветов и плодов, растущих на Украине. Изделия имели большой спрос и вывозились на продажу в Петербург, Москву и Киев, где их приобретали состоятельные люди.

Была известна и жанровая анималистическая скульптура завода в Волокитино, портретные статуэтки и шаржи на политических деятелей. Например, несравненный, колоритный «Библиофил» — статуэтка, выполненная по рисунку художника Бенджамена, изображала писателя Шарля Нодье с характерно украинским народным юмором: большая голова с длинным носом напоминает Поповича, известного гоголевского персонажа. В статуэтках животных тоже обыгрывались характеры, повадки зверей. Медведь в кресле, раскуривающий трубку, был особенно близок народным темам. Характерен также декор пепельниц с изображением местных типов, например девушек в украинских народных костюмах. Завод в Волокитино просуществовал до 1862 г.

Фаянсовые предприятия появились в Межигорье (изделия расходились по всей Украине и дальше в разные концы России), потом в других местах. На фабрике Межигорья работали крепостные (И. Ермоленко, С. Шевченко). Наряду с белым фаяном производился и серо-голубой с фактурной отделкой под ракушечник. Фарфоровые и фаянсовые заводы изготавливали и архитектурные детали, такие, как иконостас, фарфоровые люстры и др. В XIX — начале XX в. преуспевала Волынь, были известны Коростенский, Каменно-Бродский, Вильчинский, Довбышанский, Славутский, Олевский, Полонский, Глинский и другие заводы. По количеству предприятий и массовому распространению в быту белой посуды, по числу мастеров, владевших техникой изготовления белого товара, Украина превосходила многие соседние края. Фаянсовые заводы существовали в Буде под Харьковом, Сокалье на Львовщине, на Тернопольщине, Станиславщине. Не всем предприятиям удалось выжить в конкурентной борьбе, сам же факт массовости производства стал свидетельством и раннего освоения недр. Украинский каолин со временем стал даже предметом вывоза. Всегда были в избытке такие материалы, как полевой шпат, кварц, гипс. Далеко не везде было во владении такое ценное сырье.

Любовь к керамике вечно жила и в крестьянской среде. В XVIII—XIX вв. яркая расписная посуда — цветастая, с птицами, плодами часто выставлялась на полках как предмет гордости владельца. Эта посуда гармонировала со всем строем убранства белых хат, с цветными наличниками, красочными рушниками и расшитыми костюмами. Связь профессионального и народного искусства не прерывалась и в XIX в., когда началось интенсивное развитие кустарных промыслов. Гончар-

ство стало предметом внимания общественности, люди проявляли инициативу в организации учебных заведений и в подготовке квалифицированных специалистов. В народном гончарстве сохранились основные центры, в том числе черниговская и киевская группы (Короп, Киев, Дыбинцы и др.), Гуцульщина, Полтавщина, подольская группа. На Черниговщине, кроме посуды, по-прежнему производились кафли красного черепка (на севере района они с зеленой поливой, на юге — расписные, с ярко-синим рисунком). Кафли мастеров Нежина, Ични, кафельные печи в Ляличах успешно продолжили традиции народного декоративного искусства.

В киевской группе гончаров работали мастера С. Пархоменко, С. Бестеменный, Ф. Плясун. У гончаров из Василькова, Белой Церкви, Корсунки, Умани народные традиции воплотились в чеканно-точной орнаментике. Полтавская группа посуды, наоборот, отличалась широтой письма многоцветным ангобом и преобладанием цветочной росписи. Большие пятилепестковые цветы и побеги, виноградные ягоды и листья, васильки и завитки хмеля белого, зеленого, светло-коричневого цвета горели на красном фоне, как в летний день, и своей тональностью былиозвучны звонким украинским песням. Роспись наносилась рожком густо, сочно и быстро украшала миски, кувшины и другие предметы. Куманец с дискообразным туловом мог сочетать свободную роспись из цветков и трав с лепной головой барана. Красочной палитрой отличались изделия из Миргорода, Хотимца; в Миргороде и Глинске были открыты специальные школы по подготовке мастеров керамики. Быт миргородцев и жителей Диканьки, с такой теплотой и юмором воспетый Н. В. Гоголем, проникновенно раскрывался в правдивых и выдуманных сюжетах местной керамики. Красочным зрелищем были ярмарки, настоящие народные праздники искусства, — с зазывалами, шутниками, с мужчинами и женщинами в ярких нарядах, с обилием всевозможного товара, в том числе горами расписной посуды.

В подольской группе гончарных изделий с кистевой росписью зеленым, коричневым цветами по белому фону особенно ценной была графическая красота легкого росчерка пера, который мы встречаем на донцах мисок и плечиках «банек», как на страницах книг. Ангобированный фон родил белизну этих предметов со всем белостенным товаром, а роспись привлекала четким знанием опыта полиграфии.

Изделия из Бара Винницкой области (работы мастеров Я. Бацузы и др.) тоже украсили музеи Украины. Мастера Каменец-Подольской керамической школы старались развивать все местные приемы, а глазурованные изделия Ф. Поливанного стали гордостью Подолии.

Гуцульщина (Пистынь, Косов, Куты) и Львовщина все же сохранили наиболее сложную керамику с тонкой орнаментикой и сюжетными росписями графического характера, которые исполнялись на белом фоне. Зеленые и коричневые рисунки на посуде и кафлях здесь часто превращались в подобие сплошного переплетения желтых нитей

с зелеными и коричневыми вставками. Растительный мотив очень часто включал какую-нибудь изобразительную изюминку: птичку или человеческую фигурку, общим видом напоминающую гуцульского крестьянина. Такие рисунки очень трудоемки в исполнении, потому что в них много мелочей. Например, сюжетные кафли мастера А. Бахметюка из Косова поражали меткими наблюдениями за обычаями и нравами горожан и точной передачей костюмов, умелым сочетанием сюжетности с декоративностью. Узор напоминал старинную гравюру. Расписные кафли интересны и тем, что они показывают мир событий и мелких забот провинции. Особенно занятны, например, сцены из жизни кутил, прожигателей жизни, праздно живущих людей. На одной из кафлей Бахметюка веселые господа с рюмками, залпом осушающие их до дна, на другой — лениво покуривающий господин в обществе подвыпившей дамы. Объектом шуток была золотая молодежь, повесы. Ценные росписи кафлей и декоративной посуды Н. Кошака из Пистыня. Деятельность Коломыйской керамической школы вообще активно помогала сохранению традиций, опыта мастеров, то же подтверждали произведения В. Шестопальца из Сокали. К моменту, когда народным мастерам стало трудно соперничать с фабриками, их умение создавать уникальные вещи нашло применение в заказных работах.

Народное искусство использовалось на Украине также с целью обогащения архитектуры. Архитектурные стилизации были не всегда удачны, но здания Полтавского земства, усадьбы в Белоречице на Черниговщине, школы в Квитках, иконостас в Миргороде — свидетельство высокой культуры их создателей и покровителей, участие которых играло немаловажную роль для успеха художественного процесса. Самобытная керамика Украины — большой вклад в мировое декоративное искусство.

КЕРАМИКА МОЛДОВЫ

Молдавская материально-художественная культура отлична от славянской, так как народ Молдавии имеет иные этнические корни. Основа молдавской керамики зиждется на древнем балкано-дунайском пласте, она представляет собой самостоятельную ветвь. Так, протомолдавская балкано-дунайская керамика древности изготавлялась из редкого по составу глиняного теста — тощая глина и ракушечник, типичные лишь для приморских южных культур. Впоследствии керамика Молдавии приобрела другие особенности: в X в. со славянской ее породнили формы и орнаментация некоторой хозяйственной посуды, с XIV в., попав в зависимость от Золотой Орды, Молдавия познакомилась с производством восточной посуды, подглазурной росписью и техникой сграффито. Кроме того, продукция страны вобрала в себя формы не только местные (конические миски, кувшины), но и соседних территорий (тарелки, амфоровидные сосуды, предметы типа пифосов и пр.).

Все это было по-своему переосмыслено молдавскими мастерами и имело оригинальное выражение.

В XV—XVIII вв. сложилось несколько центров керамического производства, из них в XIX в. известны села Цыганешты, Чинишеуцы, Годжинешты и Юрчены, а также Николаевка и Комрат в степной зоне. В старинных документах упоминаются и другие села — Кобыльчины, Роша, Веселая Долина, которые позже вошли в состав Украины. В целом характер керамических изделий отличался от украинских, например, тем, что в кафельном производстве бытовали покрытия не для «стоячих», вертикальных, а для «лежачих» печей местного типа.

Основой молдавского гончарства осталось народное творчество, которому давались охранные грамоты для сбережения традиций. В цеховые организации народные мастера никогда не входили. Красивые стройные кувшины серого и черного цвета с лощеным рисунком из косых линий, зигзагов и кругов, узкогорлые расписные кувшины бурулуй с растительными узорами, фляндровкой, волнистыми и спиральными линиями, а также разноцветные поливные кувшинчики — достойное убранство молдавского жилья, особенно выразительное рядом с национальными полосатыми коврами-паласами. Соотношение расцветок, неизобразительная основа украшений (для которых чаще применялись цветные ангобы), цветные или прозрачные глазури с фляндровкой при общей сдержанности орнаментации делали соседство молдаван и украинцев благоприятным для творческого обмена.

ДИВНЫЕ «ПЕЧИ КАФЛЕЙ БЕЛЫХ» БЕЛАРУСИ

Гончарство издревле было средством обеспечения населения Беларуси многими необходимыми предметами, потому что глины, преимущественно красные, — одно из основных полезных ископаемых местных земель. Наследие древнерусского периода на этой территории представлено образцами архитектурной майолики и глазурованной утвари в Гродно, различной посудой с линейно-волнистым орнаментом на Минском замчище и во многих других местах, а также глиняной скульптурой (коники и женские фигурки). Белорусские гончары сохранили традиции с той особенностью, что больше пользовались грубой глиной — каолин здесь не был открыт. Красителей также не хватало, обходились привозными. Керамисты должны были обладать серьезным мастерством, чтобы из простого материала делать ценные вещи, и это им в полной мере удавалось.

Последовательно и ревностно соблюдали традиции сельские гончары: их изделия представляли собой обычные горшки с прямым, за кругленным или отогнутым венчиком, конусообразные ребристые или округлые миски, сосуды баночного типа — для хранения сала, меда, плоскодонные котлы макотры — для замешивания теста на обрядовые печенья, узкогорлые горлачи — для молока, шарообразные бутыли для

жидкостей. Как и соседние народы, посуду белорусы после обжига пропитывали дымом или опускали в мучной раствор, чтобы не пропускала воду и становилась пятнистой. В сельской местности кое-где сохранился ручной круг и даже ручная лепка жгутами и глиняными кольцами. Рациональность формообразования — одна из традиционных эстетических норм керамики края. Изделия с гибкой, подчас едва ли не аэродинамической линией контура, удовлетворялись корректной орнаментацией.

В то же время в городах и отдельных селах техника изготовления предметов стремительно совершенствовалась, появлялась глазурованная посуда разных форм, рано стали производиться красные кафли. В Средневековые почти в каждом городе, большом селении были свои гончары, которые вносили разнообразие в названия и формы изделий, которых тут было великое множество.

В XIV—XVI вв., когда Беларусь входила в состав Великого княжества Литовского, превнося в художественную культуру княжества весь свой богатый опыт, керамисты делали безупречные красные и глазуренные рельефные кафли, которые находят в руинах старых домов и замков. Оборонное зодчество, представленное замками в Крево, Лиде, Новогрудке, Гольшанах, Гродно, свидетельствует о частом применении керамики в строительстве в качестве отделочного материала в сочетании с камнем. Поскольку стране постоянно угрожали воинственные соседи, оборонные сооружения долго оставались необходимыми. В них сооружались также печи с мисочными, горшковыми кафлями. Таким образом, суровость долгое время сохранялась в образах белорусской керамики.

В XV—XVI вв. распространились поливные многоцветные кафли с рельефами сюжетного и орнаментального типа. Геральдика, четкая построенность дополнительных орнаментальных рядов придавали строгий облик изделиям. Тем не менее перемены назревали, и окружающая действительность все более влияла на искусство. Торговые и культурные связи с западными странами по мере создания внутренних условий ускорили переход готики к ренессансу. В реалистических образах и формах керамики XVI в. отразилось иное, более земное мироощущение. Отмечается изменение характера рельефов, растительные побеги, фигуры всадников в украшении изделий выглядят более правдиво, объемно, крупно.

XVI—XVII вв. были очень сложными в политическом и социальном отношении, и это снова не могло не сказаться на искусстве. Итальянское барокко служило проводником католических идей; народ использовал ресурсы национального белорусского искусства, чтобы отстоять свои идеалы. Кабальные церковные и светские унии, по которым Беларусь в конце XVI—XVII в. полностью стала частью Речи Посполитой, превращали искусство, в частности керамику, в средство политической борьбы. Зарождающееся национально-освободительное движение отра-

зилось на материально-художественной культуре борьбой разных художественных тенденций.

К этому времени относятся многие находки кафлей с византийской орнаментикой и прекрасным растительным узором, рельефом с упругими, уверенными линиями: барочные волюты, завитки, четко прорисованные листья, часто дополненные цветами. На кафлях из Витебска, наоборот, изображены вазы с букетами васильков, полуциркульные арки (не барочного типа); над арками водружались головки ангелов с крыльями, как на иконостасах православных храмов.

В XVII в. витебские изразцы представляли собой богато орнаментированные плиты смешанного типа с чередующимся рисунком, увенчанным карнизами с местными цветами и пальметтами. Грифоны и львицы, княжеские знаки и пояски жгутиков превращали кафельные покрытия в красивые ковровые плоскости разнообразных расцветок и широкого содержания. Появились тогда и специальные, так называемые «ковровые» узоры, которые соединялись в бесконечную сеть цветочных сплетений.

Постепенно всюду распространялись кафли с медальонами, картушами барочного типа, с латинскими буквами. Они были известны в Полоцке, Витебске и других городах. Полихромия изделий XVI — начала XVII в. свидетельствовала о раннем освоении красителей. Использование цвета для исполнения геральдических и других узоров в экспрессивной манере демонстрируют кафли из владений Радзивиллов в Мире, Невиже.

В XVII в. возводилось огромное количество костелов в стиле барокко, строились государственные учреждения, участвовать в украшении которых соглашались не все мастера. Силами местных мастеров, однако, украшались кафлями и местные дворцы и замки. Многоцветье становилось характерной чертой белорусской барочной майолики. Об этом говорят инвентари имений с отметками о наличии в домах печей — кафлей белых, помалеванных, зеленых, а также тарелок, куфалей-кружек, жбанчиков, полумисок и налевок «глиняных, разными фарбами помалеванных, с золотом». Расходные книги могилевского магistrата поведали о починке печей старых «кафлей помалеванных», а также о покупках «латок и гарнушков полеваных».

О многоцветии керамики Беларуси говорят и вещественные памятники. В Гродненском музее сохранились обломки удивительно красивых полихромных плиток с изображением охотников, всадников с копьем, а также птиц, фрагментов цветочных и растительных мотивов с васильками, выющимися побегами. В Полоцке рядом с кафлями барочного рисунка найдены поливные зеленые кружки-куфали и жаровни местного образца, в Могилеве — великолепные рельефные зеленые плитки с фантастическим зверем и цветами. Синий с белым изразец покрыт рельефным узором из чудесных васильков в ленточном плетении. В Могилеве пользовались и поливными светильниками, чернильницами и т. п. Росписи рельефов этого времени отличались реализмом,

естественными красками натуры, которая чувствовалась и в передаче нереальных существ: если даже изображалась собака с головой медведя или фантастический зверь с львиной гривой и пастью дракона, то тела животных моделировались объемно, с живыми, натуральными движениями мускулатуры. Сочетание красочности с правдивостью форм стало типичным признаком белорусской керамики этого региона.

В XVII в. известны многие примеры протеста гончаров, не желавших принимать католичество, бунтов против панской власти. В борьбе гибли не только талантливые люди, но и материальные ценности. Работы белорусских ценинников — специалистов по многоцветным и белым кафлям — лучше сохранились в Москве. Ценинники вместе с оружейниками и ювелирами, резчиками по дереву и гончарами влились в ряды русских мастеров. Они сохранили православную веру и приняли участие в создании крупных произведений архитектуры и искусства в Иверском монастыре, Новоиерусалимском храме, в Москве и других городах. Знание секрета оловянных глазурей, красок, законов декоративной пластики и стилистики господствующих искусств века принесло успех их новым работам — это зелено-голубые, синие и белые, оранжево-желтые и коричневые краски майоликовых мозаик в Москве. Фигуративные рельефы на барабане куполов церквей (Успения в Гончарах и др.) с изображениями евангелистов славились не только мастерским использованием унифицированных деталей, но и меткой передачей белорусских национальных черт в образах святых. Рациональный подбор фасонных деталей позволил мастерам-керамистам С. Иванову, Г. Максимову в короткий срок успешно выполнить невиданно большое количество различных заказов.

