

Ю. МИЛЛЕР

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КЕРАМИКА
ТУРЦИИ



Оцифровано:

Медведева А. Е.

БЕЛОРУССКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ
КАФЕДРА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА, 2017 г.

В образовательных целях

ПРЕДИСЛОВИЕ

Общеизвестен большой вклад, внесенный в мировую культуру народами Ближнего Востока. Глубокое и самобытное творчество арабов, иранцев, турок по праву занимает в ее сокровищнице одно из первых мест. Проявления их художественного гения бесконечно многообразны — он воплотился в проникновенных образах арабской поэзии, тончайших миниатюрах Ирана и в других произведениях, отмеченных печатью высокого мастерства. Многие из них сохранились до наших дней.

Важную роль в развитии ближневосточной культуры начиная с XII в. играли народы так называемого государства Сельджукидов Малой Азии и сменившего его на рубеже XIII—XIV вв. Османского, часть бывшей территории которого занимает современная Турция. Долгое время представление о турецком искусстве в основном связывалось с великолепными архитектурными сооружениями XVI—XVII вв. — мечетями, мавзолеями, дворцами и не менее великолепными предметами художественного ремесла, где прежде всего выделяли знаменитые парчовые ткани, ковры, оружие. Сравнительно недавно, в последние десятилетия, открылась еще одна, прежде почти неизвестная сторона творчества — миниатюрная живопись, мало уступающая в лучших своих образцах работам прославленных мастеров кисти соседнего Ирана.

Исторически, однако, сложилось так, что изобразительное искусство, проявлявшееся в форме миниатюрной живописи, получило в Турции значительно меньшее развитие и распространение, чем прикладное и архитектура. Одну из причин этого справедливо видят в религиозных ограничениях, которые сужали возможности художника и вынуждали его обращаться к орнаменту или каллиграфии, а не к сюжетным изображениям.

Не умаляя высокого уровня резьбы по дереву и камню, ткачества, ювелирного дела, обработки металла, вряд ли будет ошибкой утверждать, что ведущей областью турецкого художественного ремесла было все же производство керамики. Именно в ней особенно отчетливо выражены постепенно формировавшиеся декоративно-образный строй и определенные эстетические принципы.

В понятие «турецкой керамики» феодального периода входит совокупность памятников, имеющих ярко выраженные специфические черты, локально связанных в основном с территорией Малой Азии и датированных

XIII—XVIII вв. Подобно Ирану и Средней Азии, Египту и Сирии, в Турции керамические материалы широко использовались при строительстве зданий и для изготовления всевозможных предметов утвари. Так, до сих пор не потеряли первоначальной красоты и блеска изразцовые облицовки стен султанских дворцов, мечетей, мавзолеев Стамбула, Коньи и других городов Малой Азии.

Вместе с тем музеи многих стран Европы, Азии и Америки располагают первоклассным подбором отдельных образцов керамики, собиравшихся в течение десятков лет. Широкую известность приобрели коллекции Музея Виктории и Альберта (Лондон, Англия), Музея керамики (Севр, Франция), Государственных музеев (Западный Берлин), музея Метрополитен (Нью-Йорк, США). Не столь известны, но не менее ценны фонды дворца Топ-Капу и Музея турецкого и мусульманского искусства (оба — в Стамбуле). В Советском Союзе лучшее и самое полное собрание хранится в Государственном Эрмитаже (Ленинград), меньшие по объему — в Музее западного и восточного искусства (Киев), Музее керамики (Кусково, под Москвой), Музее искусств народов Востока (Москва) и т. д. Наряду с обширными фондами сложившихся музейных собраний большое научное значение имеют и постоянно поступающие материалы археологических раскопок. Открываемые таким образом фрагменты или почти целые изделия во многих случаях существенно пополняют круг уже известных памятников искусства новыми разновидностями. Благодаря им вносятся дополнения в вопросы типологии, декоративного убранства, техники исполнения, а также выявляется ареал распространения керамики.

Сосредоточенные в музеях мира произведения турецких мастеров своеобразием форм, орнаментики, колорита, оригинальным техническим исполнением не могли не привлечь внимания исследователей. Примерно с середины — второй половины XIX в., когда изучение художественной культуры стран Востока стало одним из самостоятельных направлений в искусствоведении, появились первые каталоги, публикации и статьи, посвященные памятникам искусства Османского государства. Вероятно, С. Фортнэму и А. Жакмару принадлежит приоритет в «открытии» турецкой керамики для науки. Они раньше других, в 70—80-х гг. XIX в., попытались научно описать и классифицировать имевшийся в их распоряжении материал, отметить его особенности, выяснить время, место и обстоятельства происхождения¹.

¹ С. О. Е. Fortnum, *A Descriptive Catalogue of the Maiolica*, London, 1873; А. Jacquemart, *Histoire de la céramique*, Paris, 1884.

Дальнейшее изучение вопроса продвинулось трудами Ф. Зарре, Г. Мижона и А. Сакисьяна, Б. Рекхэма, а в последние годы — А. Лейна, К. Отто-Дорн и К. Эрдмана¹. В результате сейчас установлены, хотя и с некоторыми вариациями, основные периоды развития керамического дела, включающие сельджукский (XII в.), раннеосманский (вторая половина XIV—XV в.), время подъема (XVI — начало XVII в.) и постепенный спад — вторая половина XVII—XVIII в. Определены главные центры производства — города Изник, Кютахья в Малой Азии, Дамаск в Сирии. В должной мере турецкая керамика оценена и с точки зрения художественной — выявлены черты, сближающие ее с керамикой других стран Ближнего Востока и показывающие ее самобытное начало, отмечены достижения мастеров-керамистов. Предприняты попытки выяснить эволюцию форм и орнаментики, раскрыть связь керамики с другими видами ремесла и т. д.

В отличие от зарубежной литературы, число работ по рассматриваемой теме на русском языке очень невелико.

До Октябрьской революции лишь А. А. Карбоньер в своем известном каталоге описал особенности турецкой керамики, а А. А. Половцов в обзорной статье о мусульманском искусстве коснулся некоторых частных вопросов ее развития².

Среди советских исследователей академик И. А. Орбели, первым продолжив изучение керамического дела на Ближнем Востоке, сделал весьма важные наблюдения и выводы о производстве художественной керамики в Турции³. Одновременно с ним А. Н. Кубе, а позднее Э. К. Кверфельдт обратили внимание на ее эстетическую сторону⁴. Среди трудов последних лет можно упомянуть статью В. С. Гарбузовой⁵ по истории производства, а также ряд коротких заметок и публикаций памятников.

В настоящее время большинство перечисленных работ на русском языке уже не отражает изменений, происшедших в изучении вопроса; другие же решают частные, подчас узкие задачи. Учитывая это обстоятельство, представлялась целесообразной подготовка исследования, в котором бы содержалась развернутая характеристика художественной керамики как одного из главных видов прикладного искусства Турции, и были бы затронуты проблемы, пока еще малоосвещенные в существующих трудах. При этом кажется вполне закономерным уделить основное внимание при изложении материала памятникам XVI — начала XVII в., в наибольшей степени воплотившим самобытные и отчетливо выраженные черты турецкого искусства

¹ F. Sarre, *Reise in Kleinasien*, Berlin, 1896; G. Migeon et A. Sakisian, *La céramique d'Asie Mineure et de Constantinople du XIV^e au XVIII^e siècle*, Paris, 1923; B. Rackham, *Turkish Pottery* (в изд. "Oriental Ceramic Society Transactions", vol. 12, London, 1934—1935); A. Lane, *The Ottoman Pottery of Iznik*, "Ars Orientalis", vol. II, 1956; A. Lane, *Later Islamic Pottery. Persia, Syria, Egypt and Turkey*, London, 1957; K. Otto-Dorn, *Das Islamische Iznik*, Berlin, 1941; K. Otto-Dorn, *Türkische Keramik*, Ankara, 1957; K. Erdmann, *Neue Arbeiten zur Türkischen Keramik*, "Ars Orientalis", vol. V, 1963.

² А. А. Карбоньер, *Каталог предметов глиняного, фаянсового и майоликового производств*, СПб., 1899; А. А. Половцов, *Заметки о мусульманском искусстве (по произведениям его в музее барона Штилица)*, «Старые годы», октябрь — декабрь, 1913.

³ И. А. Орбели, *Мусульманские изразцы*, Пб., 1923.

⁴ А. Н. Кубе, *История фаянса*, Берлин, 1923, стр. 32—40; Э. К. Кверфельдт, *Керамика Ближнего Востока*, Л., 1947, стр. 113—124.

⁵ В. С. Гарбузова, *Из истории производства малоазийских фаянсов в XIII—XIX вв.*, «Ученые записки ЛГУ», вып. 7, № 256. 1958.

того времени и обладающим высокими художественными достоинствами. В соответствии с этим может быть оправдан иной, более общий и обзорный характер освещения и характеристики произведений предшествовавшего периода, еще не имевших таких черт, и последующего, в значительной мере их утративших.

Источниками при подготовке работы послужили упомянутые собрания турецкой керамики из музеев СССР, а также материалы археологических раскопок на территории юга страны. В той же мере, в какой было возможно, привлечена новая и новейшая зарубежная литература — как общие исследования, так и отдельные публикации.

Изложение материала в хронологическом порядке и по географическому принципу в целом отражает принятую современной наукой периодизацию, не исключая в тоже время необходимых поправок и дополнений.

Глубокое изучение богатейшего художественного наследия, входящего в огромный комплекс искусства Турции, начавшееся сравнительно недавно, ныне заметно продвигается трудами исследователей многих стран. Формы и методы предпринимаемых исследований, естественно, различны и варьируются сообразно имеющимся возможностям и условиям. В настоящей книге не ставится задача охвата и решения всех проблем, связываемых с историей и развитием турецкой керамики. Ее цель состоит в том, чтобы дать широкому кругу любителей искусства научно систематизированное представление об одной из наиболее заметных областей турецкой художественной культуры прошлого.

ВВЕДЕНИЕ

Производство керамики на территории Малой Азии уходит своими корнями в глубокое прошлое. Византийские и, особенно, сельджукские традиции послужили впоследствии питательной средой для развития керамического дела и в Османском государстве.

Высокий уровень художественной керамики у Сельджукидов был обусловлен кратковременным подъемом султаната в конце XII — первой половине XIII в. Укрепление центральной власти, известная нормализация внутренней жизни — рост городов, развитие торговли и ремесла, в том числе художественного, — создали благоприятные предпосылки к весьма интенсивному строительству, в котором керамика как один из основных декоративных материалов сразу заняла прочное место. За сравнительно короткий период в различных уголках обширного государства были возведены культовые и гражданские сооружения, по которым ныне можно составить отчетливое представление о некогда процветавшей области прикладного искусства. Оно существенно дополняется и ценными материалами проводимых в ряде пунктов археологических раскопок.

Еще в первых исследованиях по сельджукской керамике, например, у Ф. Зарре, была отмечена, а позднее подтверждена А. Лейном и К. Отто-Дорн общность многих ее черт с современной или более ранней керамикой других областей средневекового Ближнего Востока и, прежде всего, Ирана и Сирии. Некоторые же специфически местные особенности, при сохранении такой общности, позволили установить наряду с очевидностью непосредственного постороннего воздействия и постепенно выработавшуюся известную самостоятельность развития.

Констатируя достоинства сельджукской керамики, многие исследователи подчеркивали широкий масштаб производства, отразившийся на ассортименте и технике изделий, а также разнообразие их применения. Так, для оформления внешних плоскостей стен зданий использовалась столь часто встречающаяся на всем Ближнем Востоке фигурная кладка из обычных кирпичей, образующих геометризованные узоры. Примером такой, сравнительно несложной по подготовке и исполнению, техники могут служить облицовки минарета мечети Улу Джамии в Сивасе и мавзолея Мелика Гази около Кайсери, относящиеся к XII в., а также мечети Ларенда (1258 г.) в Конье¹.

¹ К. Otto-Dorn, *Türkische Keramik*, S. 16.

Но творческие возможности художников и зодчих раскрывались и благодаря применению ряда других приемов, бытовавших в строительной практике Ирана или Средней Азии: использовали окрашенную или прозрачную глазурь, с помощью которой в художественное решение задач архитектуры вводился такой важный компонент, как цвет. Кладка из небольших квадратных или прямоугольных кирпичиков, покрытых с одной стороны цветной глазурью, употреблялась для геометрических узоров или куфических надписей. Этому приему сопутствовал и другой, более сложный: всевозможные, чаще растительные, узоры или надписи выпиливались по заранее намеченному рисунку из больших цветных глазурованных пластин. Закреплявшиеся затем на гипсовой основе, они составляли нужную композицию в виде красочной мозаики.

Преимущественно в такой технике исполнены покрытия стен известных памятников архитектуры XIII в. — мечети Сахиб-Ата (1258 г.) и медресе Сырчалы (1242—1243 гг.) в Конье, мечети Арслан-хане (1289 г.) в Анкаре, мечети Эшреф-оглу (1296 г.) в Бейшехире¹.

Сравнительно широкая цветовая гамма, включавшая несколько оттенков синего цвета — от бледно-голубого до почти черного, — бирюзовый и белый, а также зеленый и коричневато-фиолетовый, помогала осуществлению творческих замыслов.

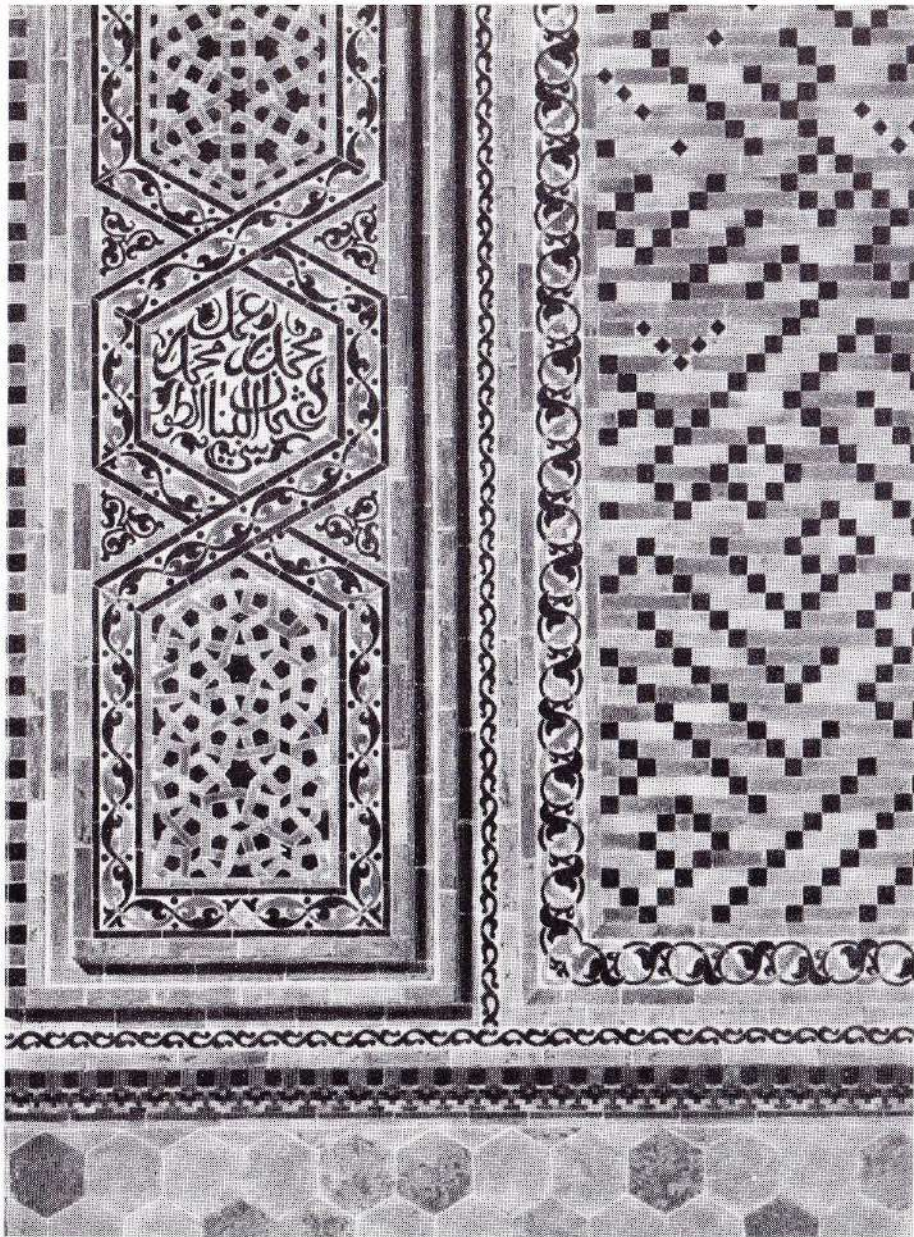
Общность сельджукской (малоазиатской) и иранской керамики установлена не только по чертам внешнего сходства изделий. В сложную орнаментальную композицию убранства медресе Сырчалы включена и надпись *عمل محمد بن محمد البنا الطوس* («исполнил Мухаммед, сын Мухаммеда, сын Османа, строитель из Туса»), удостоверяющая иранское происхождение предполагаемого автора оформления постройки.

Наряду с отмеченными приемами декорировки интерьеров, большое распространение получила и выкладка стен квадратными, чаще шестиугольными изразцами, покрытыми бирюзовой, зеленой или синей глазурью. Для усиления цветового эффекта их нередко повторно обжигали, закрепляя на глазури тонкий узор накладного золота. Серии таких изразцов и поныне украшают внутренние помещения медресе Каратай (1251—1252) в Конье. Золотой узор, гармонично сочетающийся с бирюзовым фоном плиток, строится на многократном варьировании растительных мотивов².

Вероятно, сложностью выполнения нужно объяснить довольно редкие случаи употребления в строительной практике рельефных изразцов,

¹ К. Otto-Dorn, *Türkische Keramik*, S. 19, Taf. 3 a; Т. Öz, *Turkish Ceramics*, Ankara, 1955, pl. VII.

² Т. Öz, *op. cit.*, pl. V, Nos 15, 16.



Деталь облицовки стены Сырчалы медресе.
Конья. XIII в.

употреблявшихся в Иране. Их применение, по имеющимся данным, ограничилось мавзолеем Кылыч-Арслан (1192) и мечетью Ларенда в Конье; здесь одноцветными глазурованными рельефными изразцами с надписями стилем «насах» украшены саркофаги¹.

Декорировка интерьеров указанных сооружений вообще может служить своеобразной иллюстрацией разработки архитекторами и художниками принципов убранства, воплощенных сложными техническими приемами. В особенности это касается михрабов, где собранными воедино выкладками изразцовых плиток, вырезанными мозаиками, профилированными деталями сталактитов достигается нужный эффект создания законченного художественного целого.

Особую группу сельджукской архитектурной керамики составили изразцы, по типам отличающиеся от предыдущих, а по технике стоящие выше. Подавляющее большинство их было обнаружено в ходе археологических исследований, проведенных первоначально в Конье, на месте дворца султана Кылыч-Арслана IV (1246—1264 гг.), а затем в Кубадабаде, Аспендосе, Аланье — также на месте некогда существовавших дворцов.

Часть этих изразцов по исполнению (роспись кобальтом, бирюзовым и черным цветами под бесцветной глазурью и черная — под бирюзовой прозрачной глазурью) оказывается весьма близкой подобным же сирийским материалам.

Другую, большую, часть составляют изразцы в форме ромбовидных четырехугольников и восьмиконечных звезд, крестов, расписанные столь известной по иранским образцам техникой «мина-и» и люстра. В соответствии с этой техникой предстает и репертуар декорировки изразцов, сразу же говорящий о тесной сюжетной, стилистической и технической связи со знаменитыми изделиями Рея и Кашана, что единодушно признают почти все исследователи этой группы².

Так, излюбленная рейскими мастерами тема придворной жизни получила воплощение на происходящих из Коньи фрагменте изразца с изображением султана на троне и приближенными, другом фрагменте, где видна часть всадника на коне, и еще нескольких — с сидящим султаном в нимбе, всадниками и т. д.³ Стилистически к этой группе примыкает и фрагмент с известным сюжетом — сценой охоты Бахрам-Гура и Азадэ, расписанный в стиле рейских образцов⁴. Ее дополняет и серия звезд и крестов, декорированная полихромным растительным узором с включением золота⁵.

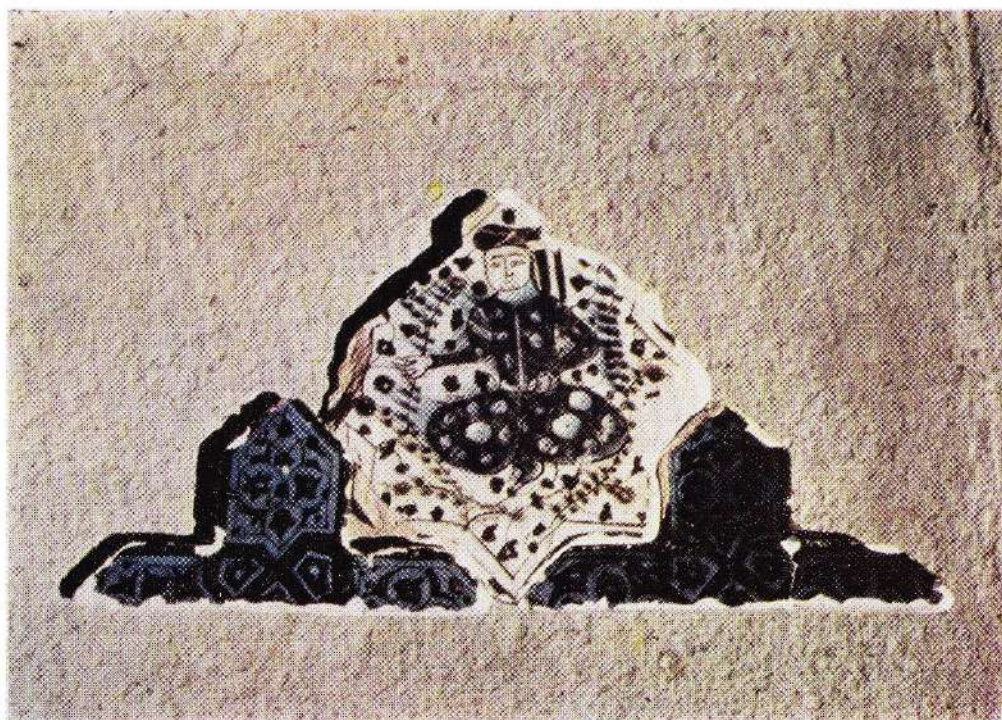
¹ G. Öney, *Seldschukische Keramik in Anatolien* (кат. *Türkische Kunst. Historische Teppiche und Keramik*, Düsseldorf, 1965, S. 53); K. Otto-Dorn, *Türkische Keramik*, S. 30.

² K. Otto-Dorn, *Türkische Keramik*, S. 35; G. Öney, *op. cit.*, S. 53; T. Talbot-Rice, *The Seljuks*, London, 1961, p. 179; A. Lane, *Later Islamic Pottery*, p. 40; M. Zeki Oral, *Kubad Abad çinileri*. «Türk Tarih Kurumu Bülteni», с. XVIII, 66, 1953, s. 219. Лишь Т. Ёз не отмечает имеющегося сходства, считая, что основные признаки группы сложились независимо. См.: Т. Ёз, *op. cit.*, p. 6, 7.

³ K. Otto-Dorn, *Türkische Keramik*, Taf. 4 a, b; Т. Ёз, *op. cit.*, pl. I, Nos 1, 6.

⁴ Т. Talbot-Rice, *op. cit.*, p. 270, pl. 75. Как указывает автор, изразец происходит из дворца в Конье и находится ныне в частном собрании Коюноглу. Т. Тальбот-Райс признает, что в росписи есть некоторые уйгурские или иранские элементы, но по особенностям стиля и рисунку считает ее местной.

⁵ Т. Ёз, *op. cit.*, pl. I, Nos 3, 4, 5.



Из факта очевидной близости упомянутых фрагментов изделиям Ирана исследователи пытались сделать заключение о месте их производства и связывать его именно с Ираном.

Но если такую гипотезу возможно было бы относить к утвари, то гораздо труднее ее распространить на облицовочную керамику. Судя по сохранившимся архитектурным сооружениям, потребности в ней тогда были достаточно велики, из чего можно сделать вывод, что перевозка большого количества изразцов на такое далекое расстояние вряд ли еще могла тогда иметь место.

В связи с этим А. Лейн (а с ним соглашается и К. Эрдман) высказал предположение о местном изготовлении изразцов. Исходя из того же К. Отто-Дорн выдвинула свою гипотезу о «местной школе» иранских

Изразцы из раскопок в Кубабаде. XIII в.

мастеров в Малой Азии¹. В пользу местного производства склоняется и З. Орал, ссылаясь на находки в Кубадабаде, как готовой продукции, так и исходных материалов — глины, а также остатков глазури для покрытия изделий². Такая точка зрения, видимо, согласуется и с данными химических анализов, ясно показывающих некоторые отличия малоазийских находок от иранских материалов³.

Важное значение для уточнения локализации группы имеет и сопоставление элементов иконографии. Если часть росписей (в частности, упоминавшиеся фрагменты из Коньи — с султаном и предстоящими, со сценой, изображающей охоту Бахрам-Гура, в которой Т. Тальбот-Райс, по-видимому, ошибочно видит местные стилевые черты) почти точно воспроизводит иранские прототипы, то в некоторых других приемы письма отличаются от иранских.

Хотя по несколько удлинненным овалам лиц и широко раскрытым глазам некоторых персонажей Т. Ёз или Т. Тальбот-Райс предполагают их уйгурское происхождение, кажется более предпочтительным рассматривать такую трактовку как передачу местных этнических черт⁴. Существенно отходя от иранского канона, такие изображения подкрепляют сложившееся мнение о местном производстве рассматриваемой группы⁵.

С этой же точки зрения представляют интерес многочисленные фрагменты изразцов, найденные при раскопках дворцов в Кубадабаде и Аспендосе. Типологически почти тождественные конийским материалам (преимущественно плитки в виде звезд и крестов), они выполнены в другой технике — полихромной росписи синим, черным и красновато-фиолетовым цветами под прозрачной глазурью, что дало основания ставить их в связь с современными им изделиями Ракки (Сирия)⁶.

Круг сюжетов, фигурирующих в росписях этой группы, частично близок конийскому, так как включает канонизированные изображения правителей и других соответствующих придворной тематике персонажей. Но и при сохранении известного канона, передача черт человеческого лица, некоторая небрежность узора говорят в пользу местного исполнения по постороннему оригиналу (фрагмент изразца из Кубадабада)⁷.

Особенность находок из Кубадабада и Аспендоса состоит и в том, что на них относительно часто фигурируют разные животные: хищные звери, лошади, зайцы, птицы⁸. И здесь часть таких сюжетов вполне сопоставима как композиционно, так и в трактовке отдельных деталей с подобными же

¹ A. Lane, *Later Islamic Pottery*, p. 40; K. Otto-Dorn, *Türkische Keramik*, S. 35; K. Erdmann, *op. cit.*, S. 197.

² M. Zeki Oral, *op. cit.*, s. 220.

³ T. Öz, *op. cit.*, p. 7; T. Talbot-Rice, *op. cit.*, p. 179.

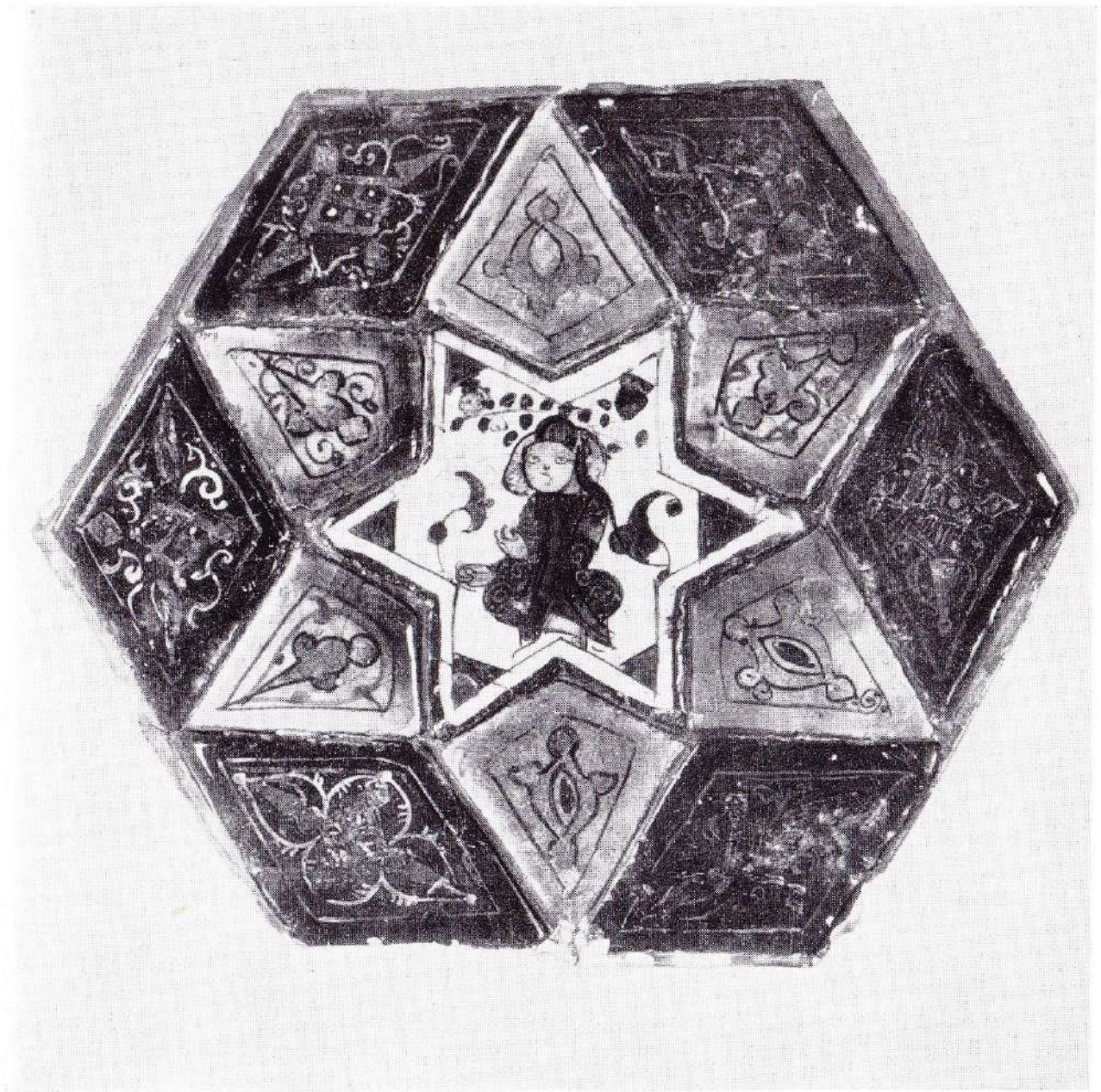
⁴ T. Öz, *op. cit.*, p. 4, 5; T. Talbot-Rice, *op. cit.*, p. 178, ill. 61; p. 270.