Раздел Речи Посполитой, присоединение ее восточных земель к России в конце XVIII в. положили начало новому этапу белорусского искусства. Он совпал с развитием мануфактурного производства и распространением в керамике классицизма. В Беларуси наряду со стекольными, ткацкими мануфактурами была создана фаянсовая фабрика Огинских в местечке Телеханы, куда сначала пригласили шведских и итальянских мастеров. Ранние изделия фабрики представляли собой крупные вазы с картушами, маскаронами и рельефными боровками барочного типа. Позже белый фон с рельефами сделал изделия светлее и строже, получил черты повторного рококо, не минуя классицизма. Малиновый, желтый, зеленый и другие цвета стали слегка дополнять белую посуду из полесских светложгущихся глин. Фабрика просуществовала около 50 лет. Посуда, как и кафли, в период классицизма была белой с позолотой, хотя встречались также кафли с сетчатыми цветными рисунками.

В XIX в. телеханская фабрика выпускала «средней доброты фаянсовой посуды до 2000 штук в год, каждая штука продавалась не свыше 30 коп. и в продажу шла по всей губернии». Ассортимент изделий фабрики включал более 15 наименований, в том числе тарелки, соусники, полоскательные чашки, блюдца, салатники, вазы, чайники, кофей-

ники, солонки, масленки, чернильницы и т.п. Эти интересные изделия местной керамики можно найти во многих музеях.

В XIX в. Беларусь находилась в составе России. Социально-экономические условия пореформенной России обусловили переход ее на капиталистический путь развития. Мануфактуры с ручным трудом часто не выдерживали конкуренции. Без поддержки богатых покровителей, предпринимателей кустарные промыслы попадали в тяжелое положение. В это время керамическое производство Беларуси разделилось на две основные отрасли: гончарное дело обеспечивало широкие слои местного населения несложными предметами с одноцветными или бесцветными поливами, а кафельное отвечало более высоким требованиям, шло на продажу и за рубеж. В городах применялись новшества: механическое оттискивание в форму с рельефами и богатое цветное покрытие посуды и кафлей немецкими красками (покупали в Бобруйске, Ракове и других городах). Реже встречалась кистевая роспись. Кафельное товарное производство сосредоточило в своей сфере самые технически подготовленные кадры и получило грандиозный размах. В Могилевской губернии, по данным статистики конца XIX в., было 15 заводов, в Минской губернии — 5, Гродненской — 5, в Витебской — 2. На рубеже XIX и XX вв. в Витебской губернии было уже 5 кафельно-изразцовых заводов, в Минской — 15, в Гродненской — 64 изразцово-черепичных завода, в Могилевской губернии только в одном местечке Копысь — 16 заводов, в 1910—1914 гг. их стало там 24. В той же губернии славились кафлями Пропойск (ныне Славгород), Чериков. Заводы были небольшими, каждый с одной печью, кафли оттискивались в деревянные резные формы и имели разнообразные фасоны и расцветки — от белых гладких с золотой обводкой до расписных многоцветных рельефных с цветами и медальонами, охотничими трофеями, акантовыми листьями, букетами. Набор кафлей делался в зависимости от фасона печей. Были угловые с карнатидами — круглой скульптурой, лепные карнизы с масками львов, лепные вставки с сюжетами охоты (дичь, оружие). Таким образом, отиск с окраской по рельефу был самым массовым видом городской керамики. Сочетание скульптурных деталей с окраской в несколько цветов локальными пятнами стало специфической национальной чертой белорусских кафлей и некоторых бытовых предметов. При этом затейливые сюжеты, юмор, шаржи почти полностью отсутствовали.

В XIX в. промышленное производство достигло вершин и приспособливалось к разным вкусам, поливные изделия вывозились в Петербург и Смоленск, Рославль и другие города. Белорусские кафли, белоснежные и гладкие, как зеркало, украшали самые богатые петербургские дома. С распространением модерна предприниматели быстро обзаводились иностранными каталогами рисунков и красителей, с помощью которых местные специалисты делали удивительные по техничности исполнения вещи. Кафли с цветами паслена, ромашек, новых, модных тускло-розовых, болотно-зеленых, дымчато-серых, сине-фиоле-

товых тонов напоминали краски увядающей природы. В целом модерн содействовал творческому росту белорусских мастеров. Зеленые ковры с цветущими ромашками и темными листьями украшали печи Бобруйска, Копыси, Слонима (кафельная облицовка вообще повсеместна в городах той поры). Крупно вылепленные цветы очень эффектно располагались в сплетении попарно на каждой плитке или порознь. Рельефы белой окраски и цветы создавали чередующийся узор. Казалось, что в дома пришла свежесть полей и красота привычного ландшафта.

Скульптурно украшенную глиняную посуду и бытовые вещи изготавляла также фабрика М. Лисовского в Борисове. Здесь создавались шкатулки с пастушками, кувшины в виде сов с зеленой поливой, настольная скульптура («Мужик и медведь» и т. п.). Производство было массовым, механическим. В раскраске использовали красный и зеленый, коричневый, белый, синий цвета.

Наиболее самобытными оставались ручные работы городских и сельских гончаров. Глиняные игрушки — коники, баранчики, свистульки, птички, женские фигурки — производились и для собственного пользования, и для продажи.

Изготавлялась черная дымленая и пятнистая посуда. Несмотря на то что сельские промыслы были в невыгодном положении, люди помнили о былом размахе городского и сельского гончарства и работали прекрасно. Уважение к предкам сохранилось в многочисленных названиях предметов: гладыши, жбанки, горлачи, гляки (они же баньки, буньки), спарыши (двойнюши, двойнятки), терла (макотерты, макотры), мисы, горшки, кухлики (кружки). Известны также хозяйственные принадлежности в виде подкурочек для пчел, кормушек, поилок для цыплят, корыта, грузила, словом, все, что требовалось в хозяйстве. Из декоративных изделий сохранились бочкообразные сосуды для вина типа украинских барильцев, фигурные рукомойники, в городах — вазочки, хлебницы, блюда для рыбы и т. п.

Единственным очагом изготовления светло-кремовой с волнистым красным узором посуды оставалось Полесье (д. Городная и окрестности). Прекрасное представление обо всех образцах дают коллекции музеев: Столина, Заславского историко-археологического заповедника, Рабучского музея народного искусства и других.

РУЧНАЯ ЛЕПКА, ОТТИСК, ЦВЕТ У НАРОДОВ ПРИБАЛТИКИ

Берега Балтийского моря, леса и озера Прибалтики рано стали объектом притязаний разных западных завоевателей, и племенам эстов, ливов, лято-литовцев, населявшим эту территорию с древних времен, приходилось вести упорную борьбу за свою самостоятельность. Трудный исторический путь возвысил ценность самобытных черт искусства народов Прибалтики.

Глиняная утварь типична для литовского народа, как и для всех других. Она издавна была в обиходе крестьян, а после появления городов — и горожан. Исторические документы свидетельствуют, что в XVI в. в поместьях она существовала наравне с деревянной, медной и оловянной. В инвентаре двора Бальникай значились глиняные поливные сосуды.

Внутренние помещения домов и замков украшали, как обычно, кафельные печи с массивными изразцами мисочного и иного типов. Делались также большие терракотовые и поливные изразцы с рельефами. Их массивность сродни монументальным замкам и формам построек, которые кое-где сохранились до наших дней. Литовское искусство выглядит суровым и немногословным.

Декор кафлей имел орнаментальный и портретный характер на немецкий манер. На квадратной плоской поверхности портрет помещался в центр, узор располагался рядами или вокруг центра, были кафли с чешуйками, завитками, которые имели строго симметричное построение; их слегка оживлял зеленый цвет поливы. Кафли Исторического музея в Вильнюсе отражают типичные черты — лапидарность языка керамики этого периода. Портретные рельефы реалистически обрисовывают людей своего времени, горожан, знать; они несут отпечаток западного влияния (в Вильно работали разноплеменные мастера).

О большой потребности в кафлях и возраставшем уровне их исполнения говорит любопытный факт: знаменитый Петр Зaborский, ценинных дел мастер Московской Оружейной палаты XVII в., тоже был выходцем из Вильно, где и научился ценинной технике. В XVIII в. расцвет архитектуры поддерживался уровнем местного искусства и гончарства. Литва успешно проявила себя во всех господствующих стилях — от готики до модерна, и всегда сдержанно, с некоторой скромностью эмоций, вливалась в общее многоголосье.

Интерес к народной гончарной посуде у любителей народных ремесел усилился в XIX в., когда началась борьба за сохранение традиций национальной культуры. Пополнялись коллекции керамики в собраниях меценатов, выявилось несколько старинных способов отделки крестьянской посуды.

Основная масса народных бытовых изделий сохраняла очень отдаленные от XIX в. традиции: это едва ли не ручная лепка, монументальность, массивность архаических форм. Художественную значимость получили средневековые скучные абрисы, способы украшения простым процарапыванием по шершавой поверхности и т. п. Литовский суровый стиль снискал общественное признание. На продажу делались глазуренные кувшины с зеленой, коричневой окраской (поливой), характерной для городских кухонь.

Известный гончар Н. Тесецкис из Биржай в начале XX в. делал на кувшинах самые древние узоры — шестилучевые розетки, или солярные знаки, которыми украшалась также и деревянная резная мебель, дома. Встречались сюжетные сценки, например сбор девушками бер

зового сока, — они тоже связаны с давними обычаями. Темы раскрывались стилизованными средствами. Даже в детских игрушках гончары пользовались раскраской так, чтобы сохранить черты древних образов.

Кроме простых рисованных, гравированных узоров в поливной посуде применялись налепы, в их числе спиральные жгуты, которые монтировались вместе с сосудом в один или несколько рядов, образуя ярусы декоративных ручек. Такие сложные ручки типичны для литовской керамики. Сплетенные жгуты тоже украшали сосуды (возможно, это шло от древнего культа змей). Ручки в сосудах лякай имели вид обычных дужек. Производством гончарной посуды славились уезды Шауляй, Мажейкай, Рокишкис, окрестности Шилуге, Радвилишкис и др. В 1912 г. в Виленской губернии на территории современной Литвы было 4 гончарно-изразцовых завода. Их продукция отвечала городским потребностям и делалась полумеханическим способом.

Непросто складывалась судьба родственных литовцам племен латгалов, земгалов, куршей, яглов. В XIII в. Латвия была захвачена немецкими феодалами и поделена между Ливонским орденом, Курляндским и Рижским епископствами. Опустошительные войны, раздел земель длился несколько столетий. В XVIII в. Латвия после Северной войны стала подчиняться России. Художественные ремесла оказались в загоне: своих хороших глин недоставало, и керамика была представлена преимущественно изделиями сельских ремесленников, предметами бытового назначения, однако не утратила своего достоинства.

Сельскохозяйственный уклон экономики и торговли, центрами которых были Рига и внутренние речные порты, требовал самых простых вещей, массивных и прочных. В Латвии рано укрепилась хуторская система, уподоблявшая усадьбы маленьким крепостям. Это упрочило местную традицию: хозяйственная посуда делалась вместительной, массивной и прочной с расчетом на долгое хранение запасов.

Большие округлые сосуды из Исторического музея в Риге, стариная утварь других музеев свидетельствуют, что керамические изделия были преимущественно темного цвета. Кувшины для молока, сосуды для других жидкостей ангобировались, но часто не имели украшений под коричнево-бронзовой глазурью. Масштабностью своих форм они раскрывали характер и образ жизни народа, и в этом — их большая ценность.

Наиболее широко пользовалась керамической утварью Латгалия. Посуда латгалов представлена предметами повседневного обихода с прозрачными или коричневыми, зелеными, реже синими поливами, налепами, волнистыми краями, защипами и лепными ручками в виде латинской буквы «S». Такая посуда украшала чистую половину дома. Однотонные поливы отводили основное место скульптурным средствам, поэтому у гончаров было развито пластическое мышление.

Орнаментика носила строгий характер. Детские свистульки в виде петушков, уточек, коней и в XIX в. оставались монохромными. Латыши полюбили практичный темно-коричневый цвет поливы с окисью

железа — самой дешевой краской — и пользовались ею охотнее всего. По инициативе деловых кругов в XIX в. был открыт фарфоровый завод, который стал свидетелем больших возможностей керамистов. Первым владельцем (с 1864 г.) фарфоровой фабрики в Дрейлини под Ригой был известный русский промышленник С. Кузнецов, который открыл производство с помощью мастеров из Дулева, Гжели и Коломенского. На фабрике работали русские, литовские и латышские рабочие. Привозное сырье (из Германии, Голландии, Англии, Франции, Скандинавии) обеспечило техническое качество изделий для внутреннего и внешнего рынка. Производство миллионов штук различных товаров в год при пользовании техническими новинками, такими, например, как аэрограф, давало желаемые результаты: завод преуспевал. С 1887 г. начало действовать акционерное общество. Кроме фарфора (и прежнего мягкого фаянса) здесь выпускали твердый фаянс. Изделия представляли собой предметы широкого ассортимента: чашки, чайники, кофейники, художественной задачей которых ставилось соответствие господствующим стилям.

Адрес изделий и вкусы исполнителей сказывались на характере росписей, и среди них встречались образцы, наделенные тем же строгим подбором рисунков, сдержаным колоритом, который отличал местную керамику. Чашка с двумя коричневыми полосами, с полевыми цветами между ними, белый кофейник лаконичных форм без росписей вторили лапидарному стилю народных образцов. В то же время в большом количестве выпускались типично кузнецкие чашки с рисунками розан-агашка, мушель, а также обильным золочением для рижского купечества.

Фаянсовый завод в Кенгарасе, построенный Рачкиным (работал в 1825—1859 гг.), и предприятие Я. Эссена в Риге выпускали продукцию для прибалтийских городов. Высококачественный фарфор Эссена получал премии на российских промышленных выставках и отличался прежде всего искусством исполнения. Сервизы, тарелки, чашки, салатницы, селедочницы имели безукоризненно чистые формы.

Сокращение керамического производства в годы Первой мировой войны не прервало деятельности предприятий, с небольшими перерывами они продолжали работать. Не сокращались народные промыслы. Кроме латгальских известны также видземские, курземские и земгальские гончары, большинство из них занималось своим промыслом побочко. В Латгалии были активны мастера Силаяни, в Видзeme — Леяспиемса, в Курзeme — Руцавы.

Земгальских образцов до нашего времени дошло немного, видземские стали известны ранним усовершенствованием техники (применением горизонтальной закрытой печи и т. п.). Кроме горшков, мисок, кувшинов, игрушек гончары делали ларцы для свечей, бочонки для водки, банки для варенья, сметанники. Хорошо известны большие видземские хлебные миски сктули. Прославленный мастер Е. Дранда из Видзeme создавал работы, которые отличались сложностью пластиче-

кого оформления. В Курземе кувшины обильно украшались выскабливанием больших полей белого ангоба. В узорах здесь встречались лесные мотивы. Латгальские мастера дольше других делали леки — сосуды для масла, детские дудки, вазы с гравированными розетками-солнышками, вмятинами от пальцев и лепными жгутами для местных покупателей. За совершенство и самобытность своих произведений видземский мастер Е. Дранда в 1906 г. получил на выставке в Милане Серебряную медаль. Представитель Курземе (Руцавы) К. Вольгемут удостоен медали на Всемирной выставке в Париже в 1937 г. В буржуазной Латвии гончарство развивалось в прежнем направлении. Кувшины Вольгемута были по-курземски тяжелыми. Из Латгалии вышла большая группа мастеров нового времени, в том числе А. Паула, П. Вилцан, братья П. и А. Риучи, Я. Дубовскис, братья С. и Я. Калвес, из Земгале — Я. Криевс.

Историческая судьба Эстонии также находилась в зависимости от географии страны, ее земли расположены у залива, удобного для захода кораблей, и они представляли интерес для иноземных захватчиков. Близость моря во многом определила характер хозяйства эстонцев. Рыбаки и земледельцы жили изолированно, обходились скромным инвентарем, старались, чтобы их жилища не могли служить объектом грабежа. Суровые нравы рыбаков отражались в таких же скupых украшениях быта. Строгая рациональность — исходная черта утвари.

Укрепление средневековых городов, рост роли Таллинна и Тарту, развитие торговли, безусловно, возвысили значение ремесел и предметов убранства жилья. В XIV в. на торговую арену выдвинулась Ганза — Союз северогерманских торговых городов, в который вошли Тарту, Таллинн и Пярну; германские города стали снабжать эстонцев привозными товарами. Магистраты, цеховая система поддерживали производство неконкурирующих товаров. Поэтому простая посуда и строительная керамика были основной местной продукцией, она делалась и горожанами-немцами.

Стройматериалы включали украшения, так как в отличие от североевропейских городов в архитектуре Эстонии использовали грубый камень, лишь в южной Эстонии строили из кирпича. В готической церкви Св. Яана в Тарту (XIV в.) отделка фасада имела глазурованные плитки. Интерьеры храма обогатила терракотовая скульптура: бытовые сцены, головки и фигурки людей изображали ремесленников, рыцарей, бургеров, словно выхваченных художником из сутолоки узких улиц. Скульптор не умел верно обрисовать форму, и она была несколько схематичной. Но произведение ценно в познавательном отношении и представляет редкий на территории Восточной Европы образец готической сюжетной керамики.

Статус торговых городов и в дальнейшем направлял развитие ремесел по намеченному руслу. В музеях Таллинна есть любопытные экспонаты — тарелки с графической росписью, кружка с металлической крышкой, которые подтверждают наличие в домах горожан предметов немецкого образца.

Иноземные хозяева были заинтересованы в том, чтобы средствами оплаты товаров служили сельскохозяйственные продукты и сырье, и не поощряли развитие ремесленной деятельности. Народные ремесла больше преуспевали как домашние промыслы. В буржуазной Эстонии в XX в. народное искусство стало обосабливаться с целью культурной изоляции.