⁵ K. Otto-Dorn, *Türkische Keramik*, S. 35—37; A. Lane, *Later Islamic Pottery*, p. 40.

⁶ K. Otto-Dorn, *Türkische Keramik*, S. 35; G. Öney, *op. cit.*, S. 54; K. Erdmann, *op. cit.*, S. 197.

⁷ Кат. *Türkische Kunst*, Taf. 86.

⁸ K. Otto-Dorn, *Türkische Keramik*, S. 40, Taf. 5 a, 6 a, b.



Израэцы из дворца в Конье. XIII в.

темами, бытовавшими в искусстве других областей Ближнего Востока. Фигура зайца часто встречается на сирийской и на египетской керамике, хищники — на иранской, мотив парных уток или одной известен по образцам Сарая-Берке¹. Но сельджукские изразцы все же выделяются разными, иногда трудноуловимыми отличиями — в манере самого рисунка, способе заполнения фона, выборе цвета и т. д., тем самым давая еще одно доказательство местного производства, находившегося в контакте с производством керамики на всем Ближнем Востоке.

Это, в частности, подтверждают и находки фрагментов люстровых изразцов в местах упоминавшихся раскопок. Эти изделия, совпадая по ассортименту с описанными группами (изразцы в виде звезд и крестов), как считают К. Эрдман и К. Отто-Дорн, уступают люстровой керамике Сирии или Ирана по качеству исполнения². Хотя количество их, сравнительно с другими, невелико, росписи фрагментов также обнаруживают малоазиатскую основу. Сопоставив серии крестов и звезд, покрытых пурпурным или зеленоватым люстром, из раскопок в Анталье с фрагментами Кубадабада, А. Лейн пришел к выводу, что и те и другие изготовлялись в самой Малой Азии мастерами из Рея и Ракки³.

Эпиграфические данные, иногда помогающие выяснить место производства, в этом случае слишком скудны. Упоминание З. Оралом изразцов с надписями типа *نسر ای جهان* («дворец вселенной»), находимых при раскопках того же Кубадабада, еще не говорит о том, что их изготовляли непосредственно на месте⁴.

Характеристика керамического производства сельджукского времени была бы неполной без учета керамики бытового назначения. В ходе археологических исследований вместе с архитектурной неоднократно обнаруживались и обломки бытовой керамики. Их относительно небольшое количество, по сравнению с изразцами, позволяет предположить, что производство утвари было второстепенным, а ведущее место занимало изготовление изразцов. Некоторую часть этих находок составляют так называемые «Вауернваре», сосуды несколько тяжеловатых форм, выполненные из неглазурованной глины. Более высоки по художественным качествам неглазурованные изделия с рельефным или оттиснутым штампом узором, иногда сочетающимся с резными ажурными вставками⁵. Параллели этому материалу, точно совпадающему по технике исполнения, находятся в известной золотоордынской и среднеазиатской керамике. Не менее

¹ М. Dimand, *A Handbook of Muhammadan Art*, New York, 1944, p. 175, ill. 109; *L'art de l'Orient islamique. Collection de la fondation C. Gulbenkian*, Lisboa, 1963, pl. 23; А. Lane, *Later Islamic Pottery*, pl. 5 a, b.

² К. Erdmann, *op. cit.*, S. 197; К. Otto-Dorn, *Türkische Keramik*, S. 47.

³ А. Lane, *The Ottoman Pottery of Isnik*, p. 249.

⁴ См.: М. Zeki Oral, *op. cit.*, s. 219.

⁵ Кат. *Türkische Kunst*, Taf. 102, 108, 110.



Деталь облицовки минарета
мечети Йешиль-Джами. Изник. 1378 г.

РЕПУБЛИКАНСКА АКАДЕМИЯ НА ИСТОРИЯТА
И ЕТНОЛОГИЯТА
БАНК 106968

распространенная почти по всему Ближнему Востоку техника росписи керамической утвари черной краской под бирюзовой глазурью имела место и в Малой Азии, где конийские находки включают именно такие изделия¹. К сожалению, обнаруживаемые фрагменты столь малы по размерам, что реконструировать на их основе первоначальную форму сосудов весьма затруднительно. В полной мере это относится и к еще одной группе фрагментов утвари, происходящей преимущественно из Коньи и выполненной в технике «сграффито». Подобные же сосуды, декорированные резным узором под зеленой, желтой и коричневой глазурью, широко бытовали и в других областях Ближнего Востока. Насколько позволяют судить сохранившиеся обломки, сельджукские мастера в такой технике изготавливали главным образом блюда². Они декорированы в основном геометрическими или растительными узорами, однако известны случаи изображений человека и живых существ. Перечисляя новые находки сельджукской керамики, Г. Ёней указывает на два фрагмента «сграффито» с изображением сокольника и рыб, а К. Отто-Дорн — на блюда, одно — с сирином и другое — с сидящим султаном³.

Имеющиеся в настоящее время данные о малоазийской керамике сельджукского времени дают исследователям основание считать керамическое дело одним из ведущих видов художественного ремесла той эпохи. Его высокий уровень был обеспечен не только непосредственными контактами с керамическим искусством других областей Ближнего Востока, но творчеством и деятельностью местных художественных сил. На его же основе сложились в дальнейшем традиции, сыгравшие роль в становлении керамического дела более позднего времени.

События политической и экономической жизни Малой Азии конца XII—начала XIV в. и последовавший за упадком государства Сельджуков сложный период возникновения и укрепления Османского государства первоначально не могли стимулировать подъем художественных ремесел, а в их числе и производство керамики. Вот почему время с первых десятилетий XIV в. и примерно до последней четверти столетия один из исследователей турецкой керамики, Р. Рифшталь, назвал «темным периодом, когда прекращается применение изразцовых облицовок»⁴. Тем не менее уже в убранстве минарета одной из первых османских построек — мечети Йешил Джами (1378 г.) в Изнике — применена узорная кладка из глазурованных кирпичиков. По всей вероятности, это первый случай применения

¹ A. Lane, *The Ottoman Pottery of Isnik*. pl. I, ill. 1.

² *Ibid.*, pl. I, ill. 2.

³ G. Öney, *op. cit.*, S. 55; K. Otto-Dorn, *Türkische Keramik*, S. 47.

⁴ R. M. Riefstahl, *Early Turkish Tile-revetments in Edirne*, «Ars Islamica», vol. IV, 1937, p. 249.

облицовочной керамики в османском зодчестве, а наряду с этим и свидетельство возрождения керамического производства в Малой Азии¹.

Минарет мечети декорирован весьма разнообразно. Его средняя часть покрыта синими, темно-фиолетовыми и желтоватыми глазурованными кирпичиками, которые, чередуясь с рядами неглазурованных, образуют зигзагообразный узор. Эту часть ограничивают бордюры, выполненные, как и сталактиты минарета, вырезной мозаикой зеленого, синего, бирюзового, белого и желтого цветов в виде плетенки, розеток и геометризованных узоров. Достаточно высокий уровень исполнения керамических покрытий минарета говорит о преемственности сельджукских традиций, но более широкая цветовая гамма вносит в убранство новый элемент.

По-видимому, относительно немного времени потребовалось на то, чтобы в условиях постепенно возматерившего строительства оценить преимущества керамики перед другими материалами, используемыми в оформлении построек. Главная же причина сравнительно быстрого ее введения в строительную практику лежала в традиционности и стойкости привычных художественных приемов и технических навыков. Вероятно, этим следует объяснять большое место декоративной керамики в убранстве двух известных сооружений той эпохи — Зеленой мечети (1419—1424 гг.) и Зеленого мавзолея (1421 г.) в Бурсе, ставшей столицей молодого государства в 1326 г. Шестиугольные плитки и прямоугольные изразцы, которыми богато украшены интерьеры обоих памятников, еще следуют сельджукским образцам. Но применение искусственной мозаики означало новый шаг в дальнейшем развитии техники. По новому способу, условно называемому «*cuerta seca*», на плитку заранее наносили нужный рисунок, части которого и фон затем покрывали цветными непрозрачными глазурями (эмалями). Чтобы предотвратить смешивание красок, контуры рисунка выделяли рельефной линией из особой темной глины, мало изменяющейся при обжиге. Темный контур позволял создавать то же впечатление, что и вырезная мозаика, но при большей легкости исполнения.

В убранстве упомянутых построек особенно высоким мастерством исполнения выделяется михраб Зеленого мавзолея. Он представляет глубокую нишу, выложенную зелеными плитками и обрамленную панно из плоских изразцов с изображениями вазы с цветами, подсвечников и висячей лампы. Насыщенная цветовая гамма с включением желтого цвета дополняет великолепие внешнего вида михраба.

¹ R. Otto-Dorn, *Das islamische Iznik*, S. 30, 31, Taf. 7, 11, Nr 1, 2.

В дальнейшем применение изразцовых покрытий в турецкой архитектуре стало практиковаться все шире. В 1425—1426 гг. изразцами была украшена еще одна бурская мечеть — Мурадие, а в 1433 г. одноименная мечеть в новой столице Эдирне (Адрианополь). Ее оформление, в частности, интересно тем, что кроме привычной техники непрозрачных глазурей синего, бирюзового, оливкового, зеленого и фиолетового цветов, мастера-керамисты, как предполагают, под влиянием сирийской керамики, употребили изразцы с синей росписью по белому фону или черной росписью под прозрачной бирюзовой глазурью.

Наряду с новыми приемами сохранились и старые. Так, в убранстве стамбульского дворца Чинили-кёшк (1472 г.) и мавзолея Махмуда-паши (1474 г.) в Стамбуле использован сельджукский способ узорной выкладки стен глазурованными цветными кирпичиками, хотя композиционно эти облицовки оказываются ближе к декорировке бурсских построек.

Расширение технических возможностей повлияло на дальнейшее развитие орнаментики. Наряду с общими для всего искусства Ближнего Востока растительными мотивами и элементами геометризованного узора, в турецкой керамике прочное место заняли мотивы дальневосточной (китайской) орнаментики. Такая трактовка элементов флоры отличает росписи изразцов мечети Мурада, Зеленой мечети и Зеленого мавзолея в Бурсе. Касаясь, в частности, росписей упоминавшегося михраба Зеленого мавзолея, К. Отто-Дорн предположила, что именно их нужно рассматривать как «первый шаг к натуралистически исполнявшимся растительным орнаментам времени османского расцвета»¹.

Вопрос о месте производства изразцов, украшающих Зеленую мечеть и Зеленый мавзолей в Бурсе, пока неясен. А. Лейн предполагал, что их должны были изготовлять на месте, хотя вещественных подтверждений такой версии пока нет².

Описанную разновидность архитектурной керамики применяли приблизительно столетие. Последними сооружениями, которые декорированы изразцами с непрозрачными цветными глазурями синего, желтого и оливкового цветов и стилизованными растительными мотивами, явились стамбульские мечеть (1522 г.) и мавзолей (1523 г.) Селима I³.

Как и в сельджукской керамике, обращает внимание почти полное отсутствие предметов керамической утвари, относящейся к рассматриваемому времени. Пытаясь объяснить подобное явление первостепенными

¹ К. Otto-Dorn, *Türkische Keramik*, S. 58.

² Письмо А. Лейна автору от 1 июля 1958 г.

³ К. Otto-Dorn, *Türkische Keramik*, Taf. 9 a, b.

потребностями в облицовочном материале, исследователи приписывают этому периоду группу изделий, главным образом блюд, из красноватой глины с белой обмазкой и синей росписью в виде стилизованных растительных узоров. Вошедшие в научный оборот под условным названием «изделий Милета» (по месту находок), они, как считал А. Лейн, по технике близки сирийской керамике второй половины XIV в., а по росписям имитируют китайские изделия периода Мин¹. Составляя весьма обособленную группу, они, однако, непохожи на современные им изразцы и не имеют ничего общего с более поздней турецкой керамикой.

Ареал находок «милетских изделий», по имеющимся данным, весьма широк. В него может быть включен даже Крым, где в свое время археологическими раскопками были обнаружены фрагменты, вполне сопоставимые с остальными образцами группы. Тем не менее до сих пор лишь К. Эрдман предположил, что место ее производства могло находиться на западе или северо-западе Малой Азии². В смысле хронологии тот же К. Эрдман привел сведения, показывающие относительно раннее происхождение «милетской керамики». Обнаружение ее фрагментов в Бурсе — у бань султана Орхана и у имарета при мечети султана Баязида I Йылдырыма, а также в Эскишехире позволяет датировать всю группу с конца XIV до третьей четверти, если не до конца XV в.³

При изучении керамического производства рассматриваемого периода естественно возникает вопрос об истоках, причинах появления и закрепления новых, наряду со старыми, сельджукскими, художественных приемов и методов. Ответ на него частично дают немногие и короткие надписи на самих памятниках архитектуры. Так, уже неоднократно приводившиеся в литературе надписи на бурсском михрабе сообщают, что он был изготовлен мастерами Тебриза⁴. В связи с этими и некоторыми другими данными, вряд ли подлежит сомнению, что введением новых приемов и навыков турки были обязаны иранским мастерам, а точнее, группе керамистов, работавших в Бурсе, как думал А. Лейн⁵. В то же время изразцовые покрытия мечетей Мурадие и Юч Шерефели в Эдирне, по мнению А. Лейна и Р. Рифшталя, техникой исполнения и стилем рисунка близки некоторым памятникам Дамаска. Исходя из этого А. Лейн сделал предположение, что и на строительстве упомянутых мечетей работали сирийские мастера, а в их числе — керамисты, которые и воспроизвели здесь знакомые им издавна композиции⁶.

¹ A. Lane, *The Ottoman Pottery of Isnik*, p. 251.

² K. Erdmann, *op. cit.*, S. 207.

³ *Ibid.*, S. 207.

⁴ K. Otto-Dorn, *Türkische Keramik*, S. 62.

⁵ A. Lane, *The Ottoman Pottery of Isnik*, p. 251.

⁶ *Ibid.*, p. 252.

В целом процесс становления и развития керамического дела в Османском государстве несомненно находился в теснейшей связи и зависимости от уровня производства керамики в соседних и более отдаленных странах. Частые военные столкновения между ними обуславливали и частые перемещения большого количества искусных ремесленников и художников, опытных мастеров, вольно или невольно продолжавших трудиться или творить в новых условиях. Обмен художественными достижениями происходил и в мирное время. В связи с этим становится понятной заметная близость произведений турецкого керамического искусства XV в. современным им или более ранним памятникам Сирии, Ирана или Средней Азии. А. Лейн был недалек от истины, отметив, что «Зеленая мечеть знаменует собой введение в Турции тимуридско-иранского стиля»¹. И хотя в этот период турецкая художественная керамика делала свои первые шаги и не обладала еще самобытными чертами, именно в XV в. сложились необходимые предпосылки для ее дальнейшего развития и подъема.

¹ A. Lane, *Later Islamic Pottery*, p. 42.

Глава I

КЕРАМИКА ИЗНИКА
КОНЦА XV — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVI ВЕКА

Завоевание турками Константинополя в 1453 г. и превращение его в столицу Османского государства — Стамбул, постепенный рост городов и городского хозяйства, развитие зодчества увеличили потребности в таком идеальном строительном материале, как керамика. В этих условиях продукции тех немногочисленных мастерских, которые существовали на территории Малой Азии, оказалось уже недостаточно для удовлетворения возросшего спроса. Возникла необходимость создания более крупного центра производства, который обеспечил бы строительство в Стамбуле, Эдирне, Бурсе и других городах государства. Богатые залежи высококачественной белой глины, а также наличие других материалов, применяемых в керамическом деле, предопределили выдвижение на первый план небольшого города Изника (Никея), находящегося в нескольких десятках километров от столицы.

В настоящее время работами некоторых исследователей — А. Лейна К. Отто-Дорн, — сопоставивших сведения турецких письменных источников с сохранившимися вещественными памятниками, установлено, что керамическое производство в Изнике сложилось по крайней мере в последней четверти XV в.¹ К этому периоду относятся части изразцовых покрытий некоторых архитектурных сооружений, технически и стилистически отличающиеся от облицовочной керамики предыдущего периода. Это преимущественно прямоугольные, сравнительно небольших размеров плитки, покрытые синей подглазурной росписью по белому фону². В убранстве двух бурсских построек — мавзолеев Мустафы (ок. 1475—1476 гг.) и Махмуда (ок. 1507—1508 гг.) они сочетаются со старыми (в виде шестиугольных плиток с золоченым узором по темно-синей или бирюзовой глазури). Но уже на мавзолее при мечети Мустафы в Гебзе (1520 г.) и мечети Валидэ в Манисе (1522—1523 гг.) старые полностью вытесняются.

Большое стилистическое сходство росписей новых изразцов с декорировкой целой группы предметов утвари, которые в течение долгого времени приписывались производству Дамаска, Кютахьи и Малой Азии вообще,

¹ A. Lane, *The Ottoman Pottery of Isnik*, p. 254, 255; K. Otto-Dorn, *Türkische Keramik*, S. 84.

² A. Lane, *The Ottoman Pottery of Isnik*, pl. 10, ill. 35 c, e.

навели исследователей на мысль об изникском происхождении рассматриваемой группы¹. Она относительно немногочисленна и в крупнейших мировых собраниях чаще всего представлена отдельными или несколькими предметами. Тем не менее, даже на этой основе можно предположить, что почти все существующие ныне типы изникских изделий сложились именно в этот период. Дальнейшее развитие, по сути дела, состояло в варьировании уже выработанных форм, к которым причисляются блюда, тарелки, кувшины, вазы и чаши, а также лампы, флаги, подсвечники и пеналы (калемданы)².

Блюда включают две разновидности — глубокие, на кольцевой ножке, с плоско отогнутым ровным или фестончатым бортом и мелкие, с невысоким прямым и ровным бортом, имеющие сходство с подобными образцами китайских изделий³. Большим разнообразием отличаются кувшины. Некоторые их разновидности весьма редки, и, не имея близких аналогий, возможно, представляют образцы, изготовлявшиеся в ограниченном количестве по заказам. Таков, например, известный кувшин из собрания Гудмэн⁴. Его сферическое тулово переходит в расширяющееся кверху, с перехватом в середине, горло сложного профиля; обе части сосуда соединены изогнутой и оформленной в виде стилизованного дракона ручкой. Два других — из собрания Музея Виктории и Альберта — выполнены в форме четырехгранных плоских сосудов на ножках с узкими носиками, горлами и тонкими ручками в верхней части⁵.

Судя по количеству сохранившихся образцов, есть основания полагать, что самыми распространенными были кувшины со сферическим, несколько сплюснутым туловом на кольцевой ножке, резко или постепенно переходящим в цилиндрическое, иногда расширяющееся горло, соединенное с туловом изогнутой ручкой⁶. Происхождение этого варианта следует, видимо, искать среди аналогичных изделий из металла. Пока трудно установить, что в данном случае послужило прототипом — бронзовые ли кувшинчики Ирана, датируемые обычно концом XV в., или же очень близкие к ним турецкие серебряные, относящиеся к первой половине XVI в.⁷ Весьма возможно, что их формы оказались своеобразным переходом к использованию иранских прототипов в турецких керамических изделиях.

Практика переноса в керамику форм и типов, употреблявшихся в других видах художественного ремесла, не ограничилась кувшинами. Несомненные параллели обнаруживаются при сопоставлении керамических ваз,

¹ A. Lane, *The Ottoman Pottery of Isnik*, p. 254, 255.

² *Ibid.*, p. 256—261, pl. 2—9.

³ *Ibid.*, p. 259, pl. 2, ill. 6; pl. 3, ill. 8, 9.

⁴ A. Lane, *Later Islamic Pottery*, pl. 24 a.

⁵ A. Lane, *The Ottoman Pottery of Isnik*, pl. 8, ill. 29, 30.

⁶ Собрание Эрмитажа, VГ 1003, 1006; A. Lane, *The Ottoman Pottery of Isnik*, pl. 9, ill. 31.

⁷ Например, серебряный кувшинчик из собрания Эрмитажа, VЗ 231. См.: Ю. А. Миллер, *Турецкий серебряный кувшинчик XVI в.*, «Сообщения Государственного Эрмитажа», XV, 1959.



Ваза. Изник. Конец XV — начало XVI в.

пеналов (калемданов), подсвечников с их прототипами из бронзы или серебра, распространенными некогда на Ближнем Востоке. О заимствовании форм свидетельствуют и типы ламп для мечетей, известные в нескольких мало отличающихся друг от друга вариантах¹. А. Лейн был прав, отмечая их сходство с подобными же предметами из металла и стекла, а также из керамики более раннего времени. Сопоставление со стеклянными прототипами XIV—начала XV в. представляется в данном случае наиболее обоснованным, так как для Турции художественное стекло было исключительно ввозным товаром из Египта и Сирии.

Относительно происхождения полусферических, на низкой или высокой кольцевой ножке чаш особых сомнений не существует. Хотя первая из разновидностей могла бы еще иметь какие-то сходные черты в металле, типологически обе они все же больше связаны с подобными же чашами китайского производства; это особенно заметно на чашах с высокими ножками². Наконец, еще одна разновидность утвари — цилиндрические кружки с ручкой своеобразных очертаний, — как это уже неоднократно отмечалось, восходят к резным сосудам из дерева³.

Разнообразие типов и форм изникской ранней керамики вполне соответствует их техническое исполнение и декоративное убранство. И то и другое отличается очень высоким уровнем, позволившем А. Лейну с достаточным основанием ставить керамику Изника рядом с иранскими изделиями Кашана XIII в. И изразцы и предметы утвари изготовлялись из светлой глины, дававшей при обжиге довольно твердый и плотный черепок. Роспись производилась синей кобальтовой краской по белому фону, под прозрачной глазурью, причем использовались два оттенка кобальта: светлый — для основной росписи и темный — для контура. Уже в этот период получил распространение излюбленный в дальнейшем прием росписи, так называемый «резерв», когда фон заливали краской, а части, не тронутые краской, образовывали рисунок.

Несмотря на ограниченную расцветку, большинству изникских изделий раннего времени присущи высокие художественные достоинства, объясняющиеся прежде всего великолепной по изяществу и мастерству росписью при сдержанной цветовой гамме. Орнаментика сложных композиций, обнаруживающая при общем единстве и ряд вариантов, предстает как оригинальное явление. Она состоит из очень тонко исполненных растительных мотивов, среди которых основное место занимают цветы с закругленными

¹ A. Lane, *The Ottoman Pottery of Isnik*, pl. 5, 6.

² *Ibid.*, pl. 4, ill. 14; pl. 13, ill. 44.

³ *Ibid.*, p. 261.

лепестками, вьющиеся стебли с мелкими листьями и завитками, а также традиционные арабески.

Касаясь истории арабески и ее проникновения на турецкую почву, А. Н. Кубе справедливо писал: «общепринятая ссылка на арабеску, как на якобы заимствованное от персов украшение, не выдерживает критики, так как арабеска совершенно очевидно является общим достоянием всего исламского мира от Атлантического до Индийского океана»¹. Вряд ли есть причины считать арабеску «импортированным» мотивом и для турецкого искусства, если учитывать ее бытование еще в византийской и сельджукской орнаментике. Даже самый термин для арабески, существующий в турецком языке — «руми», что значит «румский» (малоазиатский) указывает на ее местное происхождение². Особенно часто арабеска входит в декорировку ранних изделий, которым свойственны композиции из сложного узора; здесь она, многократно повторяясь, занимает основное место, а сам рисунок исполняется резервом по темно-синему фону³. Арабеска, т. е. стилизованное изображение листа или полулиста, бесконечно варьируется в росписях, сочетаясь чаще всего с другими, чисто растительными элементами. Среди растительных мотивов преобладает цветок лотоса, по-турецки называемый «хатаи».

Как лотос, так и другой мотив — «китайские облака» (стилизованная петлеобразная фигура), входят неотъемлемой частью почти во все композиции декора⁴. Появление этих, равно как и некоторых других деталей убранства ранней изникской керамики, объясняется воздействием привозных дальневосточных товаров, и в частности — фарфора периода Мин (1368—1644)⁵.

Фарфор ценился на Ближнем Востоке еще со времен раннего средневековья. Известны, например, собрания привозного фарфора в Иране (святилище в Ардебиле) и в Турции (дворец Топ-Капу), сложившиеся за столетия в результате торговых связей с Дальним Востоком, или ставшие военной добычей⁶.

Первые упоминания в источниках о появлении, а в дальнейшем коллекционировании фарфора при турецком султанском дворе относятся к 1504 г. В одном из документов говорится об образцах, находящихся в сокровищнице султана Баязида II (1481—1512)⁷. В другом документе — инвентаре военной добычи, захваченной турками во время турецко-иранской войны 1510—1514 гг. во дворце шаха Исмаила Хишт Бишиште, также

¹ А. Н. Кубе, *История фаянса*, стр. 32.

² A. Lane, *The Ottoman Pottery of Iznik*, p. 262.

³ *Ibid.*, pl. 2, 3, 4.

⁴ *Ibid.*, p. 262.

⁵ G. Reitlinger, M. Button, *Early Ming Blue-and-White*, "The Burlington Magazine", vol. XC, 1948, p. 11—16, pl. 8—13; *An Exhibition of Blue-decorated Porcelain of the Ming Dynasty*, "Philadelphia Museum Bulletin", vol. XLIV, Nos 19, 20, 31, 33, 37—40, 41, 53, 73, 115.

⁶ J. A. Pope, *Chinese Porcelains from the Ardebil Shrine*, Washington, 1956; J. A. Pope, *Fourteenth-century Blue-and-White. A Group of Chinese Porcelains in the Top-Kapu Sarayı Müzesi*, Istanbul—Washington, 1952.

⁷ *Guide to the Museum of Top-Kapu Sarayı*, Istanbul, 1936, p. 30.

упоминается фарфор¹. Любопытные, хотя и краткие сведения о ценности привозного фарфора и вместе с тем собственно изникских изделий содержатся в перечне имущества одного из крупнейших курдских феодалов XVII в. Абдал-хана². Фрагменты привозных «бело-синих» изделий и «седлонов» были обнаружены и в самом Стамбуле, при археологических раскопках на месте древнего ипподрома³. Не удивительно, что высокохудожественный фарфор служил изникским мастерам в качестве образца. Они старались воспроизвести формы сосудов, расцветку, композиции, но лишь иногда некоторая скованность в рисунке, и всегда — техническое исполнение, а также материал, выдают руку турецкого мастера.

Конкретно воздействие привозных изделий сказалось на ряде форм, непосредственно перенесенных местными мастерами в свой материал. Это прежде всего касается серии плоских, с невысоким бортом блюд, полу-сферических чаш на низкой ножке или высоком поддоне, чечевицеобразных фляг. Роспись всех этих изделий рассматриваемого периода во многих случаях повторяет с небольшими отклонениями декорировку китайских прототипов. При этом непосредственное сопоставление оригиналов с их турецкими повторениями показывает весьма высокий художественный уровень последних⁴.

Займствуя те или иные схемы, изникские керамисты были далеки от слепого подражания; они по-своему трактовали их или даже вводили собственные мотивы. Достаточно указать на элементы эпиграфики, удачно сочетавшиеся с растительным орнаментом, или же некоторые мелкие детали декоративного оформления, появившиеся на ранних образцах и закрепившиеся на более поздних⁵. Так, например, для мастеров Изника, по-видимому, стало каноном орнаментировать края чаш, кувшинов и ламп поясами меандра, варьировавшегося с большим разнообразием⁶. Вместо меандра, в тех же целях использовался и чисто турецкий элемент — поясик из коротких полосок, образующих мелкие тупые уголки. Постепенно выработалась традиция декорировать такими уголками и поясиком из круглых или заостренных фестонов место перехода тулова кувшина в горло, а белой волнистой линией на синем фоне — ручки сосудов. С развитием керамического дела художники иногда стали отходить от заимствованных композиций, разрабатывая свои, самостоятельные. В Турции подражание фарфору продолжалось еще некоторое время, сводясь главным образом к воспроизведению элементов растительного узора, и оно постепенно прекратилось,

¹ *Ibid.*, p. 31.

² A. Sakisian, *Abdal Khan, seigneur kurde de Bitlis au XVIII^e siècle et ses trésors*, «Journal Asiatique», vol. CCXXXIX, 1937, p. 267.

³ *Preliminary Report upon the Excavations Carried out in the Hippodrome of Constantinople in 1927—1928*, London, 1927—1928, p. 53, 54.