В 1914 г. было создано Государственное художественное училище, с конца 30-х гг. XX в. художник Н. Лангебраун начал расписывать фарфор и стекло, первые выпускники и мастера объединились в общество «Ракю и Дэкор» элитарно замкнутого характера. Но именно это общество заложило основу хорошей выучке керамистов по образцу передовой Скандинавской школы, что потом сыграло большую роль в формировании эстонской керамики 1950-х и 1970-х гг.

СВОЕОБРАЗИЕ ФОРМ УТВАРИ ЗАКАВКАЗЬЯ

Кавказ — один из древних центров культуры. Здесь издавна поддерживалось развитие ремесел, которые служили значительным подспорьем в жизни земледельцев. Ремесленные изделия на ранней стадии достигли высокого художественного уровня.

Богатые недра земли давали редкое природное сырье — руду, минеральные краски, всегда хватало красителей. Борьба стихий, яркая окружающая среда, а также культурно-исторические факторы определили специфический круг художественных образов древнего региона, своеобразие его форм. В кратком очерке невозможно представить развитие искусства всех народов Кавказа, это скорее будет беглый взгляд на общее положение. Истоки искусства восходили к неизвестной северным широтам культуре крашеной керамики IV—III тысячелетий до н. э., когда сформировался столь характерный для Древнего Востока культ горных и степных животных — быка, барана и др.

На территории Грузии изготавливали сосуды-водолеи, кувшины в виде животных и птиц, глиняные светильники, отображавшие культ местных богов. В окрестностях Еревана круглые дома имели керамические культовые очаги в центре, в оформлении очага неизменно присутствовал образ быка. Рано распространились глиняные раскрашенные фигурки быков, баранов, собак, птиц. В орнаментации посуды применялись рельефные спирали, концентрические окружности, изображения птиц. Монументальная каменная скульптура Армении — виштаспы была одним из самых ранних примеров этого анималистического жанра в Европе, она породила любовь к скульптуре у керамистов. В Закавказье разнообразной была и расписная керамика. От II тысячелетия до н. э. дошли ее образцы из Триалети (Грузия) и Азербайджана. Крашеная красная керамика, черная лощеная и светлая с красно-коричневым рисунком из стилизованных зверей, птиц, людей иногда сочеталась с

полихромной (рисунки на темы охоты); такая утварь была популярна среди населения разных регионов и долго сохранялась в производстве.

Некоторые народы Закавказья рано приобрели государственность. Как известно, в IX—VII вв. до н. э. в районе озера Ван располагалось государство Урарту со столицей Тушпа, имевшей связь с Месопотамией. Замечательным примером раннего мастерства гончаров являются кладовые в городе Тейшебаини с огромными, врытыми в грунт глиняными сосудами для вина. Такие кладовые можно встретить в винодельческих странах. Глина в Урарту служила также для изготовления табличек для письма, раскрашенных статуэток богов; их стилистика родственна ассирийской.

Возникновения и крушения государств в Закавказье сложно отражались на развитии ремесел, тем более что территория, где формировались народности армян, иберов, колхов, албан и других, была у границ Передней Азии, Ирана, Средней Азии, прошедших через жесточайшие исторические бури.

Развитие Закавказья с составе Мидии, Персии, государств античного мира наславало свои черты на местное керамическое ремесло. В античный период здания иберийской (грузинской) столицы Армази уже покрывались раскрашенной черепицей, в резиденциях армянских царей была терракотовая мелкая пластика античного типа. Оставила здесь свой след и византийская культура.

Наиболее широко распространена была в Средневековье грузинская ангобированная глазурованная посуда XI—XIII вв. в Дманиси, Тбилиси, Рустави, Икалто, Самшвилде, Цалка. Она дает представление о художественных влияниях византийского стиля. В период самостоятельности феодальной Грузии Дманиси был крупным культурным и политическим центром на скрещении торговых путей, в том числе византийского и арабо-персидского мира. Общий высокий уровень производства поднимал ценность даже такой продукции, как черепица или смотровые кувшины для контролирования системы водопроводных труб, которые делались очень качественно. Люстровые изделия Дманиси особенно знамениты.

Посуда для вина и воды, масла, светильники, подсвечники первоначально украшались многоцветным узором, который наносился на белый ангоб процарапыванием до красного черепка или росписью с последующим покрытием прозрачной, реже — цветной глазурью. К арсеналу византийских узоров в Дманиси добавились кавказские лепные детали, изображения животных — баана, тура, оленя, хищных птиц, леопарда и собаки. Эти реалистические рисунки как бы преодолевали господствовавшую в Византии традицию условного отображения мира. Любовь грузинских мастеров к своей природе можно увидеть, например, на рисунках известных блюд с зайцем, рыбой, журавлем. В декоре чаш джами применялись сплавленные глазури. Часто встречаются также люстры разных оттенков. Изготовление металлоподобной посуды с чернолощеной поверхностью способствовало совер-

шествованию древних традиций кавказского искусства. Такая посуда сохранилась до XX в.

Армянская расписная керамика средневековья тоже лучше всего представлена глазурованными чашами с «византийскими» рисунками из Ани, сочетающими старинные и новые символы в плетеных узорах, розетках и каймах. Мастеров вдохновляла, с одной стороны, серебряная и золотая чеканная утварь, а с другой — традиционная простая хозяйственная посуда: вместительные крестьянские карасы для хранения продуктов, кувшины для вина и т. п. На территории древних армянских столиц Двина и Ани найдены кувшины с фигурами животных, облагороженных очертаний и массивные карасы XI—XII вв. Наиболее известен карас Басаргечара XII в.

В армянской керамике также последовательно развивалась тема животного мира, который представлял в монументализированной интерпретации — гравировка и роспись. Известны фигуративные рисунки в расписной керамике города Ани, где в X—XIII вв. среди простых чаш с плетенками бытовала и великолепная утварь, например поливная чаша с изображением женщины-горянки, чаши с птицами. Местные мотивы в Ани сочетались с общими для Средневековья образами сказочных существ, сиренами. А местный типаж людей передавался реалистично. В Ани производили люстровые изделия и фаянсы, родственные иранским — рейским. Это одни из самых ранних в Европе фаянсов с синей, голубой и фиолетовой краской. Также в Ани и Двине появились твердые тонкие фаянсы, близкие к фарфору. Уникальность этого явления нагляднее всего подчеркивает раннюю зрелость керамической культуры Закавказья, где некоторое время работали китайские мастера. В Ани изготавливались и майоликовые сосуды с зеленой глазурью общераспространенной техники, своеобразно гравированные, с лепными накладками.

Немалых успехов в гончарном деле достигли народы Азербайджана. Персидские и арабские источники уже в IX—X вв. высоко оценивают культуру этих народов. О красоте города Барда писали: «В Иране и Хорасане после Рея и Исфагани нет города более значительного, чем Барда».

Средневековые образцы керамики найдены в Баку, Мингечауре, Нахичевани, Кабале, Гяндже и др. Глазурованные изделия в некоторых местах встречаются уже с I в. н. э. В Гяндже в XII в. при Сельджуках производство основывалось на светложущейся глине кремового тона, которая позволяла делать роспись без ангобирования, прямо по черепку. В Гяндже, Орен-Кола найдено много фрагментов керамики фаянсового типа с зелеными, желтыми, коричневыми, фиолетовыми рисунками, изображающими зверей и птиц. Здесь рано появились также изображения людей (на темы из Низами, Фирдоуси) и техника люстра. После падения владычества Сельджуков и образования новых государств Ширван со столицей Шемаха и Эльдигизидов с центрами Нахичевань и Тебриз количество керамических центров выросло.

Время, выдвинувшее знаменитого Низами, ознаменовалось также строительством мавзолея Момине-хатун в Нахичевани, украшенного резьбой и облицованного бирюзовыми плитками. К XV в. архитектурные школы разных городов создали еще более величественные мавзолеи с голубым майоликовым покрытием. К XVI—XVII вв. стены мавзолеев украшались мозаикой из плиток, на них неизменно присутствовали слово «аллах» и сине-белый узор. Декор Ардебильского культового комплекса с мавзолеями, мечетями, даже чини-хане — помещениями для хранения фарфора — был примером самого широкого применения керамики. Южноазербайджанская Тебризская архитектурная школа представлена прекрасной Голубой мечетью, портально-купольной постройкой местного типа. Ее нарядный покров из сине-бирюзовой и белой майолики необычайно гармоничен.

В то время как городское искусство больше следовало официальным требованиям, творчество горцев в отдаленных аулах сохраняло многие древние черты. Замечательным очагом народного керамического дела Северного Кавказа осталось лакское селение Балхар в Дагестане, орнаментика которого сохранила в первозданном виде древнейший стиль росписи — круглые спирали, ленты, опоясывающие круто-бокие сосуды полуручной работы. Меняются царства, но мало меняется эта стилистика.

Керамическим делом в нагорном Дагестане еще с VIII в. славился даргинский Сулевкент, где производили большие хозяйствственные кувшины, водолеи с налепными жгутами, красной поверхностью. В XIII—XV вв. были широко распространены и другие изделия, преимущественно чаши, светлые, с красной росписью. С XVII—XVIII вв. лакская балхарская посуда уже с гравированным рисунком и кистевой белой штриховкой прославилась еще и красной росписью. Превзойдя аварскую и даргинскую, она заняла достойное место в музеях. А балхарские мастерицы старых традиций все равно покоряют первозданной прелестью своих древних узоров.

Расписная бирюзовая глазурованная керамика также бытовала в разных селах Дагестана (в лезгинском селе Кала). Затем появились подглазурные росписи (с XVI в. в селе Испик).

Смесь языческих, христианских, мусульманских мотивов в самобытном выражении наряду с другими моментами — своеобразием технологии и местными особенностями — сделали наследие Закавказья художественно неповторимым. Развитие торговых связей в дальнейшем поддерживало коллекционирование. Если горцы обходились простой хозяйственной посудой, горожане и жители долин часто пользовались дорогими и привозными товарами. Образцами редкостного по красоте фарфора, коллекциями художественной посуды на Кавказе многие гордились так же, как дорогим оружием.

БОГАТСТВО МОТИВОВ ОРНАМЕНТА СРЕДНЕЙ АЗИИ

Средняя Азия — сложный район древней культуры и исторической судьбы. Пространство от Каспийского моря до Памира и Тянь-Шаня, от Копетдага, Гиндукуша до границ Европы было местом расположения множества государств, государственных образований, племен и народностей, судьбы которых тесно переплетались между собой.

Трудно охватить весь имеющийся материал, но нельзя не остановиться хотя бы на нескольких примерах истории, которые могут про-демонстрировать путь керамики всей Средней Азии, ее общие тенденции.

Керамическое производство, может быть, в наибольшей мере связано с истоками культур, которые датируются самым отдаленным временем и привязаны к местам обитания древнейших племен. Позже там образовались народности Туркмении, Узбекистана, Таджикистана и др.

Материалы археологических раскопок не раз поражали сходством найденных образцов с современными народными изделиями. Таким сходством обладали обычные хозяйствственные вещи, а также чашечки-пиалы на кольцевой ножке, игрушки. Некоторые образцы росписи, уходя в прошлое (красноокрашенная керамика, струйчатые узоры), тоже остались отголоски в колорите поздних изделий.

Рабовладельческое общество в Средней Азии сложилось к I тысячелетию до н. э. Культура государств Бактрия, Согд, Хорезм, Маргиана, образовавшихся в этот период, оставила след в художественном обновлении форм посуды приданiem ей классической чистоты. Земледельческое население оазисов с развитой оросительной системой применяло керамику очень широко, строя из сырцовой и обожженной глины дома, оборудование для жилья, изготавливая утварь. Зооморфные сосуды в виде уток, глиняные ритоны, фляги с рельефными изображениями всадников, верблюдов, баранов были разнообразны и совершенны. Скульптура и красно-коричневые росписи, типичные для народов Средней Азии, сохранились даже в тот период, когда исламом были запрещены изображения. Эти традиции постоянно питали национальные искусства, поддерживали самобытность декоративного творчества. Было достаточно и разносторонних влияний. Только за тысячу лет, между VI в. до н. э. и VI в. н. э., территория Средней Азии побывала в составе разных мощных государств: это персидская держава Ахеменидов и империя Александра Македонского, держава Селевкидов, Парфянское и Кушанское царства. Города того времени обносились мощными глиняными стенами с башнями, как цитадели. Дворцы хорезмских и согдийских властителей богато украшались глиняными раскрашенными статуями, глиняная скульптура обнаружена также в Халчаяне (Узбекистан).

Переход к феодальному строю в странах Азии сопровождался временным ослаблением государств, попавших под власть Тюркского каната. Однако в VI—VII вв. снова наблюдается расцвет государства Согд, и памятники, обнаруженные в Пянджикенте, отражают традицию глиняной скульптуры (рельефа) с раскраской. Изображение волн спиральми и изгибами рельефных полос — исконный сюжет азиатского декора. Время Саманидов (IX—X вв.) дало миру величайших ученых: отца алгебры Ал-Хорезми, философов Ибн-Сину (Авиценну), Ал-Бируни, поэта Рудаки. Города приняли новую организацию труда, которая поощряла мастерство строителей купольных мавзолеев, дворцов, изготовителей облицовочной плитки. Улучшилась отделка утвари, хорошо зарекомендовали себя образцы бело-красно-черной росписи посуды. В период Сельджуков в Самарканде до XII в. изготавливались поливные чаши, миски, тарелки-ляганы.

Керамический декор нередко включал надписи — благопожелания куфического письма. Отдельные образцы свидетельствуют о влиянии Центрального Ирана и Китая. Интерес к новому выразился в использовании бирюзовых, синих, зеленых, белых красителей. С XIII в. Средняя Азия была активным центром производства и дальнейшего распространения бирюзово-голубых изделий.

Все этапы становления и обновления производства глазурованной посуды ярко отразились, в частности, на работе мастеров города Афрасиаба (недалеко от Самарканда), где еще раньше в местную черно-белую-красную палитру внесли разноцветные глазури. Росписи были двух типов: традиционные ярко- или темно-красные, с черными фонами, реже с двухцветными рисунками, и многоцветные. Применялись прозрачные и глухие оловянные глазури, восстановительный обжиг. Приемы росписи кистью или с гравировкой, потечные глазури с зелеными, желтыми, фиолетовыми напльвами давали бесконечные вариации розеточным, плетеночным, чисто геометрическим, растительным или животным орнаментам, которые располагались радиально или по кругу, а также безграничным тканым узором сверху вниз. Застольные чаши украшались надписями на арабском языке. Пальметты, бутоны, стилизованные птицы, профильные остроконечные трилистники, сердцевидные листья, соединенные бегунком, дополняли многообразие рисунков.

Монголо-татарское нашествие нанесло урон экономике и культуре Средней Азии. Но многоцветная керамика Афрасиаба уже при Тимуридах засверкала новыми узорами. Она производилась повсюду и была очень высокого качества. Белые, тонко нарисованные надписи-пожелания делались на таком чистом однотонном фоне, какой нельзя было встретить даже у многих искушенных колористов. Формы, узоры отличались незаурядным изяществом. Овальные, конусообразные чаши и мисы, кувшинчики являли примеры бесконечной творческой изобретательности. Собрание афрасиабских блюд в Самаркандском музее подчеркивает изощренность вкуса и технических навыков афрасиабских

мастеров, они явно превосходили многих современников. Примечательно, что орнаменты содержали не только местные элементы, но также иранские, арабские и китайские (мастера были из разных стран). Многое заимствовалось из архитектуры.

Архитектурная керамика среднеазиатского средневековья сочетала в себе живописные и скульптурно-орнаментальные мотивы. Чистый голубой цвет имел место в майоликовой облицовке купола древней мечети в Мерве, рельеф — в терракотовой облицовке с плетенкой и растительным орнаментом мавзолея в Узгене. Крупные памятники архитектуры и керамического искусства — постройки Бухары (минарет мечети Калян с узорной кладкой кирпича и голубыми изразцами и др.).

Характерны были живописно-рельефные плитки, родственные иранским. Культурные связи Средней Азии обширны и разнообразны, заимствовать можно было многое. Во времена Улугбека, Алишера Навои керамисты непосредственно работали с мастерами Афганистана, Ирана, Азербайджана, которых переселили на свои земли. Совместно они достигли новых высот в искусстве. Если раньше бирюзовы изразцы выстилались лентами или сплошным покровом, то теперь образовывали переливчатый узор из разных оттенков глазури с рельефным рисунком. Применялись рельефные расписные изразцы, а также мозаичная техника с красками раздельного обжига. Геометрические и растительные узоры часто превращались в тонкую цветную вязь на синем фоне.

Афрасиаб и Самарканд XIV—XV вв. вновь поражают своим искусством. Майоликой отделкой интерьеров блистали многие постройки некрополя. В мавзолее Тюрабек-ханым лучи в куполе расходились как бы в бесконечность, образуя звездчатые узоры синего, белого, бирюзового с вкраплением красно-коричневого, желтого цвета и золота. Тема звездного неба, священной бирюзы и цветущей земли заполняла воображение художников, осуществлявших декор. Мавзолей Шах-и-Зинда, Ходжи Ахмеда и другие выделялись красотой порталально-купольных композиций из майолики. Их стрельчатые, переливающиеся голубизной порталы напоминали сказочные ворота. В мавзолеях Шади Мулькака, Ширин-бика-ака, украшенных голубовато-зелеными полями, пестрели виноградные лозы. Крупнейшими сооружениями были соборная мечеть Биби-ханым и мавзолей Тимура (Гур-Эмир).