⁴ Мнение Э. Блюэтта о невысоком качестве турецких копий основано, быть может, не на образцах начала XVI в., а на более поздних, когда рассматриваемая им схема рисунка блюд с тремя виноградными гроздьями также использовалась, но в худшей интерпретации. См.: E. E. Bluett, *The Dating of Early Ming Blue-and-White*, «Oriental Art», vol. I, No 2, 1948, p. 60.

⁵ A. Lane, *The Ottoman Pottery of Iznik*, pl. 3, ill. 8; pl. 5, ill. 16.

⁶ Фрагмент кувшина из собрания Эрмитажа, ВГ 1003; A. Lane, *The Ottoman Pottery of Iznik*, pl. 5, ill. 16, 18.

когда в изникских изделиях полностью сформировались самобытные черты. Для сравнения уместно отметить, что в соседнем Иране подражание китайскому фарфору продолжалось и в XVI—XVIII вв., оно приняло там весьма широкие масштабы и оказалось более глубоким и многообразным, чем в Турции.

Объединение в группу раннего Изника изделий по принципу известной общности форм, техники и орнаментики не исключает и различий. Исходя именно из таких различий, возможно наметить среди имеющегося материала своеобразные подгруппы. Одну из них, например, составляют образцы, отмеченные высшим уровнем исполнения — расписанные арабесковым узором и стилистически близкие к своим дальневосточным прототипам. Другую весьма четко очерчивают мотивы, претворенные уже на местной основе — растительные, элементы эпиграфики, но исполнение росписей в данном случае уступает качеству декорировки предыдущей подгруппы. Наконец, третья, самая малочисленная, при невысоком техническом исполнении, характерна небрежностью и слабостью рисунка, в целом следующего обычным образцам того времени.

Констатация стилистических различий, отраженная упомянутыми подгруппами, еще не дает и не может дать объяснения причин этих различий. Пока же можно лишь предположить, что, хронологически относясь примерно к одному и тому же периоду, изделия раннего Изника изготавливались разными мастерскими и имели разное назначение и сбыт. Эти обстоятельства в конечном счете и определяли их неодинаковый технический и художественный уровень.

В истории турецкого керамического дела керамике Изника XV—начала XVI в. принадлежит важное место, так как она послужила основой для последующего развития этого ремесла. Использование уже имевшихся творческих достижений и выработка собственных художественных взглядов создали предпосылки к новому этапу формирования и концентрации самобытных черт.

Трудно утверждать, явилась ли рассматриваемая группа вершиной творчества мастеров Изника. При всех бесспорных достоинствах, в ее декоративном убранстве, а отчасти и в типах пока малоощутима подлинная самобытность, благодаря которой турецкая керамика позднее снискала известность и высокую репутацию. Эти черты окончательно выкристаллизовались к концу XVI в., однако появление наиболее значительных произведений,

относящихся к этому времени, вряд ли было бы возможно без ранней группы, подготовившей для нее почву.

Дальнейшее развитие производства в Изнике относится к первой половине XVI века, точнее — к 20—40-м гг. столетия. В типах изделий значительных изменений не произошло, так как сохранившиеся образцы, как правило, повторяют сложившиеся раньше формы, например, прежние четырехугольные или квадратные, реже — шестиугольные плитки изразцов¹. Некоторые новые разновидности появились лишь среди предметов утвари: вазы грушевидной, суживающейся книзу формы, с невысоким цилиндрическим горлом, а также бутылки подобных очертаний, но с расширяющимся книзу туловом на кольцевой ножке, вверху переходящим в узкое длинное горло с утолщением в середине². Происхождение обеих разновидностей сосудов пока не совсем ясно, хотя известно, что сходные формы ваз существовали в более ранней сирийской керамике, а бутылки были распространены и в поздней керамике Ирана.

В 20—40-е гг. XVI в. появились еще две новые разновидности: блюда с очень широким плоским бортом и небольшим углублением в середине и кувшины со сферическим туловом на высокой ножке, имеющей широкое основание³. Тулово таких кувшинов переходит в широкое цилиндрическое горло, которое соединяет с туловом изогнутая ручка. Сходные формы обнаруживаются в современной им итальянской майолике.

Если изменения типов изделий в целом были незначительными, и, по-видимому, прежней осталась техника, то в орнаментике постепенно появился ряд новых элементов. Приблизительно в 20—30-х гг. XVI в. наметился переход к новому орнаментальному решению. По-прежнему применяя уже знакомые синие цветы с круглыми лепестками, лотосы, листья на вьющихся стеблях, изникские мастера начинают декорировать свои изделия очень своеобразным узором из тонких синих или темно-зеленых стеблей с мелкими листьями, цветами в виде звездочек и завитками, располагающимися на поверхности сосудов правильными спиралями⁴. В большинстве случаев такие спирали выступают в качестве самостоятельного орнаментального мотива, но иногда служат фоном для других. Использованные именно так, тонкие линии темно-синего спирального рисунка выделяют и оттеняют четкие, контрастные очертания арабских надписей и фигурных треугольников, образующих сложную композицию на лампе из парижского собрания О. Омбера⁵.

¹ Изразец VГ 1320 из собрания Эрмитажа; A. Lane, *The Ottoman Pottery of Iznik*, pl. 10, ill. 35.

² *Preliminary Report*, ill. 42; A. Lane, *The Ottoman Pottery of Iznik*, pl. 9, ill. 33.

³ A. Lane, *Later Islamic Pottery*, pl. 84 A, 96.

⁴ K. Otto-Dorn, *Das islamische Iznik*. Taf. 48, Abb. 1.

⁵ *Collection de M. O. Homberg*, Paris, 1908, p. 34, N° 226.



Бутыль. Изник. 1529 г.

Найденный декоративный прием получил распространение, так как известен ряд предметов, украшенных исключительно этим узором¹.

Все такие изделия по формам, как правило, совпадают с другими типами изникской керамики: среди них встречаются плоские блюда, полусферические чаши, грушевидные бутылки, цилиндрические кружки. Одинаковая же, лишь с небольшими отклонениями, орнаментация позволяет объединить их и рассматривать как особую группу.

До недавнего времени место ее изготовления вызывало споры исследователей. Вначале, по версии, предложенной Г. Мижоном и А. Сакисьяном, оно приписывалось мастерским Стамбула, располагавшимся на берегу залива Золотой Рог². Возникший на этой основе условный термин — «керамика Золотого Рога», которым стали обозначать вещи со спиральным орнаментом, тем не менее удерживается до сих пор, хотя в последние годы уже доказано изникское происхождение группы³. Определение времени ее бытования — 20—40-е гг. XVI в. — было установлено в основном по типологической близости и отчасти — орнаментальной связи с предыдущей группой⁴. Исходным моментом к уточнению хронологии послужили бутылка 1529 г. из собрания Гудмэн и венецианское блюдо 1526 г. из Музея искусства и ремесла в Гамбурге с росписью, являющейся, по-видимому, местной интерпретацией спирального узора⁵.

Подавляющее большинство изникской керамики последующего периода (середина — вторая половина XVI в. и далее) заметно отличается от рассмотренной. Это отличие менее ощутимо в формах, значительнее — в технике и особенно очевидно в орнаментике. Естественно, что сложение новых характерных признаков проходило постепенно, через какие-то промежуточные этапы, наличие которых обнаруживается благодаря отдельным памятникам, соединяющим в себе старые традиции с чертами нового. Такова, например, изникская чаша, относящаяся к началу XVI в. (музей Метрополитен). В ее декорировке преобладающее место занимают обычные для того времени лотосы — «хатаи». Но если сочетающиеся с ними кипарисы, по мнению Э. Грубе, выступают лишь как свидетельство «некитайского характера подобных сосудов», то они же могут рассматриваться и как элемент перехода к новой орнаментике⁶.

Показательно в том же смысле блюдо из раскопок в Софии. Его внутренняя поверхность покрыта сплошным узором синих спиралей, который в четырех местах перерезается тюльпанами, обращенными к центру⁷. На

¹ A. Lane, *The Ottoman Pottery of Iznik*, pl. 9, ill. 33; A. Lane, *Later Islamic Pottery*, pl. 29 A; K. Otto-Dorn, *Das islamische Iznik*, Taf. 48, Abb. 1, 3, 5; G. Migeon et A. Sakisian, *op. cit.*, p. 38, pl. 17. Фрагмент сосуда T-13 из собрания Эрмитажа.

² G. Migeon et A. Sakisian, *op. cit.*, p. 32.

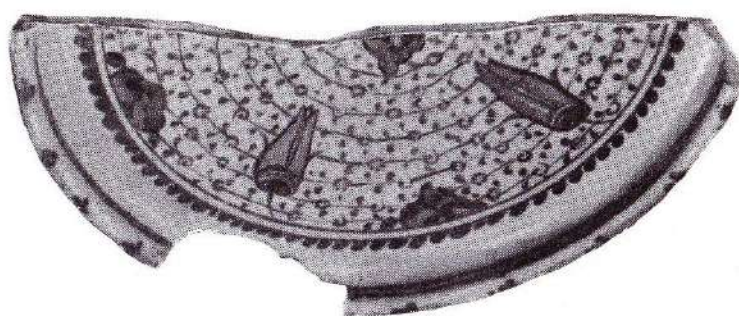
³ A. Lane, *The Ottoman Pottery of Iznik*, p. 270—272; K. Otto-Dorn, *Türkische Keramik*, S. 84—86; K. Erdmann, *op. cit.*, S. 205, 206; K. Otto-Dorn, *Das islamische Iznik*, S. 150, 151.

⁴ A. Lane, *The Ottoman Pottery of Iznik*, p. 270—272.

⁵ *Ibid.*, pl. 9, ill. 33, 34; K. Erdmann, *op. cit.*, Taf. 20.

⁶ E. Grube, статья к образцам турецкого искусства: "Bulletin of the Metropolitan Museum of Art", January 1968, No 19.

⁷ М. Станчева, *Турски фаянс от София*, Българска Академия на науките. «Известия на Археологическия институт», том XXIII, 1965, табл. 45 А, Б.



внешней поверхности изображены синие цветы, выдержанные в стиле конца XV — начала XVI в. Не исключено, что тюльпаны на софийском блюде — одни из первых, проникших в декорировку турецкой керамики и ставших впоследствии такими распространенными.

Оба приведенных здесь примера, так же как и другие, хотя и немногочисленные, позволяют предположить, что переход к новой орнаментике смягчался в какой-то мере промежуточными формами, говорящими о творческих поисках художников. Такая постепенность характеризует, в частности, и цветовую гамму. Возможно, что сдержанный и ограниченный колорит, подражающий колориту фарфора не мог особенно долго привлекать мастеров Изника. Одна из основных тенденций турецкого искусства, вполне четко обнаруживающаяся к этому времени — стремление к ярким, полихромным звучаниям — побудила их отойти от привычных сочетаний, искать новые, но и этот отход проходил постепенно. Вначале в росписи стал включаться бирюзовый цвет, затем гамма красок обогатилась оливково-зеленым, коричневато-фиолетовым и черным (при сохранении синего) — для контура рисунка. Новая палитра, позволяя варьировать уже не только элементы узора, но их цветовые отношения, создавала и новые перспективы для творчества художников. Неудивительно поэтому, что по крайней мере на несколько десятилетий она закрепилась в Изнике и четко прослеживается на многочисленных предметах утвари и изразцах. Расширение и обогащение цветовой гаммы, в частности, хорошо иллюстрируется изразцом из собрания Эрмитажа, где сложная композиция узора из очень

Фрагмент блюда. Изник.
Первая половина XVI в.

крупных зубчатых листьев и цветов лотоса выполнена синим, голубым, зеленым тонами на белом фоне¹.

В орнаментику росписей начинают включаться новые детали, по-иному трактуются старые мотивы лотоса, розы, арабески, меняются очертания стеблей, листьев и т. д., хотя во многих случаях сохраняются прежними трактовка и сами мотивы². Все это, в сочетании с обогатившейся цветовой гаммой, приводит в середине века к окончательному сложению специфических черт декоративного убранства турецкой керамики. Основу его составила богатая и многообразная растительная орнаментика, что было свойственно, как известно, не только керамике, но всему турецкому искусству. В значительной мере подобное явление можно объяснить влиянием мусульманской религии. Оно же отличает турецкую керамику от иранской, где, кроме растительных узоров широкое распространение получили изображения живых существ.

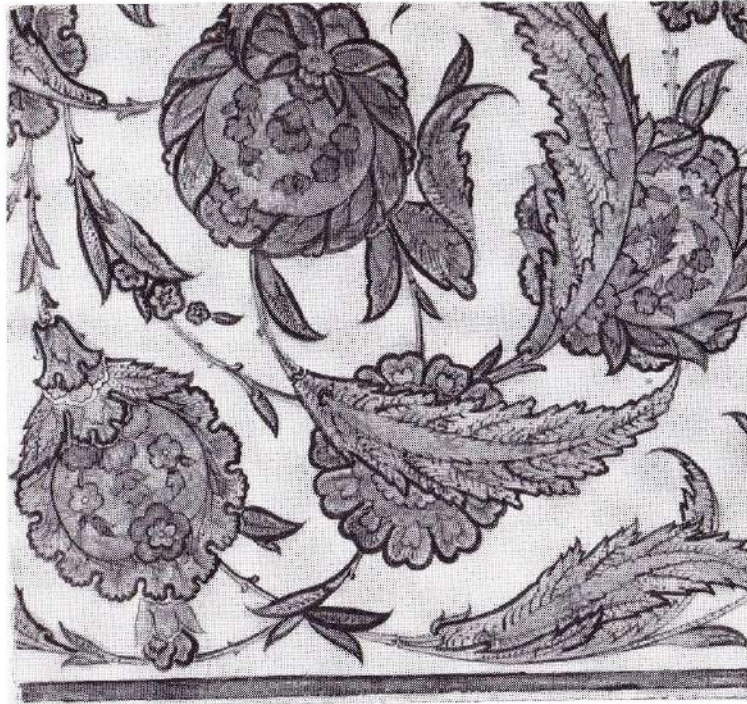
Начиная примерно с 30—40-х гг. XVI в. основное место в декоративном убранстве турецких изделий занимают всевозможные, своеобразно трактованные деревья, кусты, стебли, листья, цветы, плоды. Излюбленными элементами росписей являются цветы — тюльпаны, гвоздики, розы, бутоны роз, гиацинты, амариллисы, цветы жимолости, груши, персика, иногда — ирисы, сочетавшиеся с круглыми плодами граната и большими зубчатыми листьями. По предположению И. А. Орбели, последние представляют стилизованную передачу листьев репейника³.

Проследить пути проникновения этих элементов на турецкую почву довольно затруднительно. Появление лотоса и разработка его вариаций, как уже отмечалось, предполагает дальневосточный прототип, арабеска имеет ясно выраженное местное, сельджукское происхождение. Что же касается тюльпана, гвоздики, гиацинта, то они могли проникнуть в декорировку как мотив народного творчества тюркских племен. Эти растения — уроженцы степных и горных районов и их использование в качестве декоративного элемента правомерно рассматривать как отголосок искусства кочевников, которые составляли и составляют часть населения Малой Азии. Районами происхождения тюльпана являются обширные степные и горные области Средней, Восточной и Передней Азии и Южной Европы; гвоздика более всего распространена в Азии, Африке и Южной Европе, а ее дикая разновидность, так называемая травянка, судя по внешнему виду, вполне могла оказаться прототипом детали узора. Гиацинт,

¹ Изразец из собрания Эрмитажа, VГ 1320.