В майолике Средней Азии интересна сама плитка. Это образец декоративного искусства, где рельеф выделялся, например, золотом на синем фоне для того, чтобы увеличить ощущение объема без нарушения «маловысотности» композиции. Расположенные как бы между этим уровнем и фоном цветы и завитки прописывались темно-красной, розовой, зеленой, голубой, лиловой и белой красками, которые блестели меньше. Так создавалось иллюзорное впечатление глубины пространства при почти одинаковой высоте деталей. Примечателен и перенос мотивов рельефа на плоскость посуды. В афрасиабской посуде XIV—XV вв. появились бархатные черные рисунки на зеленом фоне, создававшие

иллюзию пространственности, а также роспись резервами (под влиянием Китая). Мастера стали составлять золотисто-фиисташковые и оливковые глазури, соединять светлые очертания узоров с темным фоном и фигурными ручками, ввели в орнаментику цветок граната и лотоса, вихревые розетки, которые усиливали впечатление пространства. Стилизованные цветы и птицы нередко располагались на матово-черном и сочно-красном фоне. Некоторые мотивы были равно присущи керамике Ирана, Хорасана, территориям современных Ташкентской, Ферганской областей.

Немалую роль в расширении орнаментальных мотивов играл факт постоянного общения Средней Азии со странами Дальнего Востока с помощью караванных путей. Кобальтовый рисунок и роспись пятнистыми желто-зелеными глазурями тоже родственны дальневосточным. Но само богатство мотивов, причем именно в орнаментальном осмыслении, было типично для среднеазиатского ареала. Существенны также технологические разработки афрасиабских мастеров. Краски и кобальт наносились на специфически местную массу силикатного происхождения — кашин.

С изменением в XVI в. положения феодальных государств особенно возвысилась Бухара. Началось строительство новых мечетей, медресе. В XVII в. построен ансамбль площади Регистан. Майолика новых зданий оживилась еще более яркой синевой и пронзительной бирюзой рядом с пятнами оранжевого цвета. Следующий этап привел уже к некоторой пестроте. В XVIII в. в роспись вплелись фигуры ланей и львов как последнее напоминание о неувядающих связях местной изобразительной культуры с Ираном.

В XIX в. экономически ослабленные города постепенно теряли свое значение и становились окраинами. Кратковременное процветание города Хивы не могло изменить положения, при котором отживающая феодальная система делала все более активными индустриально развитые районы капиталистического мира. В составе Российской империи города строились по-новому, керамисты теряли заказы. Наиболее известными центрами производства продолжали оставаться в Хорезме районы Хивы, Куна-Ургенча, Чимбае-Туркуля, в Бухаро-Самаркандинском районе — Гиждувана, Шахрисабза, Самарканда, Карагина, в Ферганском — Риштана, Ходжента и др. Отсутствие керамических школ и просветительской работы обрекло многие навыки на забвение. Изготовлением посуды и игрушек занимались народные мастера, кустари. В Узбекистане, Туркменистане, Таджикистане гончарное ремесло у горцев продолжало существовать в качестве домашнего промысла (Гумбулак, Карагин и др.), и в наше время в любом кишлаке, ауле, можно найти мастера-керамиста (усто) и побеседовать с ним на самые необычные темы — от местной истории до искусства. Эти темы закреплены в глине навсегда и дают нам массу впечатлений о планетарной связи культур народов мира.

РАЗНООБРАЗИЕ ДОСТИЖЕНИЙ В СТРАНАХ БЫЛОГО СОЮЗА



НЕ БУДЕМ ПЕРЕЧЕРКИВАТЬ ПРОШЛОЕ

Советское декоративное искусство, продолжая традиции предшествующих периодов, представляло собой во многих отношениях новое явление в прикладной отрасли. Оно неотделимо от социальных и культурных преобразований, свершившихся в стране после Октябрьской революции, наполнено новым содержанием, выполняло продиктованные временем функции.

Прежде всего, нужно отметить, что существенно перестроилась структура искусства. Новое время объединило народное творчество и официально господствующее искусство, порожденные ранее многослойной официальной основой. Социальная однородность — важный момент для понимания идеино-творческих проблем семидесятилетнего периода. Они решались одинаково во всех сферах — от уникальных до массовых образцов фарфора и фаянса, народного гончарства и архитектурных работ, единый целенаправленный характер которых, безусловно, заслуживает внимания как редкий исторический эксперимент.

Для керамистов и всех советских художников решающее значение возымели идеи народности как преданности партии и государству, запечатленные в известных словах о том, что в нашей стране искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс, быть понятным этим массам и любимым ими, должно объединять чувства, мысли и волю масс, подымать на переустройство жизни.

Творчество мастеров искусств новой эпохи было также пронизано мыслью о том, как охватить величие времени, как раскрыть его с наибольшей полнотой, решая трудную проблему сближения интересов народов. Такая проблема всегда актуальна, поэтому созданное за 70 лет не потеряло значения для анализа.

Формирование новых принципов проходило в трудной обстановке Гражданской войны, иностранной интервенции, борьбы с внутренни-

ми неполадками, голодом, разрухой и ставило творческие вопросы, с одной стороны, широко, в плане кардинального направления всего искусства социализма, с другой — в плоскость решения конкретных проблем времени. Коммунистическая партия принимала решения по поднятию общеобразовательного и культурного уровня народа. Для керамистов стало само собой разумеющимся прямое включение в пропагандистскую работу. Как и у всех советских мастеров искусств, их искания осуществлялись с учетом сложного процесса сближения разных политических позиций, взаимопроникновения тенденций в условиях постепенного подъема культуры. Теперь надлежит осмыслить итоги, их плюсы и минусы. Рассматривая эволюцию советской художественной керамики, образы которой были сугубо экспериментальными и нередко спорными, мы не можем перечеркивать весь период. Творческий процесс был напряженным, трудным, но в каких-то аспектах и продуктивным. В частности, можно выделить решение зависимости творческого процесса от архитектурных стилей.

Советские мастера понимали стиль широко, как категорию содержательную, емкую, способную полнокровно и разносторонне раскрывать сущность современности. Проблема стиля то переоценивалась, то ее значение уменьшалось, но она не выходила из поля зрения даже тогда, когда нисходила до формальной. Примеров революционно направленного декоративного искусства в мировой практике было немного (например, революционный фаянс Франции периода Великой Французской буржуазной революции). Советские художники предложили свое решение, и его значение нельзя приуменьшить. В целом проблема стиля решалась как проблема современной образности, с вниманием к понятиям рядового человека.

Известны различные перегибы в понимании образа нового героя. Первоначальная «плакатная» форма изображения предпочитала сюжеты, которые запечатлевали общий революционный порыв масс, их преобразующую деятельность через внешние движения. Постепенно в декоративном искусстве реальность стала отображаться глубже и шире. Во всем западном искусстве XX в. нет такой объективной документальности и полноты отражения жизни простых людей. Реалистическая направленность постепенно стала ведущей чертой художественных образов, дав им немалую силу. Творения мастеров декоративных жанров подчас сближались с произведениями представителей изобразительного искусства. Социалистический реализм не миновал и керамистов, однако они стремились, соответственно специфике своих средств, изображать мир исторически конкретно, запечатлевать жизнь в ее лучших чертах, но так, чтобы росписи и формы не противоречили друг другу. Изделия из керамики приобретали невиданную дотоле идейную нагрузку, отличались практичностью и в целом служили поставленной цели. Не все поиски смогли обрести художественную полноту, разнообразие и причастность к совершенству, условия для этого не всегда

были подходящими. Однако советское искусство в целом развивалось как многонациональное и раскрывало содержание жизни в конкретной национальной ауре.

Процесс перестройки охватывал все национальные школы, выявлял все разнообразие их традиций и вылился в многостороннее национально-интернациональное явление, не имеющее аналогов в истории.

Метод соалистического реализма, при всей его ограниченности, ориентировал на поиски нового с условием освоения академических традиций искусства, знакомства с мировым художественным опытом изобразительной грамоты. Интернационализм достаточно органично соединялся с национальными интересами и в некоторой мере раскрывал гуманистическую природу искусства. Об этом стоит помнить и в наше время.

Примечательно, что поиски нового шли как в профессиональных коллективах керамистов, где было много высококвалифицированных специалистов (тон задавали фарфоровые заводы), так и в народной среде, утверждая коллективные тенденции в керамике. Первые десятилетия творчество всех керамистов развивалось преимущественно в рамках государственных предприятий — фарфоровых, фаянсовых заводов, артелей. Значительно позже появились индивидуальные мастерские в системе Художественного фонда СССР, расширявшие творческие возможности мастеров.

Кроме массового производства предприятия разрабатывали образцы выставочных, уникальных экземпляров. Керамика постепенно внедрялась в архитектурные ансамбли городов, внешнее оформление зданий. Образцы начали изготавливать заводы стройматериалов, кустарные артели и др. Творческие усовершенствования в керамике в целом были связаны с развитием промышленности, экономики, техники, с характером понимания общественно-политических, художественных, научных достижений. В истории советской керамики четко отразились материальные и духовные процессы, происходившие в советском обществе, и теперь мы ее игнорировать не вправе. Нужно отметить, как в то время разворачивалась сеть учебных заведений по подготовке керамистов высшей и средней квалификации, открывались новые заводы и керамические мастерские, возрождались некоторые из забытых производств; начинали действовать республиканские художественные музеи, которые систематически популяризовали достижения прикладников; налаживалась работа издательств. Словом, как бы ни были подчас сложны или спорны итоги прошлого, благодаря своей причастности к высоким идеалам, к общественным и художественным процессам соалистического государства, они заслуживают соответствующего внимания. И сегодня приходится признать, что блестящая глиняная летопись советского периода навсегда вошла в историю и демонстрирует потомкам немало интересного о жизни и стремлениях того времени.

ФАРФОР И ФАЯНС

Социальные преобразования в стране на разных этапах по-разному влияли на развитие искусства. С самых первых лет советской власти они наиболее прямо и непосредственно затронули фарфоровое производство. Фарфор в числе других видов искусства стал предметом особой заботы правительства. Петроградский фарфоровый завод после национализации был передан в ведение Народного комиссариата просвещения. Он стал воспитательной школой и базой керамической индустрии, «лабораторией» республиканского, затем всесоюзного значения.

Перед коллективом завода встала проблема создания нового направления в искусстве в условиях пришедшего в упадок производства. Отсутствие топлива, транспорта, заказов в 1917 г. угрожало закрытием дела. Но уже с 1918 г. завод начал восстанавливать свои мощности.

Искусство фарфора в пору становления не миновало теорий производственничества, царивших в одном из экспериментальных направлений пролетарского искусства. Культ техники, машин, коллективность труда для многих имели программное значение. В сфере производства художники, граверы и скульпторы бросали вызов кустарному труду живописцев-одиночек, их «индивидуализму». Поэтому к фарфору обратились как реалисты, так и ниспровержатели-супрематисты, сторонники левых течений, полагавшие, что станковое искусство отомрет как пережиток буржуазного прошлого. Авторитет техники в 1920-е гг. был так велик (а с ним и идеи индустриальной керамики), что грозил полным уничтожением реализма, и пересмотр этих взглядов для уравновешивания тенденций стал первым крупным и принципиально важным для искусства завоеванием. Столкновение различных вопросов содержания отражалось в существовании нескольких изобразительных принципов, из них у реалистов все явственнее выделялся стиль агитационно-массового плаката.

К чести петроградского коллектива, надо сказать, что он всячески развивал творческие поиски. В заводской мастерской, в очень трудных материальных условиях шел отбор наиболее ценных, нужных образцов, постоянно улучшающихся.

Бурная эпоха становления нового стала особенно интересной тем, что в этот период родился знаменитый агитационный фарфор. Он стал драгоценным достоянием советского искусства. Его творцы сумели почувствовать и передать пульс жизни масс, их энтузиазм, окрыленность, деловитость как в реалистических, так и абстрактных формах. Художники черпали вдохновение в композициях агитплакатов, в народном творчестве. В их работах отразились разнообразные живописные традиции, глядя на которые каждый горожанин, рабочий, красноармеец мог по-своему оценивать сущность революционных перемен. Вначале работа над моделями посуды почти не велась из-за недостатка модельщиков, форматоров, поэтому роспись тарелок и в некоторой мере скульптура стали основными объектами внимания художников.

Большая заслуга в создании нового фарфора принадлежала С. Чехонину, А. Щекотихиной-Потоцкой, Н. Данько, В. Кузнецова, М. Лебедевой, В. Кобылецкой, Н. Альтману. Художественный руководитель завода Чехонин — знаток графики и промышленного искусства — многое предпринял для улучшения дел в экспериментальный период. Благодаря ему удалось поднять школу профессионализма, культуру рисунка. И как ни ограничены функции фарфора этого периода, они принципиально новаторские.

В 1920-е гг. созданы блюда С. Чехонина «Кто не с нами, тот против нас», Б. Радонича «Да здравствует VIII съезд Советов!», Р. Вильде «Еще раз и всегда дерзай, дерзай, дерзай», «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» и др. На блюде Щекотихиной-Потоцкой «Праздник в Петрограде» изображены матрос и девушка на фоне Невы — плакатно, в духе времени. Фигуры воспринимались двояко — и символически, и жанрово. Щекотихина-Потоцкая постаралась сделать рисунок понятным рядовому зрителю, внесла в него жанровые штрихи. В руках девушки оказался зонтик, а парад кораблей — веселая картинка с игрушечными пароходиками под разноцветными флагами. Декоративности росписи служат яркие сочетания малиново-красного, белого, голубого, черного цветов.

На тарелке В. Белкина «Благословен свободный труд» фигура селятеля на фоне вспаханной земли решена реалистически и в более монументальной манере. Она занимает всю центральную часть блюда. Могучий бородатый крестьянин в красной рубахе с коробом в руках шагает по полю, размашисто кидая пригорюнни зерен, и его развевающаяся на ветру рубаха подобна знамени. Горячие краски весенней земли и радуга на небе придают мажорное звучание картине труда, звучат как акт созидания, символ нового времени. Плакатность не скрывала огромной искренности и беспредельной заинтересованности в судьбах народа и народного искусства. Социалистический патриотизм в определенной мере воплощал устремления всех народов, поэтому эти работы можно назвать важным этапом мировой истории керамики.

Манера рисунка на тарелках была разнообразной, допускался и академический строгий стиль. В композиции Иванова «В здоровом теле здоровый дух» дано совершенно точное, объективное изображение героя страны. Надписям уделялось такое большое внимание, что некоторые композиции стали целиком шрифтовыми (строгие рубленые буквы или, наоборот, шрифты в стиле дореволюционных журнальных изданий). Работы хранятся в Русском, а также других музеях России.

Для общего потока новых изделий была характерна орнаментально-шрифтовая композиция блюд Г. Вычегжанина и С. Чехонина со свободной игрой линий («РСФСР» и др.), монтаж на тарелке М. Адамовича «Кто не работает, тот не ест», а также портрет В.И. Ленина, выполненный по рисунку Н. Альтмана. Портретов вождя в то время было мало, и использование фарфора для изображения В.И. Ленина понятно.

Следует отметить вклад в революционную тему скульпторов, которые нашли свои способы для того, чтобы запечатлеть время. Когда в «большой» скульптуре осуществлялся план монументальной пропаганды, в фарфоре появились жанровые статуэтки, в том числе «Красногвардеец» В. Кузнецова (1919 г.): паренек в кожаной куртке, кепке, красной косоворотке — все в нем соответствовало образам петроградского Октября.

Была популярной статуэтка Н. Данько «Работница». Если в «Красногвардейце» белизна фарфора придавала некоторую холеность лицу юноши, то Данько создала современный тип женщины, решив образ в едином колористическом и тематическом ключе. Светлая блузка и одухотворенное лицо, независимая поза выражали нравственную чистоту деловой женщины, пришедшей в большой трудовой коллектив.

Поиски средств образности в фарфоровой скульптуре продолжались постоянно. Мастеров вдохновляли лучшие произведения станкового искусства 1920-х гг. — «Председательница», «Делегатка» Г. Ряжского, «Советский суд» Б. Иогансона и др. На заводе выпускались прекрасные пластические этюды А. Матвеева, в которых красота жизни представлена нежной, лирической стороной.

В декоративной росписи обращали на себя внимание попытки раскрывать современные темы с помощью абстрактно-символических средств. Они имели место в композициях Н. Суэтина, который одновременно с Л. Лисицким, А. Родченко разрабатывал образы предметов быта в новом дизайне. Абстрактные супрематические композиции в стиле К. Малевича ныне известны всему культурному миру. На фарфоре они подкупали простотой и декоративным характером. Открытая однозначная связь со средой и временем была бесспорным достоинством произведений.

В Художественно-практическом институте в Витебске давно господствовали идеи дизайна. Это было одно из первых в нашей стране учреждений, где готовились кадры для новой промышленности. Усвоив архитектурные идеи К. Мельникова, Д. Кричевского и других, дизайнеры дали точный адрес многим проектам. Геометрические объемы зданий с плоскими перекрытиями и сплошным остеклением стен, предлагавшиеся архитекторами, были готовы принять геометрические формы керамических предметов быта. Поэтому в Петрограде мастера стали стремиться к обобщению форм. Хорошо выглядела гамма из желтого, красного, синего, черного цветов на простых объемах. Лучшие работы, в том числе чашки, тарелки, цилиндрические вазы Н. Суэтина и И. Чашника, теперь украшают многие выставки, альбомы и музеи.