² A. Lane, *Later Islamic Pottery*, p. 49, 50, pl. 28 B, 30 B, 31 B; *Islamic Art*, Ohio State University, 1956, pl. 7; *Catalogue des objets d'art d'Orient, composant la collection de M. E. Tabbagh*, Paris, 1935, pl. III, N° 60.

³ И. А. Орбели, ук. соч., стр. 27.



насчитывающий свыше тридцати диких разновидностей, растет также в Азии, Северной Африке и Южной Европе. Родиной самого известного вида гиацинта — «восточного» — является восточное Средиземноморье. Использование в росписях розы — цветка, необычайно популярного на всем Ближнем Востоке, и плода граната, согласно бытовавшим в этих странах воззрениям символа райской жизни, следует ставить в связь со старыми традициями в искусстве Малой Азии. Наконец, введение в декорировку цветущих кустов, реже целых деревьев — персика, груши и других, а также непрямого кипариса, т. е. элементов обычной южной растительности, представляется вполне естественным.

Кроме новых растительных мотивов, в росписи изделий Изника по-прежнему включались некоторые старые элементы, прочно закрепившиеся

Изразец. Изник.
Первая половина — середина XVI в.



в орнаментике — цветы лотоса, различные виды меандра, «китайские облака», и в то же время изникские мастера продолжали осваивать отдельные заимствованные мотивы — например, узор в виде виноградной лозы и гроздьев.

Хотя формы орнаментики менялись, вводилось новое и отбрасывалось старое, основные ее элементы и, в первую очередь, растительные мотивы сохранялись и в последующие периоды. Менялась только трактовка, стиль этих изображений и именно эти изменения с учетом изменений в типах и цветовой гамме оказываются необходимыми для того, чтобы представить ход развития художественного оформления изделий.

Своими стилистическими особенностями отличаются и изникские изделия первой половины XVI в. Так, выше уже отмечалось, что некоторые прежние элементы росписей — лотос или роза — на изделиях этого времени предстают иными по очертаниям, быть может несколько более упрощенными, чем раньше. То же относится и к манере передачи тюльпанов, гвоздик и бутонов розы. Тюльпаны в это время чаще всего рисовали в виде небольшого овала с заостренным или же с раздвоенным концом; гвозди-

Изразец. Изник. Первая половина XVI в.

Блюдо. Изник. Первая половина — середина XVI в.

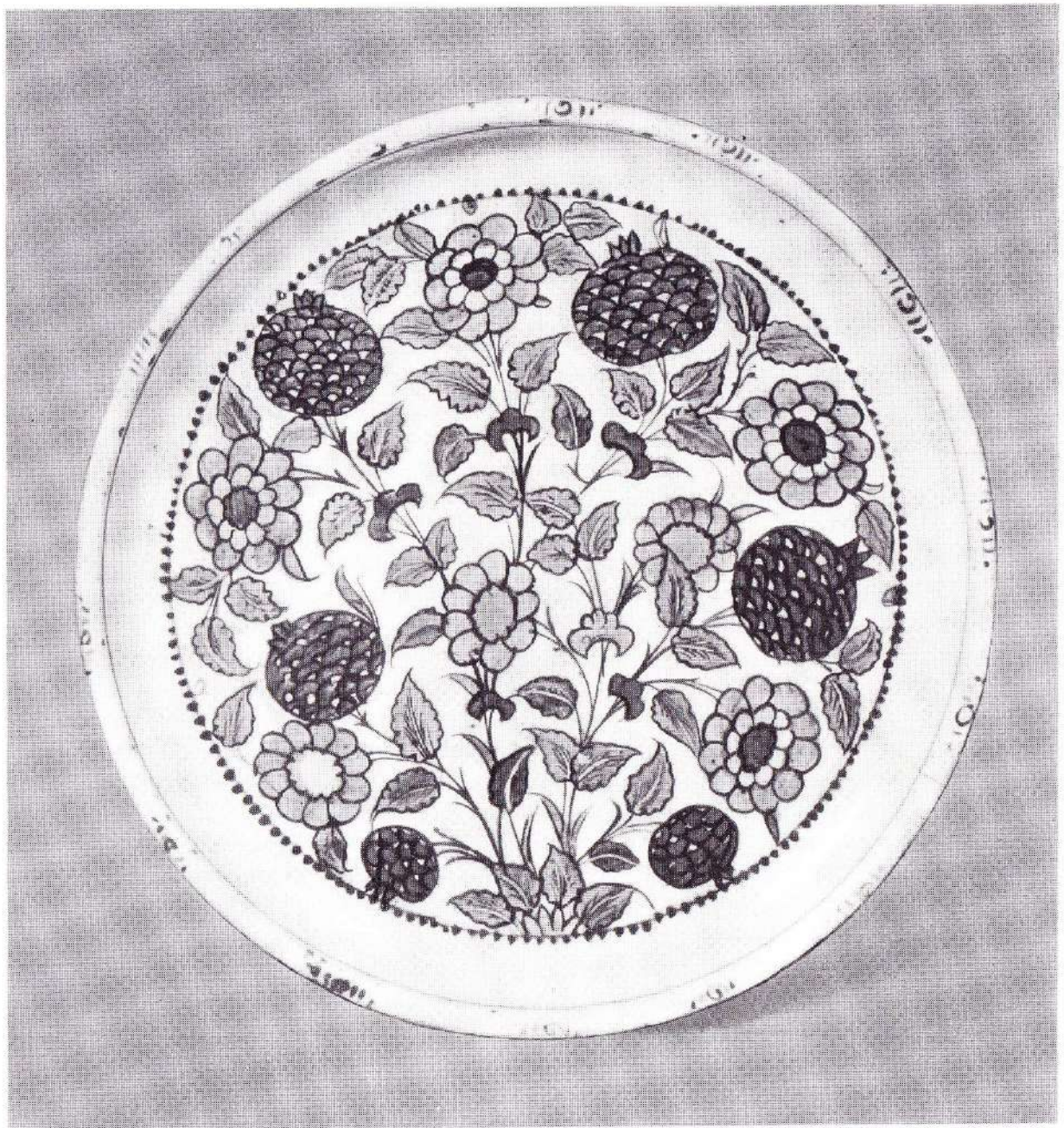
ки плотно сдвинутыми лепестками несколько напоминали веер. Примерно к этому же времени, т. е. к 40-м гг. XVI в., А. Лейн относит и появление тюльпанов, трактованных как мелкие, заостренные цветы, собранные в пучки¹. Наконец, плоды граната изображались несколько вытянутым кругом, заполненным чешуйчатым узором.

Разумеется, подобный способ воспроизведения деталей узора не был каноном, обязательным для всех художников. Он был просто наиболее распространенным, привычным, и в такой манере, передаваемой от мастера к мастеру, от одной мастерской к другой, вероятно, работало большинство керамистов. Иначе было бы трудно объяснить идентичный стиль, которым отмечены почти все известные группы памятников того времени. Но, наряду с этим, были по-видимому и исключения, в тех случаях, когда мастер, обладавший незаурядным талантом и наблюдательностью, в своем творчестве преодолевал привычные представления и по-новому решал стоявшие перед ним задачи. С этой точки зрения, несомненно, интересны два блюда — из собраний Гудмэн и Музея Виктории и Альберта². В декорировке одного из них, помимо удачно решенной композиции, великолепно переданы художником отдельные ее части — тонкие стебли, заканчивающиеся плодами граната, цветы с крупными круглыми лепестками и особенно листья, написанные свободно и естественно. В рисунке нет какого бы то ни было упрощения, так же как нет ненужной скрупулезности в трактовке мелких деталей, поэтому он воспринимается как верное отображение реальности, увиденной автором. На втором блюде цветы, составляющие композицию, — розы и бутоны роз, тюльпаны и др. — изображены в сходной естественной манере. Расписывая это блюдо, художник проявил себя не только как мастер точной и умело подмеченной передачи задуманного сюжета и его элементов. Используя тонкие линии стеблей, он гармонично построил композицию целиком, равномерно, без неоправданных пустот или, напротив, скученности, разместив сложный рисунок на ограниченной площади. Он оказался и хорошо чувствующим цветовые отношения колористом. Яркие живописные пятна тюльпанов, размещенных по борту, подчеркнутые чистым белым фоном, удачно контрастируют с бледно-зелеными листьями и цветами центра композиции.

Большим мастерством исполнения по-видимому отличалось еще одно блюдо — из раскопок в Софии; от него сохранилось только пять фрагментов, но и по ним можно судить о совершенстве его росписи — узор

¹ A. Lane, *The Ottoman Pottery of Iznik*, p. 267.

² A. Lane, *Later Islamic Pottery*, pl. 35 B, 36 B.



Блюдо. Изник. Первая половина XVI в.

состоял из тонких, слегка изогнутых зеленоватых стеблей с такими же листьями и красноватыми ягодами. В рисунке обращает внимание необычная для искусства того времени реалистичность ветвей и листьев: благодаря объемно показанной форме, по прожилкам на неровной, шероховатой поверхности они воспринимаются рельефными и живыми.

Подобные примеры единичны, но они достаточно наглядны для того, чтобы представить возможности, которые приобретали художники, сумевшие в своих работах преодолеть идущую от миниатюрной живописи плоскостность изображения, присущую не только турецкому, но и всему искусству Ближнего Востока.

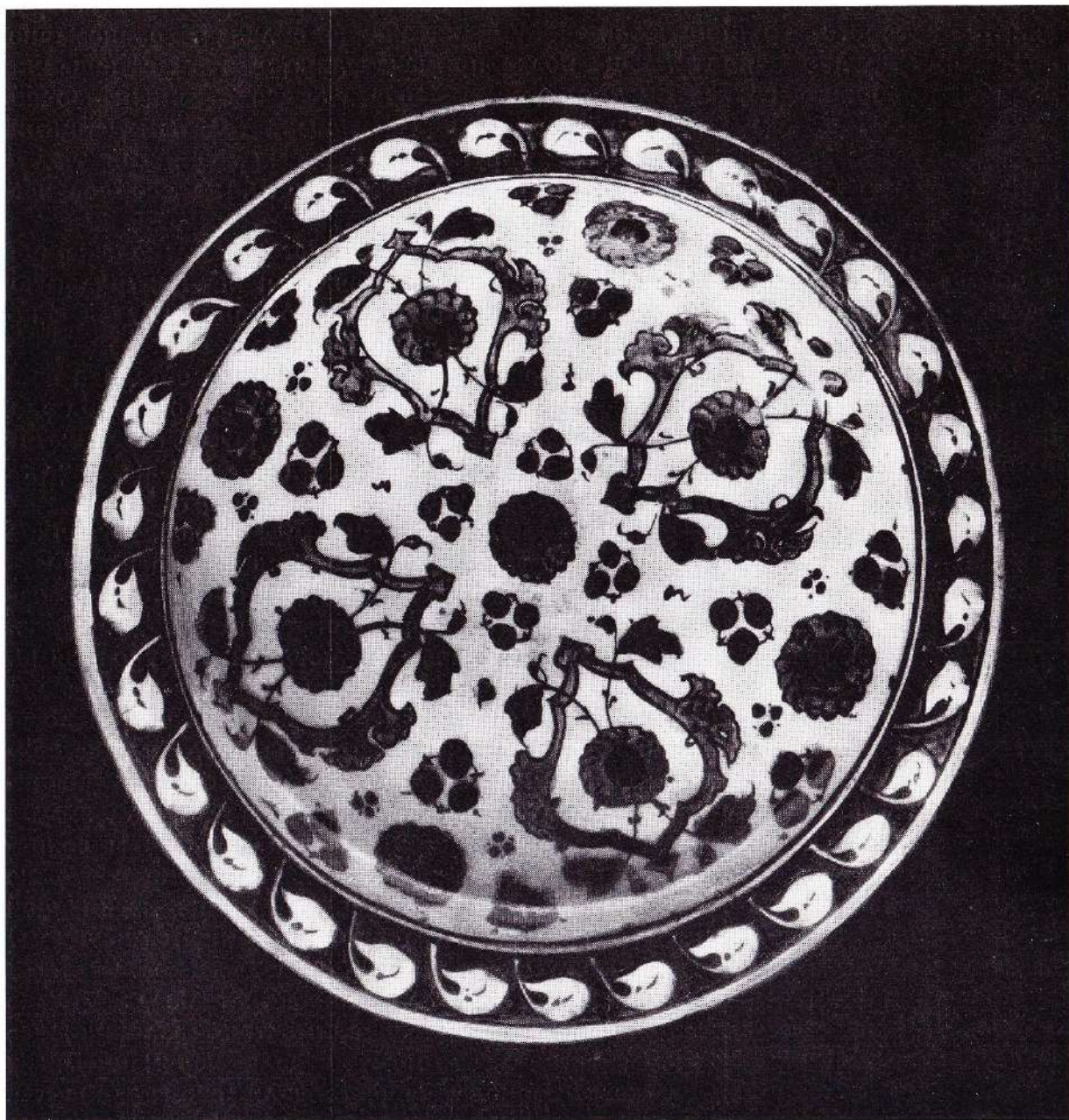
Понятно, что при исключительно богатом и разнообразном выборе декоративных элементов перед изникскими мастерами открывались широкие перспективы бесконечного их варьирования, создания композиций, полностью отвечавших их творческой изобретательности и фантазии. В этих условиях сравнительно быстро выработалось множество орнаментальных схем, настолько многообразных и часто переходящих друг в друга, что практически вряд ли можно их учесть, имея в виду большое количество сохранившихся памятников. Тем не менее даже в этом конгломерате различаются некоторые основные принципы, характерные именно для данного периода и позднее не встречающиеся.

В убранстве изразцовых покрытий к этому времени стали складываться основные орнаментальные принципы, которые спустя десять — двадцать лет воплотились в архитектурных сооружениях Стамбула. Уже к середине столетия стало угадываться главное — построение узора так, чтобы, располагаясь по поверхности и охватывая большое пространство, он воспринимался в равной мере как с большого расстояния, так и вблизи. Соответственно этому подбирались и составляющие его элементы. Вот почему в росписях изразцов прочное место заняли всевозможные варианты арабесок, большие зубчатые листья, крупные лотосы, розы, привлекавшие внимание еще издалека. Той же цели — лучшему восприятию декорации был подчинен еще один прием, имевший место и в других видах турецкого искусства: заполнение отдельных деталей, например медальонов или зубчатых листьев пучками или гирляндами мелких цветов, стеблей и т. д. Однако заведомая фантастичность такого рисунка не мешала восприятию композиции как в целом, так и по частям, в строго определенной последовательности.