Сторонники цветочных, мотивов росписи в те же годы все более интересно компоновали сказочные сады, натюрморты из плодов, цветов, листьев. Новизна рисунков петроградского фарфора восхищала: в 1925 г. на Всемирной промышленной выставке в Париже он удостоился высокой награды. Интенсивные поиски нового велись также в московских художественных коллективах, особенно в учебных заведениях

(ВХУТЕМАС), где разрабатывались новые формы посуды — квадратные чайники, сахарницы.

В отличие от Петроградского завода, где имелась возможность экспериментировать, на Дулевском и Дмитровском заводах (бывший завод М. Кузнецова) ориентировались на массового потребителя, в том числе на систему народного питания, сельское население. Переоборудование предприятий было неполным, там пользовались старыми рисунками с розами, маркизами, саксонским убором. Все это можно увидеть на полках музейных залов.

Стабилизация хозяйственной жизни, укрепление экономики и культуры способствовали успешному развитию декоративного искусства. К концу 1920-х гг., когда в архитектуре настойчиво обсуждалась проблема конкретизации архитектурного образа и перехода от скучных конструктивных построек к конкретным монументальным образам, вопросы образности решались и в керамике. Это был следующий этап истории фарфора.

К периоду 1930-х гг. относилось важное событие — проектирование Дворца Советов в Москве. Он мыслился как главное здание столицы, которое должно было сконцентрировать в себе идею социалистического государства, единство его строителей, стать общепонятным монументом эпохи. Усилилось внимание к проблемам синтеза искусств, началось более эффективное освоение традиций классики.

Переход с 1932 г. к перестройке литературно-художественных организаций и проведение I съезда писателей СССР в 1934 г., который сформулировал принципы социалистического реализма, также повлияли на образность искусства. От первых броских плакатных решений художники фарфора переходили к обстоятельному освещению жизни, уделяли внимание вопросам реалистического мастерства. Темы индустриализации страны, колLECTIVизации сельского хозяйства, обороны СССР, культурного строительства шире и органичнее проникли в произведения мастеров фарфора. Решались проблемы использования традиций в формообразовании, восстанавливались забытые ценности.

Еще в 1931 г., на I Всесоюзной конференции художников стеклофарфорофаянсовой промышленности, были определены меры по улучшению работы отрасли и деятельности художественных отделов. Благодаря этому в 1930-е гг. на заводах появилось много новых талантливых художников. На Ленинградском заводе их деятельность возглавлял Н. Суэтин, на Дулевском — К. Тихонов, Е. Смирнов. В Дуле пришли А. Сотников, П. Кожин, в Дмитрово — С. Орлов, Д. Горлов и др.

Для этого времени характерны росписи и скульптурные работы на темы жизни и быта народов СССР, литературных произведений, ключевых событий пятилеток. Большой вклад в скульптуру сделала Ленинградская школа, разнообразно осветив различные стороны личной и общественной жизни рабочих, интеллигенции. Зазвучала этнографическая тема. Свое место занял анималистический жанр. О многообразии жанров и пластических приемов можно было судить по выставкам, ко-

торые охотно посещались. В отзывах отмечалось глубокое содержание сюжетов, оригинальность форм, совершенно новых для мирового фарфора. В 1930-е гг. созданы жанрово-характерные композиции И. Фрих-Хара «Шашлычник», «Старый город» (фаянс), фарфоровые анималистические миниатюры А. Сотникова и П. Кожина, по-разному и в то же время сходно отражавшие новизну представлений о красоте.

Художники на Дулевском и Дмитровском заводах начали применять в росписях на фарфоре композиции журнальной и книжной графики. В Дулеве П. Леонов предложил тканевые рисунки, получившие название ситцевых. Ими стали покрывать сплошь края или дно тарелок и блюдец. Рисунки текстиля положили начало широкому использованию мотивов русского народного узора. Массовый фарфор Дулевского завода смог отказаться от устаревших приемов и приобрести близкий к народному характеру. В орнаментах появились мотивы старой Гжели, новый вариант цветка розан-агашка, замечательные своей яркой фантастичностью. Естественно, что работы советских фарфористов заслуживали новые награды на международных выставках. На Всемирной выставке в 1937 г. в Париже снова обратил на себя внимание и был отмечен стенд Ленинградского завода. Деятельность национальных коллективов в России поддерживалась Государственной Академией художественных наук, привлечением их к всесоюзным и заграничным выставкам.

В одном ключе с русским развивалось искусство союзных республик. На Украине после создания Всеукраинского треста фарфора, фаянса и стекла посуда и мелкая пластика успешно выпускались Барановским, Коростенским, Довбыжанским, Городнянским заводами. С 1920-х гг. действовала Межигородская керамическая школа. К 20-летию Октября мастера республики подготовили оригинальные изделия (О. Ярош с Довбыжанского завода, Ю. Гаврилюк с Городнянского). Позже заговорили о себе работы Полонского завода, прославилась продукция Олевского и Харьково-Донецкого заводов. Барановский завод возродил ручную роспись старой Барановки и Кореца; Каменнобродский завод применил рисунки народного типа; Будянский завод столового фаянса остался хранителем традиций массовой керамики. Словом, Украина расцветала яркими красками своего радостного искусства.

Работа над новыми темами и формами продолжалась на этом этапе не без противоречий. Конструирование форм, например, отставало от искусства росписи и не везде связывалось с изменившимся стилем. Как ни очевидны были черты этого «протоклассического» стиля, они еще не стали стабильными. Вопросами синтеза искусств архитекторы и художники больше занимались в крупных архитектурных проектах, а утварь иногда создавалась самостоительно, что порождало разнобой в характере изделий. Прошло время, когда чайники уподоблялись паровозам и тракторам, однако мастера не всюду нашли им замену, не пристановив тем не менее художественных поисков. Поэтому, изучая этот

период и видя многие недостатки, мы все же отбираем и отмечаем лучшее, учимся непредвзятому суждению о прошлом.

Художники Дулевского завода, пользуясь собственными традиционными образцами, часто обходились формами ленинградской мастерской, и это привело их к оригинальным достижениям в трактовке бытовой вещи. А в Ленинграде широкой известностью пользовался сервис с росписью Л. Протопоповой «От тайги до новостройки», ваза Н. Суэтиной и Л. Бланк «Сенокос», ваза с росписью И. Ризнича «Разгром Деникина», чернильница Н. Данько и Л. Либединской «Обсуждение проекта Конституции в Узбекистане» и многие другие подобные работы. По ним видно, какими масштабами мыслили тогда люди. Интерес к истории культуры мы видим в сервизе П. Леонова «Скифский», в удивительной ювелирной росписи вазы А. Воробьевского «Руслан и Людмила». Наряду с ярко выраженной «идейностью» фарфора существовали камерные темы частного быта. А. Воробьевский великолепно использовал в своих лирических композициях фантастические мотивы с тонким рисунком в традиции русской книжной графики. Его могучие богатыри, терема и дубравы полны высокой поэзии. Переливы золотисто-желтых, розовых, голубых тонов говорили об удивительном колористическом даре живописца. Лирическими интонациями пронизаны и некоторые произведения анималистического жанра: «Вуалехвост» П. Кожина, «Кошка на шаре» И. Ефимова.

Интерес к содержательному отражению новой действительности в это время был так велик, что росписи на посуде и вазах стали занимать все большую часть поверхности, уподобляясь в некотором роде станковым картинам, акварелям. Они исполнялись с учетом форм, сохраняли цельность композиции. Росписи часто располагались свободно, обнимая все изделие, шли крупными пятнами на лицевой и тыльной сторонах, имели панорамный характер. Композиции, будто картины в рамках, нередко были с орнаментальным обрамлением. Фарфористы, пользуясь этюдными зарисовками, тонко подбирали обрамление, когда писали надглазурными и подглазурными красками. Особенно выразительны были пейзажные мотивы.

К концу 1930-х гг. чаще применялись позолота, крупные орнаментальные рамы, тяжелая надглазурная роспись для юбилейных ваз. Это была уже дань определенной негативной тенденции прославления властителей. Тем не менее исполнение портретов, венков, гирлянд достигло очень высокого художественного уровня (ваза «Юбилейная» Ленинградского фарфорового завода).

Великая Отечественная война нанесла тяжелый урон экономике и культуре страны, часть художников ушли на фронт. Заводы в тылу стали выполнять другие заказы. Некоторые предприятия, остававшиеся на территории военных действий, были разрушены. Тем не менее творческая деятельность полностью не прекращалась. В 1941—1943 гг. скульптор С. Орлов создал монументальную композицию «Александр Невский», которая была уникальной по замыслу и идеиному значению. В

новых исторических условиях Орлов обратился к патриотической традиции русского фарфора, выбрав сюжет из далекой истории, которая в тот час обрела актуальность, и с ее помощью воспел силу воинства, боевое прошлое страны. Трудно найти аналогичный пример гражданственности, воплощенной в избалованном любовью к усладам фарфоре. Мастер уподобил свою работу памятнику, поставив в центре Александра Невского в золотисто-голубом плаще и рядом с ним фигуры воинов так, что они застыли будто неприступные скалы. С. Орлов был удостоен Государственной премии СССР.

Родство станковых и декоративных произведений еще раз показало специфику советского фарфора на этом этапе. Достаточно вспомнить такие общеизвестные патриотические произведения, как картина А. Бубнова «Утро на Куликовом поле», триптих П. Корина «Александр Невский» и др.

После войны работа фарфоро-фаянсовых заводов возобновилась в трудных условиях. Необычайно возросшая потребность в посуде, особенно в пострадавших районах, вызвала ускоренное восстановление и строительство новых предприятий. Вновь были построены заводы «Пролетарий» в Нижегородской области, «Красный фарфорист» в Ленинградской области, «Кузяевский» под Москвой, «Первомайский» в Ярославской области. В 1950-е гг. заработали заводы на Урале, в Средней Азии, на Дальнем Востоке, в Риге, Минске, Конаково, Калинине и других городах. На Украине было восстановлено более десяти предприятий, к старым заводам через два десятилетия прибавились заводы в Бориславе, Полтаве, Синельникове, Тернополе, Сумах, расширил масштабы производства Киевский экспериментальный завод художественной керамики. Украина давала 30 процентов общесоюзной фарфоровой продукции.

Для нужд промышленности в стране открыли Ленинградское и Московское высшие художественно-промышленные училища, Московский институт прикладного и декоративного искусства. Художников-керамистов готовила кафедра керамики Латвийской Академии художеств, Львовский институт декоративно-прикладного искусства, Художественный институт в Вильнюсе, другие учебные заведения. История фарфора вступала в новую fazу.

Всесоюзный институт ассортимента изделий легкой промышленности (ВИАЛЕГПРОМ), Всесоюзная торговая палата помогали расширению ассортимента изделий. Всесоюзные и республиканские художественные выставки, в том числе декоративного искусства, сделали керамику предметом внимания широкой художественной общественности. Основанный в 1957 г. журнал «Декоративное искусство СССР» служил успешной пропаганде лучших достижений.

Стилистика фарфора в 1940—1950-е гг. восприняла элементы Возрождения, классицизма, национальных школ. В ней было много спорного, но увековеченные чувства (особенно в постклассицизме, запечатлевшем триумфы русских войск) были понятны советским людям

после испытаний войны и в некоторой мере оправданы. Темы победы и радостного мирного труда закономерно стали доминировать в декоративном искусстве. Появились большие декоративные вазы из фарфора и фаянса, напоминающие кратеры и амфоры, с росписями из знамен, лавровых ветвей, орденов и портретов. Фарфоровая скульптура приобрела черты академической завершенности и торжественности, круг ее тем был широк. Стали популярны большие столовые и чайные сервизы, их формы тщательнее прорабатывались, украшались лепкой, орнаментальной и тематической росписью на военную, историко-революционную темы. Развивалось требование благородных пропорций, масштабности предметов, каждый из которых получал свою роль в большом ансамбле. Ансамблевые начала повышали профессиональный уровень исполнения произведений.

Развитие архитектуры и декоративного искусства XX в. условно можно поделить на два этапа, один из них завершился в конце 1950-х гг., другой начался с 1960-х и длится поныне. Соответственно этому стилистику бытового фарфора тоже можно разделить на два этапа.

В 1950-е гг., когда велась реконструкция старых и строительство новых городов, все отчетливее ощущалось и казалось незыблемым все-силие классицистических композиций. У художников-керамистов вопрос интерес к ордеру, позолоте, декору из красных знамен, советской эмблематике, господствовал принцип симметрии. Наблюдались успехи и неудачи, но в целом немало сделано для повышения духа всего советского народа. Теперь можно по-разному оценивать искусство 1950-х гг., по-разному к нему относиться, но оно является зеркалом своего времени и этим интересно. Музейные стенды с произведениями той поры продолжают привлекать внимание посетителей.

Ленинградский фарфоровый завод, которому было присвоено имя М. В. Ломоносова, в формах своих изделий передавал не только строй мыслей и чувства современников, но и влюбленность художников в красоту великого города на Неве со славной историей, совершенными ансамблями улиц и площадей, памятниками, дворцами. Ясностью пропорций и легкостью силуэтов изделия фарфористов всегда обращали на себя внимание, воспитывали уважение к традиции. Фарфор отличался хорошим качеством.

Художники завода В. Городецкий, А. Лепорская, Э. Криммер, В. Семенов, А. Воробьевский и другие создали образцы бытовой посуды, скульптуры, сувениры, рассказывающие о настроениях и интересах современников в особенно тонкой, изящной манере. Так они понимали преобразующую деятельность людей.

Ваза В. Городецкого «Аврора» продемонстрировала особенность выставочных изделий этого времени — служить длительному рассматриванию. Стойное туло вазы разделено, как постамент памятника, на несколько ярусов, верх венчает надпись. Празднично броская роспись крейсера стилистически соединяется с начертанием букв, роднившимся, в свою очередь, со стилем лозунгов тех лет, и при внимательном

ознакомлении нельзя не проникнуться пафосом подъема, который художник образно запечатлел и в рдеющих знаменах, и в синеве Невы, и во всполохах света на небе.

Будничные темы решались также выразительно. Бытовая посуда создавалась с учетом праздничного их применения и обычно имела богатый рисунок. Известный сервиз С. Яковлевой и А. Яцкевич «Кобальтовая сетка» своим ажурным узором показывал прекрасный город с кружевом оград, дворцами и парками. Образцами мастерам служили музейные стариные сервизы. Синее сетчатое покрывало росписи изящно, как в фарфоре елизаветинских времен, и тем самым делает композицию поэтическим напоминанием о временах «Собственного сервиза».

Тема Ленинграда (Петербурга) многообразно варьировалась в декоративных росписях, примером которых могут служить тонко проработанные росписи А. Воробьевского. В фантазиях на народные темы других художников встречались великолепные сочетания розово-сиреневых, золотисто-лимонных, синеватых тонов, которые делали росписи родственными стариным интерьерам с дорогими кафлями и расписными плафонами. Сказочные города и народные узоры, реальные и нереальные существа сплетались в одно целое. Не каждый образец был свободен от перегрузки декором, но общая тенденция отражала хорошее чувство орнамента. Это также был период тщательного изучения и разнообразного применения национальных реликвий.

В скульптуре Ленинграда тема народа отразилась в пушкинской, гоголевской темах. Герои поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души» Чичиков и Ноздрев обрисованы скульптором Б. Воробьевым (роспись Н. Ризнич) с глубоким проникновением в характеры персонажей и их эпохи. Столь же серьезным аналитическим подходом отличались статуэтки на современные темы и анималистические композиции: медведи и зайцы, бегемоты из зоопарка обрисовывались очень достоверно. С истинным знанием сценических образов раскрывалась тема балета, например, в скульптуре В. Мухиной «Артист С. Корень в роли Меркуцио». Иначе решались детские, сказочные темы. Забавные статуэтки Е. Чарушина «Пляшущая зайчиха», «Медвежата» вносили теплоту в мир детских комнат. Строже выглядели стилизованные формы портретной скульптуры из бисквита, птицы А. Сотникова, выполненные обобщенно.

Разнообразие художественных приемов отражало многообразие потребностей, и это был бесспорный плюс. Мастера Дулевского и некоторых других заводов больше тяготели к народным мотивам, бытовым темам современности, любили широту русских просторов, зверей и птиц. Художники умели достоверно изобразить простых тружеников («Письмо» Е. Гатиловой), осудить поклонение крикливой моде («Разговор по телефону» Н. Малышевой), дать полюбоваться трогательной наивностью детей («Маленькая хозяйка», «Юная балерина» О. Богдановой) и посмеяться над сказками («Принцесса на горошине» О. Бржеziцкой, «Сказка о золотом петушке» О. Богдановой). Шумная, красоч-

ная роспись, позолота, эмоциональная лепка форм превращали скульптурную галерею в своеобразный маскарад положительных и отрицательных героев, смесь веселья и грусти, разумий и забав.

Русская природа нашла лучшее отражение в скульптурах П. Кожина «Тетерев», И. Фрих-Хара «Голубь», экзотика представлена в скульптуре Д. Горлова «Жираф». В росписях массовой посуды можно увидеть выдумки и талант художников П. Леонова, Т. Воскресенской, Р. Михайловской и др.