Композиции росписей предметов утвари составлялись иначе и зависели от формы и назначения предмета. При их большом разнообразии все же есть возможность наметить некоторые закономерности избравшихся художниками решений. Схемы рисунков блюд строились обычно в двух вариантах: рисунок располагался или независимо от поверхности предмета (явление, напоминающее испанскую керамику XV в.) или же помещался в соответствии с ней. Примеров первого варианта — по-видимому, наиболее характерного именно для данного периода, так как после середины столетия он не встречается, — много, поэтому достаточно привести два-три наиболее показательных. Так, на большом, глубоком блюде из собрания

Блюдо. Изник.
Первая половина — середина XVI в.



Блюдо. Изник.
Первая половина — середина XVI в.

Эрмитажа основное место занимает крупный бирюзовый цветок в центре, вокруг которого группируются синие «китайские облака», равномерно покрывающие дно и борт¹. Еще более примечательно в этом отношении блюдо из собрания Музея Виктории и Альберта, где свойственная первой половине XVI в. композиция в виде «куста» — с очень толстыми синими ветвями, увенчанными зеленоватыми крупными цветами и синими тюльпанами, — расположена по всей внутренней поверхности, не соотносясь с профилем блюда².

При втором варианте рисунок подчинялся строгому расположению в соответствии с формой предмета и был расчленен на центральную часть — в круге на дне — и бортовую. На блюде из собрания Музея Виктории и Альберта цветущие ветви помещены резервом на темном фоне в большом круге, занимающем всю поверхность дна, борт же оставлен свободным и лишь по краю нанесен мелкий точечный узор³. Другое блюдо из того же собрания украшено цветами, в том числе двумя гвоздиками на тонких стеблях, помещенными в небольшом круге дна. Они же, заключенные в округлые картуши, повторены в узоре широкого борта⁴.

Если первый вариант росписи блюд имеет чисто местное, турецкое происхождение, то параллели второму варианту находятся во многих образцах и более ранней и современной им керамики Ближнего Востока. В какой-то мере их можно связывать и с декорировкой привозного фарфора, что заметно например по композиции с тремя виноградными гроздьями. Хорошо известная по изделиям периода Мин, она была использована изникскими керамистами, позаимствовавшими мотив изогнутой лозы с тремя гроздьями, заключенной в фестончатый круг на дне, а также стилизованные цветы с завитками и мелкие спирали, которыми расписан неширокий борт⁵. Подобную схему, хотя она и повторялась с теми или иными изменениями на более поздних памятниках, изникские керамисты сохраняли в канонизированном виде сравнительно недолго. Примерно в это же время появляются и собственно турецкие варианты этой схемы, из которой заимствовался лишь фестончатый круг на дне (но уже с иным рисунком) и узор из пучков мелких цветов по стенкам⁶.

Внешняя поверхность блюд, в отличие от внутренней, украшалась очень скупо, что не вызывалось практической необходимостью. Сложившись к середине XVI в. эти схемы оставались по сути дела неизменными и в дальнейшем, хотя для каждого периода существовали свои варианты.

¹ Блюдо из собрания Эрмитажа, VГ 729. Ближайшие аналогии — блюдо № 22 БВ в собрании Киевского музея западного и восточного искусства.

² A. Lane, *Later Islamic Pottery*, pl. 13.

³ *Ibid.*, pl. 36 A.

⁴ *Ibid.*, pl. 30 A.

⁵ A. Lane, *Later Islamic Pottery*, pl. 32 B.

⁶ A. Lane, *The Ottoman Pottery of Iznik*, pl. 11, ill. 39.



Как правило, здесь преобладали или мелкие синие спирали, подражающие узорам на фарфоре, или, что было обычнее для первой половины XVI в. — тройные синие тюльпаны и круглые цветы (или ягоды) на зеленых стебельках. Пучки таких цветов равномерно располагались на стенках блюд, между бортом и дном, тогда как края блюд и изредка — донца обводились синим или зеленовато-черным контуром.

Построение росписи объемных сосудов во многом следовало более ранним прообразам. На кувшинах основной узор произвольного содержания занимал тулово, и в уменьшенном масштабе он часто повторялся на горле, разграничиваясь поясками тупых уголков и фестонов. Край горла

Оборотная сторона блюда. Изник.
Середина XVI в.

обводился плетенкой или меандром. В нижней части тулова располагалась снова плетенка. Примерно по тому же методу расписывались бутылки и вазы. Их орнамент, независимо от его содержания, покрывал поверхность предмета не целиком, а дробился на отдельные полосы или пояса, чем достигался определенный художественный эффект.

Работая над созданием своих произведений, изникские керамисты, как правило, обнаруживали хорошо развитое чувство объема. Они тонко ощущали необходимость гармонии между формой предмета и росписью, в большинстве случаев точно определяя соразмерность узора с поверхностью, на которой они должны были его разместить. В их произведениях невозможно найти неоправданные замыслом художника пустоты в композиции, так же как и чрезмерной перегруженности рисунка мелкими деталями. Точно также мастера умело использовали цвет, нигде не переходя границы правильных цветовых отношений и сознательно подбирая лучшие сочетания. Примером этого может служить излюбленная ими гамма, в которой различные вариации синего, бирюзового, оливкового и пурпурного тонов почти всегда давали нужное звучание. Высокий уровень техники исполнения помогал художникам керамистам часто и эффективно использовать такой выгодный прием, как роспись резервом, когда белый рисунок отчетливо выделялся на синем или бирюзовом фоне.

Все эти творческие достижения изникских мастеров были возможны только при совокупности необходимых условий; из них едва ли не самое важное — наличие большого количества опытных и талантливых мастеров, которые, опираясь на установившиеся приемы и навыки, могли развивать керамическое дело. Если конец XV — начало XVI в. были начальным этапом, то первая половина XVI в. явилась ступенью к созданию лучших произведений турецкой керамики, расцвет которой наступил во второй половине века.

Глава II

КЕРАМИКА ИЗНИКА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVI — НАЧАЛА XVII ВЕКА

Качественно новый этап развития керамического дела в Османском государстве охватывает середину — вторую половину XVI в. и знаменует собой высшую точку его расцвета. Этот период характеризуется дальнейшим увеличением производства керамики. Оно было связано с общим расширением объемов строительства в империи, достигшей апогея могущества. Для многочисленных дворцов, мечетей, мавзолеев, бань, караван-сараяв, медресе и других построек, возводившихся в Эдирне, Бурсе, Конье и, прежде всего, в самой столице — Стамбуле, ежегодно требовались тысячи изразцов; для султанского двора и его окружения, для крупных феодалов, купцов, духовенства необходимы были сотни и тысячи разнообразных предметов утвари.

Основную массу керамической продукции по-прежнему продолжал поставлять Изник. Значение ведущего центра, приобретенное им еще в конце XVI в., возросло и упрочилось. Турецкие историки XVI—XVIII вв. — Саад-эд-дин, Эвлия Челеби, Исмаил Асим и другие в своих сочинениях особо отмечают Изник как город, где было сосредоточено производство керамики, подчеркивают ее высокое качество и разнообразие изготавливавшихся изделий¹. Высококачественные по исполнению, а следовательно и дорогостоящие, они бытовали исключительно в феодальной и торговой среде крупных городов, где находили постоянный сбыт, но в первую очередь их заказывали для султанского двора. Это назначение керамики неоднократно подчеркивалось особыми султанскими указами, где регламентировались размеры производства, его профиль, а также запрещалась выдача или продажа изделий частным лицам. Таким образом, несмотря на массовый характер производства, изникская керамика, служившая предметом роскоши, фактически была недоступна широким народным массам, где по-видимому бытовали обычные красноглиняные изделия.

Признавая роль Изника, некоторые исследователи склонялись к мысли о том, что, даже при крупных масштабах производства, мастерские города практически не могли обеспечить продукцией и нужды строительства и

¹ См. соответствующие данные в работах: К. Otto-Dorn, *Das Islamische Iznik*, S. 165—195; В. С. Гарбузова, *Из истории производства малоазийских фаянсов*, стр. 29, 30.

спрос на утварь¹. Поэтому, считали они, должны были существовать какие-то другие центры, покрывавшие этот дефицит.

Такая точка зрения вряд ли верна потому, что строительные потребности периферийных городов, где изразцами декорировались лишь некоторые здания, были по-видимому весьма ограниченными, и основную массу продукции ведущего центра направляли в Стамбул. Объем производства изразцов в Изнике очевидно строился с таким расчетом, чтобы удовлетворять полностью нужды города, и не ввозить туда материалы из иных мест. Что касается отдельных областей Османской империи, таких, как Сирия и Египет, то там несколько позднее, к концу XVI в., на старой основе некогда развитого керамического дела сложилось новое, и единственным более или менее крупным центром стал Дамаск.

Спорность предположения о других, кроме Изника и Дамаска, центрах подтверждают и сами вещественные памятники. За редкими исключениями, они четко разграничены на две группы по своим формам, цветовой гамме, росписям, а главное — стилистическим особенностям рисунка. При этом в пределах каждой группы — и Изника и Дамаска — существует сходство, объединяющее памятники по всем указанным компонентам.

Вместе с тем возможно, что в ограниченных пределах производство керамики и прежде всего утвари могло существовать, как о том сообщают турецкие письменные источники, в Стамбуле и в Кютахье, хотя отсутствие описаний производимой продукции, так же как надписей или марок на изделиях, оставляют это только предположением.

Дальнейшее развитие турецкого керамического дела — во второй половине XVI в. прослеживается в типологии, технике и декоративном убранстве изделий. Как и раньше, их составляли изразцы и предметы утвари. В первой разновидности, по сравнению с предыдущим периодом, особых изменений не произошло, кроме того, что крупные четырехугольные плитки почти вытеснили прежние, шести- или восьмиугольные небольшого размера (диаметром около 20 см), сохранившиеся еще от бурсского времени. Отказ от старых форм был вызван чисто декоративными задачами, возникшими перед художниками-керамистами. Развитие архитектуры, с ее монументальностью, увеличением объемов, обусловили и появление больших плоскостей, что в свою очередь вызвало необходимость разработки новых, масштабных композиций. Для этой цели самыми пригодными оказались прямоугольные или квадратные плитки с незамкнутой композицией, т. е.

¹ В. С. Гарбузова, *Из истории производства малоазийских фаянсов*, стр. 29, 30.

с рисунком, переходящим с одного изразца на другой. К их массовому производству и перешли мастерские Изника.

Турецкие изразцы этого и последующего периодов представляют плоские пластины размером от 25×25 см до 40×40 см и толщиной от 1,5 до 2,5 см. Ими выкладывали поверхность стен, составляя в соответствии с намеченным рисунком нужную композицию. Несколько меньшие по величине плитки, преимущественно прямоугольной формы, применялись для бордюров. В отличие от других стран Ближнего Востока в Турции, приблизительно с первой половины XVI в. изразцами покрывались, как правило, внутренние стены построек. А. Лейн высказал предположение, что такая практика развилась после замены мозаичных покрытий «храма на Скале» в Дамаске изразцами, осуществленной турками в 1545 г.¹ В Стамбуле мечеть султана Сулеймана II (1558 г.) была первой, которую декорировали таким образом. В другой стамбульской мечети — Рустема-паши (1561 г.) изразцами впервые оформили не только стены, но также и опоры, михраб и мимбар.

Описанный прием применялся с преднамеренной целью — создать резкий контраст гладких поверхностей каменных внешних стен, подчеркивавших строгий облик здания, — с ярким блеском, колоритом и живостью изразцовой декорации внутренних стен. Таким образом достигался определенный эффект, рассчитанный на то, чтобы поразить воображение зрителей. В отличие от художественной практики бурсского периода, изразцы на внешних стенах фигурируют значительно реже — лишь на нескольких памятниках, где облицованы части стен, закрытых внешними галереями. Так декорирован, например, мавзолей султана Селима II в Стамбуле, с двумя вертикальными панно по обеим сторонам от входа и тимпанами над дверьми и окнами². Подобным же образом облицованы стены мечети Рустема-паши³.

Быть может, специфика использования изразцов только для плоскостей стен объясняет то, что в их типах не было такого разнообразия, как в керамическом деле Ирана, где изготовляли профилированные, фигурные, выпуклые и вогнутые разновидности. В Турции же, помимо четырехугольных, иногда при оформлении таких частей интерьера, как михрабы, мимбары, ниши в стенах, каминны, фонтаны, применялись почти исключительно плоские — треугольные или же трапециевидные, многоугольные и реже — рельефные изразцы⁴.

¹ A. Lane, *Victoria and Albert Museum. Guide to the Collection of Tiles*, London, 1939, p. 20.

² K. Gurlitt, *Die Baukunst Konstantinopels*, Berlin, 1912, Bd II, Taf. CXXXI.

³ *Ibid.*, Taf. CX. Ср. также образцы внешней облицовки: E. Egli, *Sinan*, Zürich—Stuttgart, 1954, Abb. 54, 62; С. Е. Арсеви, *L'art turc*, Istanbul, 1939, p. 90, fig. 166.

⁴ Т. Öz, *op. cit.*, pl. XLIV, XLIII, XLI; W. Staupe, *Le caractère turc dans l'ornementation des faïences osmanlies*, «Syria», vol. XV, 1934, pl. XLIX, N° 1; М. Mostafa, *Islamische Keramik*, Kairo, 1956, Taf. 47; *Art mahométan. Collection Zander*, Amsterdam, 1914, pl. 14, N° 417; T. Horvath, *The Art of Asia*, Budapest, 1958, pl. 109; М. Батур, *Топкапѝда Ahmet paşa camii çinileri*, «Arkitekt», с. 1—2, 1952, s. 27—31.



Изразцы. Изник. Вторая половина — конец XVI в.

В другом виде керамических изделий — предметах утвари — эволюция форм проходила интенсивнее, так как сама специфика предоставляла мастерам бóльшие возможности.

Часть изделий продолжали изготавливать по старым типам. Так, твердо определились две разновидности блюд: первая представлена плоскими, с невысоким, загнутым бортом, а вторая — глубокими, с плоскоотогнутым ровным или фестончатым бортом, похожими на тарелки. Диаметр и тех и других колеблется от 25 до 40 см. Незначительно изменились и очертания бутылей. Но если по-прежнему изготавливались цилиндрические кружки с ручкой, имеющей отогнутые концы, то параллельно возник вариант в форме усеченного конуса¹. Кроме ваз старого типа — грушевидных, суживающихся книзу, и с широким цилиндрическим горлом, изникские керамисты выработали три других: сферические, с невысоким горлом и выступающими по бокам ручками; несколько сплюснутые; вытянутые, на узкой ножке с широким основанием.

Прежний тип ламп для мечетей — со сферическим туловом — резко отграниченным от расширяющегося кверху горла, сменился во второй половине XVI в. лампами более плавных очертаний, с туловом округлой формы, расширяющимся книзу и мягко переходящим в горло с широким растремом². В этот же период, по-видимому, выходят из употребления ранее широко бытовавшие полусферические чаши на низком или высоком поддоне. Их сменили более плоские, на кольцевой ножке, примером которых могут служить две чаши из собрания Ч. Сэрсока³.