Широта поднимаемых в то время в скульптуре вопросов видна, например, в композициях М. Холодной для детей, А. Бржезицкой на тему борьбы за мир, жизни и быта народов СССР («Корейский танец», «Охотник с беркутом», «Дружба во имя мира»). Они, как и художники Рижского фарфорового завода (П. Максименко «Албанский танец»), Минского фарфоро-фаянсового завода (А. Коврижкин «Лявиныха») и иные возвышали авторитет идейного и активного искусства. В целом мастера многое сделали для развития мелкой пластики. Коллектив Минского завода для исполнения моделей привлекал станковистов — членов Союза художников БССР. Много трудился для завода старейший художник-керамист Н. Михолап, по моделям которого были выпущены юбилейные вазы и сувениры («Слуцкий пояс», «Ковш», «Беларусь Советская», «Бульба»).

Минский фарфоровый завод, основанный в 1948 г., первоначально имел профиль фарфоро-фаянсowego, выпускал массовые предметы быта и в небольшом количестве — скульптуру. Сначала на заводе осуществлялось освоение продукции других предприятий, позже началась разработка национальной тематики и в декоре, и в скульптуре: часто экспонировались «Лявиныха» по модели С. Селиханова, «Нестерка» по модели И. Кравченко, декоративные вазы с росписью В. Кириленко, М. Шевцовой и др. Под воздействием творчества Н. Михолапа в колорите изделий возобладали нежные мягкие краски с множеством голубых, светло-зеленых, палевых оттенков, ассоциирующиеся с красками белорусской природы.

Искрометный белорусский танец («Лявиныха») и чудаковатые герои пьесы В. Вольского («Нестерка»), портреты народного поэта Беларуси Я. Купалы и статуэтки-сувениры («Зубр» и др.) вносили неповторимые национальные краски в палитру советского фарфора.

Неизменно самобытными оставались изделия украинских мастеров. На выставках декоративного искусства с успехом экспонировались вазы с росписями по мотивам украинского народного искусства. При этом Барановский завод (главный художник А. Дибров) сохранял свой стиль, на Киевском заводе осваивались народная роспись села Петриковка и тканевые узоры (сервизы Г. Павленко-Черниченко, И. Витько «Плахта») и др.

Украинским керамистам очень помогали мастера Киевского экспериментального керамико-художественного завода, экспериментальной керамической лаборатории Укрфарфорофаянстректа (художники Р. Го-

ловина, Л. Пахорева и др.). Для росписи изделий там привлекали народных мастеров, в рисунки вводились мотивы вышивки, орнаментика сельских гончарных росписей.

Уникальные и бытовые предметы создали художники Одесского училища Г. Малицкий, М. Жук, Н. Жабокрицкий. На Барановском заводе рождалась скульптура на бытовые темы. Украинский фольклор, произведения Н. Гоголя представляли в ярких, словно озаренных красками щедрого солнца, образах. Республиканская выставка фарфоровой скульптуры в Киеве в 1952 г. отметила большие успехи фарфоровой промышленности.

Изменения в общественной жизни, культуре, происшедшие в середине 1950-х гг., отразились в архитектуре и декоративном искусстве всей страны новаторством стилистики художественных изделий. В 1955 г. было принято Постановление СМ СССР «Об устраниении излишеств в проектировании и строительстве» — поворотный документ для перехода от «академического» образа парадных зданий, интерьеров, предметов убранства к скромным, экономичным постройкам индустриального метода. Строительство 1960-х гг. отличалось массовостью. Работа по типовым проектам (комплексный подход к созданию жилья со встроенной мебелью, новыми отделочными материалами — пластиками), как и расширение производства секционной, трансформирующейся мебели для малогабаритных квартир, совершенно изменили насущные задачи керамистов. В результате пересматривались ассортимент и конфигурация изделий, вырабатывались удобные малопредметные сервисы и наборы, пришлось отказываться от прежних способов декора. Надо было учиться понимать простое «подвижное» окружение.

В керамике начала 1960-х гг. отчетливо просматривается функциональный подход к созданию бытовых вещей, явное стремление к лаконичному, эмоционально яркому оформлению. Исчезла позолота и сюжетно-повествовательная тематическая живопись, торжественные декоративные вазы, остались лишь отзвуки классицизма в композициях отдельных предприятий.

Новые работы А. Лепорской, Т. Линчевской, В. Городецкого, К. Консенковой, Н. Славиной, М. Мох на заводе имени М.В. Ломоносова приобрели отточенность, графическую ясность рисунка, еще более высокую культуру исполнения. Чайный сервиз А. Воробьевского «Русские народные узоры», сервисы Э. Криммера «Два колечка», «Контраст» В. Семенова и Н. Павловой, «Московский» С. Яковлевой и Н. Павловой и многие другие произведения стали образцом выражения новых тенденций. В сервизе «Контраст» В. Семенова и Л. Лебединской цветовое решение основывалось на контрасте красного и черного цветов. Разноцветное крытье по-разному сочеталось с резким черным пояском у краев и восхищало неординарностью.

Керамисты охотно пользовались непрозрачными надглазурными красками как более яркими. Каждый предмет декорировался как бы импровизационно, он не повторял других и в то же время составлял

гармоничный ансамбль. Рисунки на вазах «Красный конь», форма Э. Криммера) и на многих сервизах стали мажорнее, сильнее, демонстрируя всю беспредельность фантазии и неповторимость индивидуальной манеры мастеров. Наряду с графической на заводе успешно развивалась и мягкая живописная манера, в которой работали А. Ефимова, И. Аквилонова, В. Городецкий. В анималистической скульптуре П. Веселова «Еноты», «Жирафы» наметилась стилизация форм по образцу народной игрушки, обыгрывались предметы с обтекаемыми линиями. Влияние дизайна на фарфор, возрождение интереса к нему скрывалось в многовариантности форм.

В Ленинграде и Дулево приступили к тиражированию высококачественных изделий и начали применять новые техники. Фарфористы стали прибегать к экономичной печати, штампу, трафарету, механическим отводкам, ими же пользовались в оригинальных художественных целях.

Таким образом, близкие по времени периоды оказались «антагонистическими», и это следует помнить, рассматривая экспонаты в бесконечных музейных залах.

Примечательно, что массовые тиражи Ломоносовского завода по-прежнему сохраняли репутацию образцовых и были высококачественными в техническом отношении. Определить уникальность произведений было непросто.

Дулевский фарфоровый завод имени газеты «Правда» стал самым крупным в Европе центром производства массовых изделий. Художники П. Леонов, А. Строчилин, А. Гузанов, Р. Михайловская значительно расширили ассортимент, способствовали обретению художественного лица предприятия. Белый товар, у которого большая часть поверхности оставалась свободной для росписи, нередко получал быстрые, размашистые кобальтовые мазки или знаменитые розовые цветы, как на круглых чайниках и чашках П. Леонова, которые доподлинно передавали широту русского характера и хотя делались массово, ценились за стиль. Такой искренности и красоты никогда не знал массовый ассортимент других стран. Постепенно, наряду с цветочной и геометрической росписью, стали применяться рисунки на тему освоения космоса, посвященные достижениям промышленности, науки, культуры (сервизы с росписью А. Семеновой «Ленинград строится», В. Семенова «Электрификация», Е. Смирнова «Дубна», Н. Славиной «Город под солнцем» и др.). Иносказательное раскрытие пафоса современности в мажорном строе декоративных композиций (типично для 1960—1970-х гг.) отразило стремление русских художников к живому общению с народом.

Стилизациями в большей мере отличались работы Дмитровского завода (директор Е. Смирнов). Новым и традиционным мотивам придавалось свое, более сдержанное, чем в Дулево, художественное выражение. Современность и традиции народного искусства постоянно питали

творчество дмитровских художников, но и у них строгий стиль долго не продержался.

После того как вступили в строй Первомайский и Кузяевский фарфоровые заводы для обеспечения Средней Азии и Казахстана предметами быта, соответствующими особенностям национальной культуры, художники еще более расширили образную палитру фарфора. Пиалы, круглые чайники восточного типа украшались азиатскими национальными мотивами (художники Г. Мельников, Н. Дагмарелли, М. Панамарчук на Кузяевском заводе, Г. Леонтьев, Л. Горбунов, В. Орлов на Первомайском заводе). Использовались сокровища таджикского, узбекского, киргизского, казахского орнаментов. Художественные образы изделий привлекали своеобразием восточного колорита. Эта продукция не имела конкуренции на мировом рынке.

В Ташкенте с помощью рижских и русских специалистов был создан завод восточного ассортимента. Художники А. Мирзамбаев, Р. Арипджанов, В. Саипов, В. Черных проявили немало вкуса и фантазии в перенесении старых керамических узоров на фарфор.

Краснодарский, Хайтинский фарфоровые заводы выпускали оригинальную продукцию с мотивами своего ареала.

Минский фарфоровый завод наладил выпуск малопредметных, удобных и дешевых сервизов для повседневного пользования. Яркие красно-черные или золотистые цветочные росписи и геометрические узоры соответствовали интерьеру современных кухонь-столовых, придавали им обжитость. Художники В. Кириленко, А. Федусь, В. Леонович, Л. Богданов и сотрудничавшие с заводом В. Гаврилов, М. Беляев, Т. Порожняк успешно экспонировали свои работы на республиканских выставках. Лирическая тема в скульптурных композициях М. Беляева («На камушке» и др.) рядом с более контрастными росписями тарелок (черное и красное крылья с процаррапанным узором народных рушников) В. Гаврилова, с народными образами Л. Богданова закрепили марку самобытности. Ее поддержал Добрушский завод.

На Украине в 1960-е гг. художники И. Величко, А. Диброва, В. Спица создали замечательный сервис «Мечта хозяйки»; интересны произведения других художников — М. Назаренко (Барановский завод), Т. и А. Крыжановских (Городнянский завод). Набор для напитков «Элегантный» О. Ружонковой (Корostenский завод) приобрел славу благодаря традиционной красочной орнаментике. Росписи в национальном стиле В. Клименко-Жуковой, В. Павленко, В. Костенко украшали многие выставочные и массовые изделия новых форм. Украинская скульптура ярко представлена на отраслевых выставках и во всесоюзной печати, в том числе работами В. Шинкаренко («Бандурист»), В. Покосовской («Оксана»), О. Молдаван («Там дивчина воду брала») на фольклорные темы. Это было настоящее богатство сюжетов.

Наряду с фарфором в 1960-е — начале 1970-х гг. в стране большим успехом пользовался фаянс. Сочные краски потечных глазурей, мягкая округлость его тяжеловатых форм вносили своеобразную разрядку в

графику новых интерьеров. Они полюбились за наивную простоту, кажущуюся грубость. Масленки, молочные кувшины, баночки для меда и другие изделия Конаковского фаянсового завода подкупали своей домашностью. «Картофельный набор» Г. Садикова, «Кухонный набор» Г. Вебер и В. Шинкаренко, сервиз «Праздничный стол» Н. Коковихина, «Обеденный сервиз» Г. Вебер и Н. Ершовой и многие другие отдельные вещи (кружки для молока, салатницы, приборы для варенья) согревали домашнюю обстановку, служили простоте и удобству быта. Новаторское понимание народных мотивов для росписи и цветные глазури успешно использовали художники В. Филянская, Г. Альтерман и другие мастера.

Много нового внесли украинские мастера фаянса Будянского завода «Серп и молот», а также керамисты Каменнобродского завода (Г. Коломбицкая и др.).

Работы советских художников неизменно получали высокие оценки на международных промышленных выставках, в том числе и в 1958 г. на выставке в Брюсселе; в 1962 г. на Международной выставке в Праге они получили несколько золотых медалей, дипломы.

К 1980-м гг. отечественный фарфор и фаянс имели очень мощную техническую и творческую базу. Масштабы производства намного пре-восходили европейские, и все это могло стать залогом будущего расцвета этого вида искусства в стране. Выставки неизменно восхищали большими пространственными композициями общественного звучания, как, например, многопредметный набор И. Олевской «Да внемлют поэтам века!». В нем давняя тема настольного украшения переросла в свободный диалог со зрителем о вечности красоты пушкинской поэзии и человеческого совершенства. Еще некоторое время продолжалась традиция изготовления выставочных образцов, в которых фокусировались достижения мастеров и целых коллективов, но к 1990-м гг. начался общий спад. Рыночные отношения уничтожили бескорыстное творческое общение. Художники-фарфористы использовали уже новые пути общения с народом, прежнее осталось лишь напутствием в их новых исканиях.

ВЫСТАВОЧНЫЕ ДЕКОРАТИВНЫЕ РАБОТЫ

Понятие «выставочная, декоративная керамика» — не установившаяся категория, она объясняется достаточно произвольно. В советском декоративном искусстве была группа вещей, отличная по характеру и назначению от товаров широкого потребления. Эти вещи не предназначались для удовлетворения практических нужд народных масс. Малотиражные изделия из разных материалов, отдельные вещи, обладающие чертами уникальности — знаком личного участия художника, наиболее ценны неповторимостью художественного образа и важны кол-

лекционерам, но они очень дорогостоящи и по карману только состоятельным людям.

Раньше выставочные изделия были из шамота, каменной массы, глины, реже — из фарфора. Трудность классификации такой керамики может быть легко проиллюстрирована примером тех ваз и скульптур, которые из выставочных, единичных вещей со временем переходили в тиражные. Их «выставочность» заключалась только в поисковом характере, новизне стилевых черт, которые апробируются на небольшом круге потребителей. Иногда эти изделия отправлялись в заводские музеи (например, музей завода имени М.В. Ломоносова).

Наконец, организовывались специальные выставки массовой продукции. Массовость в своей основе не является признаком иного уровня или препятствием для участия в выставках. Качественные массовые образцы часто удостаиваются почетного места в экспозициях наряду с уникальными.

История создания индивидуальных и экспериментальных образцов в СССР в сущности начинается со времени того же агитационного фарфора с тематическими рисунками ручного исполнения, когда все произведения создавались как одиночные вещи. Тогда и появились первые юбилейные работы в честь годовщины Октября, праздника 1 Мая, съездов Советов и т. д. Потребность продолжения этой практики обуславливала самим характером общественной жизни, быта, мировоззрения людей, считавших революционные праздники событиями эпохального значения. Это тоже одна из характерных черт назначения советской керамики. Общественным событиям, юбилейным датам художники посвящали самые смелые, трудные в исполнении произведения.

Вазы и блюда 1920—1930-х гг. соответствовали стилю искусства того времени и одновременно более полно раскрывали его коллектилистскую сущность, общенародность идей. Кроме праздников Октября отмечались юбилеи Советской Армии, великих писателей, вождей революции.

В послевоенные годы юбилейные вазы приобрели более крупные размеры и сложную орнаментацию, официально-представительный облик. Они нередко предназначались для больших выставочных залов, музеев. Ваза белорусского керамиста Н. Михолапа «Беларусь Советская» высотой 120 см представляет собой античный кратер, стенки которого покрыты колосьями, стебельками клевера, клеймами с изображением картин социалистической индустрии, крышку венчает Герб БССР. Аналогично выглядят многие русские, украинские юбилейные вазы. На фарфоре того времени также встречаются большие накладки золотом, портретные вставки.

Характер выставочных изделий менялся. В конце 1950-х — начале 1960-х гг. появились «нетематические» работы крупного размера, сделанные из шамота, каменной массы, гончарной глины и других материалов, в которых обнаруживался экспериментальный элемент. Он касался формы, техники исполнения, способа выражения идей, самого

стиля декоративного искусства. Понятие «выставочная работа» приобрело иное, не юбилейное значение, уровень таких работ повысился.

Среди обративших на себя внимание был ансамбль «Табун» В. Васильковского. Здесь тема природы раскрывалась условно-обобщенным и оригинальным сочетанием предметных и неизобразительных форм. На место замкнутой композиции пришла «разомкнутая», открытая. Цилиндрическая ваза разделена на элементы: собственно ваза с декором (изображения коней) и объемный декор, который как бы оторвался от стенок и обрел свою плоть в виде самостоятельных статуэток. Табун зажил независимой жизнью. От этого резко увеличился эффект пространственности изображения и усилилась его связь с новым архитектурным окружением. Повторяясь в рисунке росписи, лепные кони создавали иллюзию простора, их красные фигурки оказывались ближе тех, что вырисовывались силуэтами на стенках вазы. Так художник-архитектор обогатил язык керамики.

В. Васильковский проявил большой вкус и в использовании фактуры грубых материалов, контрастов блестящих и матовых поверхностей, графической остроты силуэтов изображения, что стало доминировать в произведениях той поры, когда формировался лаконичный стиль. Тема суровой простоты и величия раскрыта В. Васильковским также в композиции на древнерусскую тему «Богатыри».

Путь от эксперимента к утверждению принципа, манеры, стиля составляет одну из основных целей произведений выставочной керамики, таких, например, как скульптура «Кукушка» А. Сотникова, произведения В. Ольшевского, К. Петрова-Полярного. К той же категории принадлежат работы армянского художника Р. Шавердяна, «Отдых» А. Чакмакчана. «Отдых» — это стилизованный женская фигура, будто сошедшая со стен древних армянских каменных храмов. Она утверждала право национальной архаики быть в современной среде, прославляла национальные традиции.

Найти «зачинателя» такого рода работ трудно, потому что каждый художник чувствовал их необходимость, искал средства для создания уникальных произведений. М. Тараев, В. Эллер, Э. Реэмтес и другие, каждый по-своему, вкладывали свою неповторимую фантазию в общее дело. Их работы по праву становились центром внимания выставок, и в наше время художники сверяют по их произведениям собственные поиски.

Образцом выставочной керамики стали и яркие, приближенные к народной скульптуре расписные зооморфные и антропоморфные сосуды в виде баранов, птиц, человеческих фигур, изготавлившиеся народными мастерами и художниками. Массивные «непрактичные бутыли», декоративные сосуды-головы с орнаментальной отделкой только внешне напоминали привычную домашнюю утварь. Они были укрупнены до «памятников времени» и приобрели новый смысл. Соответственно усложненная отделка, орнаментация, рассчитанные на восприятие в большом пространстве, увеличили их общественный вес.

В таком направлении работали белорусские керамисты Т. Порожняк, В. Кузнецов, Ф. Зильберт и др. В затейливой скульптуре Н. Байрачного «Печка» передан образ народного жилья. Печь превратилась в элемент сложной выставочной пространственной композиции, подобной маленькому монументу. Начиненная вещами и всякой живностью, она венчалась стилизованным изображением человека, который словно уверял зрителей в необходимости беречь реликвии старины.

Клоунада, гротеск, ярмарочно яркая роспись соединились в сплав правды и вымысла, добной шутки и едкого намека. Работы такого рода как бы противопоставляют простодушие предков разумности и прозорливости современников. В Беларуси авторами выставочных работ были А. Поддубный, Ф. Шостак, М. Клецков, М. Остапенко, Е. Юдашкевич, Т. Петровская, А. Федусь, А. Литвиненко и др.

Вещи «программного» значения, как, например, массивные вазы известных литовских художников (Л. Стролиса и др.), всегда полны идеино-эстетической значимости, убедительно выражают мысль и характер своего народа. Такие творения — на все времена, они очень подошли бы и теперь для оформления, например, частных галерей.

Сдержанностью, отточенностью силуэта, высоким вкусом отличались вазы старейшего мастера керамики Латвии Г. Круглова, эстонских керамистов Х. Кума, М. Ряек, Т. Ласс и многих других. Набор ваз и декоративных сосудов Т. Ласс, который состоял из вещей совершенно определенного бытового назначения, выглядел как ансамбль выставочного, самостоятельного значения. Художественная идея раскрывалась в определенной расстановке и размерах групп предметов, уподоблявшихся архитектурному организму. Острота графических рисунков и точенных форм требовала концентрированного восприятия комплекта «Сузdalь» Петрова-Полярного, декоративных сосудов Ф. Греку.

Большим событием декоративного искусства 1970-х гг. была экспозиция произведений мастеров прибалтийских республик в Москве, где выставочные работы заняли особое почетное место. Они продемонстрировали прочную слитность чувств художников, общенациональные и индивидуально неповторимые понятия красоты и острое чувство современности. Богатство мыслей, высокая культура справедливо выдвинули мастеров Прибалтики на ведущие места в современном искусстве керамики. Во многом стимулировал работы в выставочном жанре симпозиум керамистов, состоявшийся в Вильнюсе, идеей которого было международное творческое соревнование. Сравнение великолепных сочных пластических композиций латвийских художников И. Кролле, Л. Меднице, П. Мартинсона со сложными биофанзиями эстонских керамистов Л. Кормашовой, М. Коолберг, М. Валк и немногословными рельефами литовских мастеров Ю. Адамониса, Л. Личкуте-Юсинене и других проиллюстрировало не только силу различных школ, но и огромную внутреннюю культуру каждого мастера. Ю. Адамонис с его пространственной композицией из керамических сосудов стал как бы глашатаем смелых принципов, метафорических образов керамики.

Свое место в 1970-е гг. заняли декоративные тематические рельефы для интерьеров. В работах А. Дудовой (РСФСР), И. Долидзе (Грузия), Р. Петрук (Украина) конкретность мотивов сочеталась с гротескной трактовкой сюжетов и форм, уместных в молчаливых просторах зданий. Труд гончаров, жизнь обитателей маленьких домов, как и заботы большого города, — все вызывало у художников задушевные чувства, рассматривалось как нечто, способное оживить архитектуру. Проявив свою влюбленность в повседневность, керамисты дали произведениям новую декоративную форму. Работы, конечно, отвечали и выставочной обстановке.

С самостоятельной точкой зрения на окружающую среду выступили мастера керамического натюрморта — совершенно нового жанра в декоративном искусстве. Работы И. Афанасьевой, В. Дробашко, изображавшие домашнюю утварь, цветы, вазы, стали окном в житейский мир. Чайники, кувшины, настольная скульптура малых форм, букеты, игрушки словно оживали, повествуя о повседневной жизни, соединяясь в картины домашних забот и переживаний, тем самым раскрывая новые грани современности.

После натюрмортов стало понятнее появление на выставках экспонатов в виде нарочито нехозяйственных вещей, например чайников с запаянными носиками (которые, как образцы «недизайнерской» сферы, выражали своего рода протест против вешизма). В соседстве с новаторскими формами дизайна они нашли свою «нишу». Художники стремились поделиться впечатлениями, не минуя декоративные композиции-фантазии. В частности, ими были созданы воспоминания о сецессии, сказы о русском барокко, заметки о конструктивизме и т. д. Вещи-воспоминания комплектовались с привычными, объединялись с абстрактной скульптурой и создавали новый тип среды для выставочных зрелиц. Выставочная деятельность стала настолько разнообразной, насколько и необходимой. Появились сувениры-фантазии, привлекали внимание маленькие скульптурные сценки шутливого содержания, которым придавались черты бытовых зарисовок. При всей обыденности и простоте образы людей в этих работах передавались с таким добродушным юмором, с такой наблюдательностью, что личное видение художников сделало эти произведения родственными станковым.

Национальной характерностью покоряли подарочные наборы посуды (набор штофов «Украинская свадьба» Я. Гузьо), декоративная посуда и пластика Узбекистана, Таджикистана, Туркмении; заостряя внимание на традиционном, художники поднимали гуманистические, патриотические темы. Чернолощеные сосуды грузинских мастеров Р. Яшвили, Ш. Нариманишвили. Ж. Похидзе, А. Какакбадзе, декоративная пластика З. Майсурадзе, как и работы мастеров других республик, всегда успешно участвовали в общем параде-смотре. Интернационализм сильно воздействовал на аудиторию, совсем иначе, чем при индивидуальном общении с каждой вещью в замкнутой среде и в быту, у него были колоссальные преимущества.

Выставки давно зарекомендовали себя как явления воспитательного значения. В 1970—1980-е гг. на них, в том числе в Беларуси и Прибалтике, были представлены самые рискованные эксперименты. Нефигуративные, отвлеченные композиции были родственны западноевропейским произведениям-исповедям, абстракциям в манере сюрреализма, постмодернизма. Словом, в поисках нового крепли связи керамистов с архитектурой, жизнью, духовными явлениями и успешно развивалась творческая мысль. Если поставить рядом необычную композицию Л. Шульгайте «Павлин» (из керамических бус и янтаря), белорусские работы Н. Байрачного и других, то станет очевидно, что все они вносили свои дополнения в образный мир современности. Уязвимым местом оставалась подчас лишь технология.

АРХИТЕКТУРНАЯ КЕРАМИКА

Керамика в советской архитектуре применялась очень широко, ее можно считать самостоятельной специальной отраслью творчества. Она рано обрела место в архитектуре в качестве облицовочного материала. Московские здания и первая очередь метро со станциями «Киевская», «Динамо» (украшена майоликовыми панно на спортивные темы), комплекс ВСХВ 1939 г. с красочной майоликовой вязью гирлянд на павильоне БССР и другие объекты 1930-х гг. открыли свободный доступ керамистам на строительные площадки. Керамика выполняла роль цветных покрытий и рельефов, в том числе на сооружениях ордерной системы. В таком направлении она использовалась в отделке фасадов в течение 1940-х, 1950-х гг. Архитекторы Украины, РСФСР, БССР, других республик применяли монтаж терракотовых плиток с рельефами, майоликовые вставки с мотивами национального орнамента. В Минске жилые дома на площади Победы (архитектор М. Барщ, художник Н. Клишевич) украсились синими майоликовыми вставками с голубями мира, тематически поддерживающими композицию площади с памятником воинам и партизанам в центре. Жилые дома по улице Ленина и на Ленинском проспекте (ныне проспекте Независимости) Минска (архитектор Г. Зaborский, художники Н. Клишевич, И. Елатомцева) дополняли архитектурное убранство столицы национальными узорами. Но наибольшее значение имели заказы на индивидуальные композиции тематического характера, в которых полнее всего выражались философские, социальные идеи.

Майолика использовалась в отделке новых станций Московского и Ленинградского метро, других объектов 1960-х гг., наиболее же широко — в оформлении административных зданий и учреждений культуры.

Наряду с монументально-декоративной живописью, декоративной скульптурой, металлом, стеклом, деревом керамика широко использовалась в Москве. Одним из первых решений монументально-живо-

писных задач в новых ансамблях было панно главного портика московского Дворца пионеров «Пионерия» (группа специалистов — В. Егерев, В. Кубасов, Ф. Новиков и др., художники А. Губарев, М. Пчельников, Г. Дервиз). Здесь удачно использован монтаж из кусков плиточной керамики с цементным рельефом. Насыщение декора разными материалами зрительно углубило пространство, а керамика прочно вошла в сюжетно-смысловой и цветовой замысел этого архитектурного комплекса. Родством с монументальной живописью обладали также керамическое панно из плиток «Хоккеисты» на здании Института физкультуры в Измайлове (Москва, художник В. Голов), мозаика М. Мерперта, Я. Скрипкова «Интернациональная дружба детей» (Артек), мозаичное панно из плиток М. Данцига в минском кинотеатре «Партизан» и др. Большая смысловая нагрузка и яркая декоративность панно Данцига обогатили образ зралищного сооружения: огромной протяженности композиция отражала тему освобождения. Темы национальной истории раскрывались в Беларуси часто и охватывали самые разные сооружения.

Интерес к керамике у станковистов и монументалистов усилился после расширения возможностей сочетать яркие цвета с объемно моделированной формой из железобетона (Абхазия). Скульпто-живопись стала новым примером и для Беларуси.

В ином декоративно-плоскостном ключе решены ковровое панно россиянина В. Цыганкова на здании музыкальной школы в Санкт-Петербурге, работа А. Рыбачук, В. Мельниченко «Оранжевые дети» во Дворце пионеров в Киеве, орнаментально-тематические рельефы из подцвеченного шамота Е. Карманова и В. Кузнецова в ресторане «Журавинка» в Минске. Белорусские художники внесли в это сооружение из стекла и бетона народный юмор, смелую выдумку, снова обратившись к рельефу. Лик красного солнышка, птицы-сирин, фигурки танцующих лявиониху крестьян, вешего Бояна, зубра, изображенные на стенах, превратили ресторан в колоритное сочетание новизны и сельской старины, традиций народного быта с его рушниками, песнями, сказками, шутками и современных ритуалов. Фольклорная тема, как и героическая, интенсивно разрабатывалась и делала содержательнее и интереснее облик Минска.

Эта тема нашла себя в облицовке кафе «Мядуха», магазина «Лакомка» в Минске (декор здесь уподоблен народной ткани). Лепные завитки из жгутов, цветы и листья засветились под каплями глазурей в этом интерьере, словно бисерины, придав образность нарядному помещению. Рельефные, фасонные плиты с узорами обрели черты народного ткачества в других объектах, подчеркнули достоинства народного ремесла.

Панно россиянина А. Данова в Доме радио в Санкт-Петербурге явило собой другой образец искусства — монументальную графику, иллюстрирующую историю прославленного города моряков типичными для старого Петербурга средствами гравюры и картографии. Был использован стиль старинных географических карт. Четкие контурные

рисунки розы ветров и кораблей, которые словно сошли с голландских кафлей Петровской эпохи, вписались в интерьер портового города. Иное решение национальной формы нашла Н. Новицкая в оформлении ресторана «Греми» в Тбилиси, используя монтаж глазуреванного шамота и кирпича с антрацитом для имитации хевсурских тканей. Темный фон стен и пола вырвал из глубины сверкающие вставки и соединил их с блеском кованых светильников так, что грузинская старина ожила в праздничной декорации.

Рельефы из шамота и майоликовые мозаики очень разнообразно применялись в облицовке зданий, павильонов на Украине, в РСФСР, в Прибалтике. На Украине в этом плане активное участие принимали экспериментальные мастерские Госстроя.

Плоскостной характер архитектурных форм и рациональность застройки того времени, пользовавшейся стандартными деталями и приемами, обусловили потребность в декоре разного рода, например в уплощенных ковровых рисунках и объемных изображениях индустриального и ручного исполнения. Поэтому в керамике закономерно нарастал интерес ко всем средствам, нередко объединявшимся в род варианто-типового оформления.

Среди сооружений 1960—1970-х гг. новизной с точки зрения средств образности выделяется наделенная монументальной скульпто-живописью в традициях Ф. Леже композиция мозаичного рельефа на дне бассейна Дворца пионеров в Киеве (художники А. Рыбачук, В. Мельниченко). Пластика форм находится в прочной связи с архитектурой. Оптимизм мироощущения мастеров наполнил облик всего ансамбля. А с профессиональной точки зрения примечательно, что здесь найден способ обогатить плоский рельеф введением второго уровня. Лик солнышка разделен пополам, одна часть решалась в высоком уровне, другая — как бы в низком за счет контррельефа, и в результате плоскостное изображение создало иллюзию большого объема, солнце словно заполнило все внутреннее пространство. Керамическое покрытие под слоем воды к тому же сделалось «подвижным».

Для облицовки рельефов применялись и грубо колотые плитки. Они оказались очень удобными для покрытия остроребристых форм, сложных изгибов. В зале ресторана «Каменный цветок» (художники Я. Печкин, Б. Непомнящий) в Минске вечерний свет вносил дополнительную игру в панно «Папараць-цветка». Блики неровной кладки из кусочков сделали «цветок счастья» ярче.

Разумным использованием средств керамической скульпто-мозаики по-своему отличается известный комплекс Пицунды и другие объекты грузинского художника З. Церетели. Художественный ансамбль в Пицунде неотделим от экзотической природы юга и особенно колоритен. Скульптура, чеканка, мозаика соединились в единый организм. Яркий темперамент и сильное чувство цвета помогли Церетели оживить монохромность бетонной архитектуры так, что в компоновке морских звезд, медуз и рыб, осьминогов и раковин красно-оранжевые, синие,

зеленые, желтые, по-восточному яркие цвета активизировали среду. Талант и масштабность замыслов художника по достоинству оценены, его работа удостоена Государственной премии СССР.

Желание внести в образы большое содержание нашло место в работах на производственные и научные, деловые и праздничные темы. Сложно скомпонованное мозаичное панно «Кристалл знания» Ю. Королева на здании школы в Москве освещает идеи научно-технического подъема в стране. Юноша со сверкающим кристаллом на вытянутой руке в восторге от своего открытия. Родственно этому керамическое панно «Дерево» В. Петрова на фасаде фабрики-кухни биоцентра в Пущино-на-Оке: художник поставил цель направить внимание зрителя к теме преобразования природы, напомнить о ее огромных богатствах, судьба которых находится в руках жителей планеты. Взаимопроникновение форм, монтаж разнообразных элементов создали впечатление чрезвычайной сложности явления. Идеи бесконечности природы и путей ее познания соответствовали характеру мышления людей, ставшему типичным для последних десятилетий.

Среди простых решений в керамике был популярен прием повторяющихся архитектурных элементов зданий. Геометричные очертания придали единство декоративным формам рельефа «Счастье» с объемом строения (здание Дворца бракосочетаний в Александрии — Украина, авторы М. и И. Литвиченко).

Так, скульптура и живопись, как необходимейшие дополнения архитектуры, заставили прийти к осмыслению отечественного и зарубежного опыта творчески смело, инициативно. Этот раздел керамики повлиял на другие. Его успехи стали свидетельством профессиональной подготовленности художников, а также объективной необходимости беспрестанного пополнения образов и художественных средств. Внимание к пространственным задачам, как например, в отделке бассейна «Меллас» в Ялте Н. Миронова, где панно воспринималось дважды за счет отражения, влекло к еще более неординарным решениям. Беспорно, период 1960—1970-х гг., несмотря на ряд трудностей и недостатков, ознаменовался крупными достижениями в монументально-декоративной архитектурной керамике.

Пространство и плоскость осмысливаются теперь во взаимосвязи. Экономичное решение декора Киевского кинотеатра «Спутник», осуществленного с помощью простой стандартной плитки с клетчатым чередованием, является частью этой связи. В панно, подобном национальной вышивке, оставлено место для расширения пространства ассоциативным путем. Точки белых плиток, вырываясь из соцветия, создают иллюзию прорыва из глубины, это будто бы выход в космос, игра объемов отвечает современным тенденциям (художник В. Гречина).

Важным средством расширения пространства стала садовая керамика. Она служит оформлению садовых дорожек, газонов, становится архитектурой малых форм. К садовой керамике относятся круглые вазы

А. Бдеяна у стен гостиницы «Норке» в Ереване, анималистическая скульптура киевлянки О. Рапай-Маркиш, предназначенная для газона детского сада, в Прибалтике — скульптура «Птица» А. Личкуте-Юсконене, «Печка» Ю. Адамониса, керамика А. Шульгайте и многие другие произведения. Оживляя здания мягкостью рукотворных форм или, наоборот, согласуясь с ними с выверенной точностью, они обогащают городское пространство, его сады и площади.

Потребность в украшении среды проживания и озелененных территорий у горожан является постоянной, и керамистам предстоит осуществить еще много работ. Временные экономические трудности не перечеркивают былые планы, и художественная мысль продолжаетнести свой свет в будущее.

НАРОДНЫЕ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ГОНЧАРСТВЕ

Интенсивное развитие народных ремесел от 1960-х гг. питало своими идеями многих профессиональных мастеров. Однако история ремесел была непростой. Если взглянуть назад, то можно увидеть, что в 1920-е гг. успешно возрождались и расцветали обычные промыслы, отчего стали очень популярными выставки повседневного народного творчества.

После I Всероссийской конференции, посвященной художественной промышленности, и I съезда народных мастеров в 1919 г. промыслы вошли в ведение государственных руководящих органов — так называемого кустарного отдела Народного комисариата земледелия, затем Отдела изобразительных искусств Наркомпроса, что наложило определенный отпечаток на характер развития отрасли.

Привлечение народных мастеров к активной деятельности было, конечно, положительным фактом, только тогда оно еще связывалось с революционной ломкой старого уклада и имело малое отношение к эстетике. Предусматривалась мобилизация народа для создания нового, «небуржуазного» искусства. Пролеткультовцы, например, видели будущее культуры вообще без профессионалов, только как творчество ремесленников. Кустарям долго навязывалась плакатная манера отражения новой действительности. В этих условиях наиболее радостно выглядели островки настоящего искусства.

Выставки произведений народных умельцев проходили уже в 1919 г. Самыми активными участниками были гончары. Чтобы сохранить былое, на Украине в 1919 г., например, была создана выставочная группа, открылась керамическая школа в Глинске, Миргородская керамическая школа имени Н.В. Гоголя, профшкола, производственные мастерские и артель художественной керамики в Опошне. Они производили самую разную продукцию. Полтавщина сберегла для потомков

технику росписи рожком ангобными красками, традиционный орнамент. В 1920-е гг. украинские керамисты группировались также в Васильково и Межигорье Киевской области, в Каменец-Подольской керамической школе, в других гончарных центрах Подолии. Они черпали свои силы в традициях, отсюда и успехи будущих художников. Много гончаров работало и в Беларуси, менее оснащенной учительскими кадрами. Это было одной из причин наиболее яркого выявления самобытности очагов, индивидуальности каждого мастера. Им не помогали, но и не мешали, они просто жили, как предки, ремеслом, сохраняя традиции и получая неплохие результаты.

В 1924 г. открылось отделение керамики под руководством Н. Михолапа в Витебском художественном техникуме, которое базировалось на местном гончарном производстве. Михолап глубоко верил в силу народных талантов. В столице же думали иначе, главная забота секции крестьянского искусства Государственной академии художественных наук заключалась в том, чтобы «направить мастеров на революционный путь» (что, конечно, не всегда получалось). В 1924 г. состоялись зарубежные выставки народного искусства — в Берлине, Дрездене, Мюнхене; в 1925 г. народные мастера участвовали в Международной выставке в Париже, в 1928 г. — в Лейпциге. Московские смотры народных талантов тоже стали регулярными, так что мастерам уделялось достаточно внимания. Изделия были разнообразными.

К 1930-м гг. народное творчество, при всей своей неоднородности, заняло почетное место в системе искусств. Гончарство существовало в виде художественных артелей, частная кустарная деятельность сокращалась, и артели приобщали мастеров к коллективному труду. Пресс идейных установок в артелях понемногу ослабевал.

Организации местной промышленности — Белхудожпромсоюз, Укрхудожпромсоюз, Росхудожпромсоюз — деликатно помогали гончарам наладить связи с художниками, они же привлекали артели к оформлению общественных сооружений. Конечно, не все проходило гладко. Вот, например, как ориентировали артели на современную тематику в Беларуси. Мастерам борисовской артели «Чырвоны Каstryчнік» была задана тема революции, и они выполнили блюдо «Чапаев», совместив свою наивную пластику с пафосом прославления времени. Таким же образом изготавлялась посуда с новыми эмблемами. На Украине работы мастеров П. Биляка, О. Селюченко использовались даже в оформлении торговых киосков.

Не миновало внешнего обновления и развитие промысла игрушек в Кировской области (РСФСР). Там появились куклы-рабочие, трактористы и т. д. Подобные изделия того времени были представлены на выставке подарков в Музее революции в Москве (1939 г.) и выставках домов народного творчества.

Украинские мастера всегда бережно относились к исконному народному творчеству. Стали широко известны И. Гончар, Я. и А. Герасименко, П. Лавренюк, использовавшие народные приемы. Лучшим при-

сваивалось звание «Мастер народного искусства». В Прибалтике (с 1939 г.) были отмечены керамисты Я. Криевс, А. Паулан, П. Вилцан, братья П. и А. Риучи, А. Дубовскис, братья С. и Я. Калвес; Паулан и Вилцан стали заслуженными деятелями искусств Латвийской ССР.

В послевоенные годы деятельность Домов народного творчества, научно-исследовательских институтов и лабораторий местной промышленности была необходимой, поскольку оказывала помощь в создании и возрождении пострадавших и забытых артелей: расцвел «Восход» в Скопине Рязанской области, «Керамик» в поселке Нижние Таволги Свердловской области, многие белорусские промыслы. Интенсивнее заработало российское предприятие в Гжели, где мастерица Т. Дунашева по рисункам А. Бессарабовой умело продолжала традицию цветочной росписи кобальтом. В Скопине И. Максимов, М. Тащев воссоздавали знаменитые квасники и кумганы. Таким образом, этот этап народного творчества остался тесно связан с организационными и идеально-воспитательными, научными задачами профессионалов, целью которых было поднять народное искусство до современных требований. Все больше затрагивалась эстетика творчества, которая на тот период состояла в призывае сочетать национальные традиции с нормами архитектурного классицизма.

В 1946 г. открылась Всесоюзная выставка произведений народного и прикладного искусства в Москве, организованная Комитетом по делам искусств при Совете Министров СССР и Управлением промкооперации. Потребность в синтезе искусства и классицистической архитектуры исходила из государственного понимания стиля эпохи, с которым объективно приходилось считаться.

Выставка, приуроченная к 30-летию Октября, комплектовалась из вещей, созданных в годы войны. Народное творчество во многом сохраняло жизнеспособность во все времена и нашло способ органически выражать чувства народа до наших дней. Самобытное, искреннее, оно покоряло в любом виде, у него была своя логика красоты. Фаянс, майолика всегда оставались остроумными по замыслу, затейливыми; посуда и игрушки всех фасонов и форм своим видом радовали глаз и уживались с любой обстановкой.

В Беларуси, в Ивенце, мастера В. Куликовский и Ф. Телишевский предложили использовать старинные формы полосатой посуды. Они украшали изделия ангобами, фляндровкой, делали кувшины и винные приборы, цветочные горшки, тарелки, чашки, сахарницы, адресуя их современному жилью и сохраняя характерные следы ручной работы. Эти вещи были очень популярны и украсили многие дома, экспонировались на выставках народного творчества в республике, на декадной выставке БССР 1955 г. в Москве. Отличались также украинские выставки в Москве и Киеве.

Со временем стали больше привлекать внимание старинные кустарные изделия с подлинными следами «рукотворности». Союзы художников, художественные салоны, специализированные магазины

сувениров и подарочных изделий наконец оценили неповторимость образов народных вещей. Расширилась продажа сельской глиняной игрушки, расписных куманцов и среднеазиатских пиал, белорусских спа-рышей, литовских подсвечников и т. д. Народная культура обрела сувениритет, не претендуя на победу над профессионалами.

Общеизвестными и любимыми оставались неподражаемые дымковские расписные игрушки, которые после А. Мезриной прекрасно делали Е. Косс-Деньшина, З. Пенкина, Е. Кошкина и другие мастера. Жизнерадостность сочных розовых, желтых, белых, золотых красок фантастических коней, козлов в юбочках и разодетых «кормилиц» сделала игрушки желанными гостями в каждом доме. Под влиянием вкусов времени цвет игрушек становился все ярче.

Возрос интерес к абаевской игрушке (Самарская область), некогда изготавливавшейся П. Злоткиным, Филимоновской, каргопольской, воронежской игрушкам с их полосатой и цветочной росписью.

В Латвии тон задавали народные мастера старшего поколения — члены Союза художников республики. Они, а также творческая молодежь были постоянными участниками местных выставок.

Продолжали народные традиции и украинские мастера. Диковинные бараны И. Головко, похожие на чертополох львы остались несравненными по самобытной образности. Орнаментальной росписью славились изделия П. Цвилик из Косова. О. Пирожок из села Адамовка Хмельницкой области, многообразием приемов и жанров — работы М. Пищенко из Ични и др. Майоликовые заводы, как и керамический цех Львовской скульптурно-керамической фабрики, умело переводили их в изделия тиражного сувенирного типа. Таким образом, массовость не снижала качества.

Белорусская посуда с бело-зелено-коричневой поверхностью, черные лощеные горшки и кувшины пружанского мастера Токаревского, городнянская светло-желтая с красными полосками утварь впечатляли оригинальностью расцветок и получили заслуженную известность. Керамический цех Худфонда БССР, со своей стороны, удачно пополнял общий вклад сувенирами по эталонам народных образцов. Речицкий, Раковский, Мядельский, Копыльский, Дисненский и многие другие промкомбинаты успешно выпускали простую кустарную гончарную посуду по традиционным меркам, как деды и прадеды. Таким образом, Беларусь радовала развитой сетью очагов народного промысла.

Механические способы формовки тут мало применялись, поэтому магазины и базары Пинска, Могилева, Гомеля, Барановичей располагали богатыми гончарными рядами с равным авторством частников и комбинатов. Жизнь на базарах бурлила, там можно было купить подлинные народные шедевры: крошечную посуду, свищики-коники, различные фигурки. В 1940—1960-х гг. в Беларуси зафиксировано 215 центров артельного и индивидуального гончарства. Имена мастеров-игрушечников И. Азаревича, В. Басана, Л. Томчик, И. Шепелевича, К. Сафьянник, И. Елака принадлежат истории высокого мастерства. Примеча-

тельно, что промыслы республик Средней Азии и Кавказа переживали нечто подобное.

В Средней Азии керамическое производство было представлено несколькими центрами в районе Самарканда, Бухары. Среди узбекских гончаров выделялись мастера-усто Умаров и Нарзуллаев. Их красно-черные и многоцветные поливные пиалы розеточного, линейного, коврового, шелкового — абривого рисунка особенно ценились специалистами. В Катта-Кургане, Ургуте увлекались эффектами потечных глазурей, в Шахрисабзе — совершенствованием зелено-желто-коричневой гаммы полив. Краски усто К. Хозраткулова хранили традиционно яркий красный цвет. В Самарканде и Джизаке бытовали сюжетные рисунки с силуэтами животных. Мастер У. Джуракулов стал народным художником Узбекской ССР. Голубая майолика Риштана, разноцветные росписи Ургенча, Хивы свидетельствовали о неумирающей славе народных традиций в художественном творчестве Средней Азии.

Выдающиеся мастера Канибадама и Чорку в Таджикистане (медалисты Академии художеств СССР Т. Сабиров, У. Мелиев, Б. Мавлянов, братья Сабиховы) создали необходимые для воды кувшины афтыбы, рукомойники дастишу, чаши-косы, большие чаши-шокосы, ляганы — такими, какими испокон веков обходились люди в этих краях. Краски обожженной глины и бирюзово-голубые глазури, желто-зеленые пятна здесь родственны древним. Спирали, шашки, розетки, восьмерки на молочно-белом или красно-коричневом фоне имеют почти такой же рисунок, как в средневековых и даже более ранних сосудах. Чаши-косы на ножке с зубчатой бахромой по краю — так называемые пенджараадор — нельзя спутать ни с какими другими из иных мест.

К возрождению форм народных сосудов (марани и др.) обратились грузинские мастера. Огромный успех за рубежом и в стране получили изделия дагестанских мастерий расписной керамики.

Славянами не сразу постигается, например, образность грузинских сосудов для вина из-за незнания местных обычаяв. Лишь со временем приходит восхищение традиционностью форм, точностью их функций. Изделия как бы ведут безмолвный рассказ о прошлом и настоящем, о материальном и духовном. Огромные, врытые в землю грузинские кувшины, которые делают в ауле Шоша, и маленькие сосуды для вина, для питья, свадебные сосуды-марани — все они частицы большой культуры и ее различных церемоний, в том числе застольной, отработанной веками. Ведь трапеза в Грузии — своеобразный ритуал воздаяния хвалы кормилице-земле и в то же время парад остроумия, хлебосолья. Ажурный марани отделяется миниатюрными копиями тех самых квеври, что врываются в землю для сохранения урожая. Сложная система сообщающихся сосудов в марани предлагает проявить смекалку тем, кто ими пользуется. Квеври, доки, марани, чинчили — все сосуды имеют свои контуры, произвольное обновление которых не рекомендуется.

Необходимо отметить, что народное искусство активно влияет на формирование художественных вкусов, обогащает профессиональное искусство и выразительные средства промышленной эстетики. Кроме того, оно является источником обогащения государства, это чистая валюта, и развитие народного искусства, как и его коллекционирование, коммерчески и художественно беспрогрышно. Труд народных мастеров пользуется все большим признанием, а материальная поддержка народных промыслов включается в коммерческие планы государств. В эстетическом же смысле народное искусство — это самовыражение народа в соединении вековой мудрости и красоты с опытом, что ведет к познанию глубин его души и национальной характерности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Керамика — доступный и очень красивый материал. Яркая, с отделкой разнообразных цветов, с лепными или живописными украшениями, она как бы объединяет в одно целое несколько искусств.

Она обращает внимание к этическим формам бытия и к частной жизни, к правде и вымыслу, к вере и знанию, мифологии, истории, современности и будущему, к практике и абстрагированному мышлению, выражая идеалы времени, народа, классов, отдельной личности, т. е. по-разному сочетает в себе конкретные и обобщенные элементы.

Маленький кусочек послушной глины не был бесстрастным в руках художника, из него создавались произведения, в определенной мере отражавшие современную эпоху. Чем больше вариантов образных структур в искусстве, тем выигрышнее результат. Мы в состоянии наблюдать, как эволюционизировали эти структуры, как менялись ценности с изменением общественного уклада жизни.

При рассмотрении разнообразных, пусть далеко не полных фактов истории керамики можно сделать вывод об их поучительности и широких возможностях применения в современной практике. Вооруженный знаниями художник, будь то специалист в области мелкой пластики, игрушки или посуды, или архитектурно-декоративной, садово-парковой керамики, сможет увереннее и эффективнее работать в избранном им жанре.

Шедевры прошлого, в числе которых керамика, дают богатейшую информацию о культурных традициях, образе жизни, привычках людей, дополняя новыми сведениями наше знание истории.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
КЕРАМИКА ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН	5
Глина на службе у древних обитателей земли	6
Пробуждение творчества первобытных народов	6
Шумеро-аккадский глиняный рай	15
Писцы Ассирио-Вавилонии	17
Мастера-облицовщики Древней Персии	19
Фаянс — камень Древнего Египта	20
Чудо архаики Крита	26
Непревзойденная греческая керамика	30
Фантастические образы Эtruрии	42
Декор керамики Древнего Рима	45
РАЗВИТИЕ МАЙОЛИКИ В ВИЗАНТИИ, ФАЯНСА И ФАРФОРА — В СТРАНАХ ВОСТОКА	62
Развитие фаянса и фарфора в странах Востока	62
Многоликая керамика Византии	64
Огонь в искусстве керамистов Ирана	67
Цветущий сад на блюдах Турции	73
Фарфоровая тайна за Великой Китайской стеной	76
Духовность керамики Японии	84
Красочность керамики народов Америки	91

ВЗЛЕТ ИСКУССТВА ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ	106
Предметы романо-готического стиля	107
Испано-мавританские вазы из майолики	108
Скульптура и живопись в майолике Италии	111
Строгая майолика Германии и пограничных восточных областей	120
Загадочные французские сен-поршеры	123
Европа и Азия в зеркале голландского фаянса	127
Открытие секрета твердого фарфора	129
Мягкий фарфор Франции	135
Каменные массы гончаров Англии	140
Смелые искания керамистов Нового времени	145
Керамика конца XIX — начала XX века	147
Дизайн в искусстве керамики середины XX века	151
Красота и утилитарность европейской керамики 2-й половины XX века . .	158
KERAMIKA OTECHESTVA I BLYZHNEGO ZARUBEZJYA	185
КОРНИ ГОНЧАРСТВА НА ТЕРРИТОРИИ ОТ БАЛТИКИ ДО УРАЛА И ТЯНЬ-ШАНЯ	186
Керамика Древней Руси	187
Узорочье посуды и изразцов россиян	190
Букет керамических центров Украины	202
Керамика Молдовы	208
Дивные «печи кафлей белых» Беларуси	209
Ручная лепка, отиск, цвет у народов Прибалтики	214
Своеобразие форм утвари Закавказья	219
Богатство мотивов орнамента Средней Азии	223
РАЗНООБРАЗИЕ ДОСТИЖЕНИЙ В СТРАНАХ БЫЛОГО СОЮЗА	251
Не будем перечеркивать прошлое	251
Фарфор и фаянс	254
Выставочные декоративные работы	267
Архитектурная керамика	272
Народные традиции в современном гончарстве	276
Заключение	282
Литература	283