Изменения коснулись и кувшинов, где наибольшее распространение получила разновидность грушевидного сосуда с тонкой изогнутой ручкой. В отличие от нее, вторая разновидность — больших размеров, с яйцевидным туловом, узким и коротким горлом со сливом и широкой петлеобразной ручкой, известна лишь по немногим образцам⁴. Наконец, в этот же период получают распространение полые сферические подвески — украшения для мечетей, несколько напоминающие бутылки⁵.

Все перечисленные типы отражены в десятках и сотнях реально существующих памятников. Но типология турецкой керамики была бы вероятно неполной, если не попытаться представить себе разновидности, не дошедшие до настоящего времени. Так, в сложную орнаментальную схему облицовки михраба мечети Рустем-паши в Стамбуле были включены изображения расширяющихся кверху ваз грушевидной формы с двумя

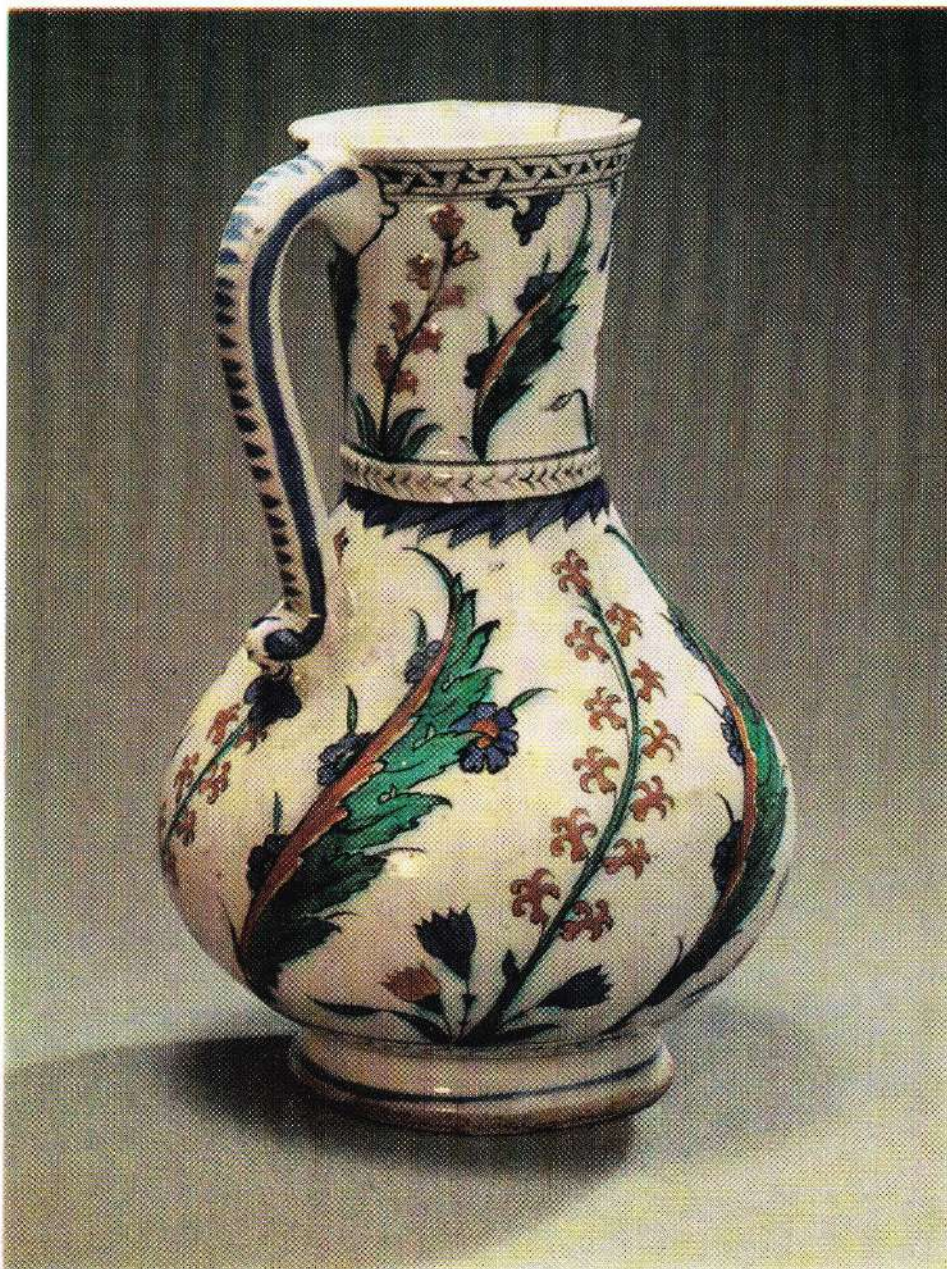
¹ *Godman Collection of Oriental and Spanish Pottery and Glass*. London, 1901, pl. XLVII. No 121; G. Migeon, *L'exposition des arts musulmans*, Paris, 1903, pl. 47.

² M. Dimand, *A Handbook of Muhammadan Art*, p. 221, ill. 146; M. Mostafa, *Museum of Islamic Art*, Cairo, 1955, p. 54, 59.

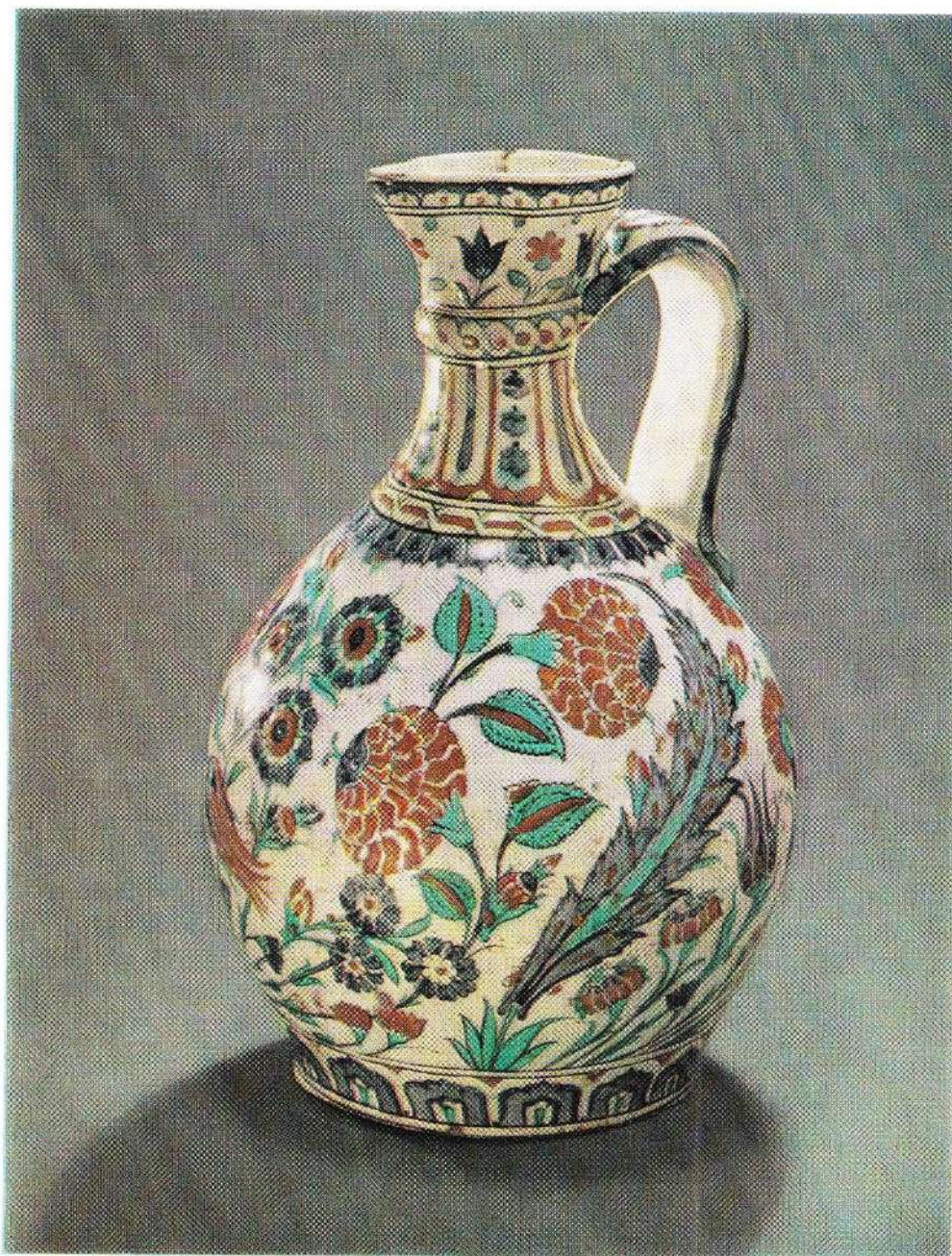
³ *Sotheby and Co. Catalogue of the Collection of . . . Medieval and Modern Works of Art*, London, 1931, pl. XIX, Nos 202, 203.

⁴ Кувшин из собрания Эрмитажа, VI 801; R. L. H., *Turkish Jug*. "British Museum Quarterly", vol. II, No 2, p. 54.

⁵ Подвеска из собрания Эрмитажа, VI 821; *Godman Collection*, pl. L, No 466; pl. LXIII, No 61; *Türkische Kunst aus Sieben Jahrhunderten*. Wien, 1932, Taf. 19; *The Kelekian Collection of Oriental Pottery and Glass*, Paris, 1910, pl. 99; T. Macridy, *Le Musée Benaki d'Athènes*, «Museum», vol. 39—40, 1937, p. 136.



Кувшин. Изник. Вторая половина XVI в.



Кувшин. Изник. Вторая половина XVI в.

тонкими ручками. Чаше на изразцовых панно фигурирует сочетание вазы или кувшина и полусферической или плоской вазы на ножке с широким основанием. Если учесть свойственную турецким художникам того времени точность в передаче реалий, а также многократное повторение одного и того же элемента (например, вазы или кувшина с цветами, стоящего на плоской вазе), можно предположить, что такие вазы и кувшины существовали в действительности. Это предположение подкрепляется двумя обстоятельствами. Во-первых, на некоторых памятниках наряду с этими типами изображены и обычные, хорошо известные сосуды — бутылки, вазы, кружки, лампы и т. д.¹ Таково, например, по времени очевидно самое раннее — 20—30-е гг. XVI в. — изображение бутылки и подноса с чашками на фрагментах сосуда из собрания Берлинских музеев². Во-вторых, существование описанных типов подтверждается изображениями на миниатюрах того же периода. В этом смысле интерес представляет один из листов турецкого сочинения XVI в. «Хюнернамэ», где запечатлено торжественное шествие ремесленных цехов перед султаном. Среди других ремесленников там фигурируют и гончары — «сырчаджи», несущие на больших подносах бутылки, кувшины, чаши тех самых типов, которые известны сейчас, а наряду с ними и грушевидные вазы с тонкими ручками³.

Иногда изображения утвари встречаются и на самой керамике — изразцах и блюдах. Большая часть их воспроизводит разновидности, уже известные по сохранившимся материалам, — описанные выше кувшины, чаши, вазы. Некоторые же, подобно изображенным на миниатюрах, несколько отличаются от обычных вариантов отдельными деталями и, таким образом, дополняют тот или иной типологический ряд⁴. Хотя большинство перечисленных сюжетов появилось на турецкой почве вероятно самостоятельно, некоторые, как, например, изображения кувшинов на блюдах и особенно на изразцах, быть может, следует связывать с аналогичной серией шестиугольных изразцов из мавзолея аль-Тавризи в Дамаске (1423 г.) или подобными из Большой мечети в Дамаске⁵.

Приведенные данные дополняют, таким образом, типологию турецкой керамики второй половины XVI в. По разнообразию и вариантам она превосходит керамику остальных стран Ближнего Востока, уступая лишь иранской. Вместе с тем, в мастерстве исполнения, точном выборе формы, соответствующей назначению предмета, в понимании роли линии и объема изникские мастера не отставали от иранских.

¹ G. Migeon et A. Sakisian, *op. cit.*, p. 20, fig. 8; T. Öz, *Turkish Ceramics*, pl. XXXVI.

² T. Öz, *op. cit.*, pl. LXV; A. J. Butler, *Islamic Pottery*, London, 1926, pl. LXXXIII; G. Migeon, *Musulman Art*, London, 1922, pl. 43; K. Otto-Dorn, *Das islamische Iznik*, S. 43, Abb. 2.

³ S. K. Yetkin, *İslâm sanatı tarihi*, Ankara, 1955, s. 376.

⁴ K. Otto-Dorn, *Das islamische Iznik*, Taf. 51, Abb. 3; *Godman Collection*, pl. LV, No 36; A. Lane, *The Ottoman Pottery of Iznik*, pl. II, ill. 39; A. Dobrovits, *Az Iparművészeti Múzeum és társintézményei a felszabadulás óta*, «Az Iparművészeti Múzeum Evkönyve», t. II, 1955, p. 14, 3 kép.

⁵ A. Lane, *Guide to the Collection of Tiles*, pl. 12 H.

Появление в середине — второй половине XVI в. большого количества высококачественной утвари и изразцов было бы невозможно без сложившихся приемов работы и необходимых технических навыков, а ими керамисты Изника владели в должной мере. Как и раньше, керамические изделия изготовлялись из хорошо обработанной светлой глины, дававшей при обжиге в большинстве случаев хрупкий и пористый, в отличие от иранского, черепок розоватого или кремового тона. Неизбежные отклонения от нормы могут быть объяснены только разными сортами глины или неодинаковыми условиями обжига. Поскольку передача желаемого тона в росписях на глине даже очень светлого оттенка бывала иногда затруднительной, подготовленное изделие покрывали ангобом — раствором белой глины, осаждавшейся на изделие после того, как впитывалась вода. На изломе изразцов слой ангоба, располагающийся между черепком и глазурью, обычно виден вполне отчетливо.

Роспись выполняли жидкими красками, которые тонким слоем наносились на ангобированную поверхность изразца или сосуда. Для того, чтобы четче выделить рисунок, иногда расплывавшийся, его обводили черным, реже — темно-зеленым или синим контуром. При декорировке изделий, как и раньше, широко практиковались такие приемы, как «резерв».

Красками обычно служили окислы металлов, дававшие при обжиге различные тона: окись кобальта — синий, окись марганца — фиолетовый и коричневатый, окись меди — бирюзовый и зеленый, окись железа — красный и т. д. Черный тон достигался сажевой краской, замешанной на каком-либо связующем растворе органического происхождения. Почти все эти краски были известны и употреблялись в керамическом деле Ирана и других стран Ближнего Востока, но в Турции предпочитали их особые градации и соотношения отдельных тонов.

Чтобы закрепить краски и придать изделию прочность, водонепроницаемость и красивый внешний вид, после нанесения рисунка оно покрывалось глазурью. В отличие от прочей ближневосточной керамики турецким изделиям свойственно применение очень прочной свинцовой бесцветной глазури с мягким, ровным блеском, лежавшей после обжига на поверхности изделия плотным слоем, не дававшим трещин. Довольно редко, по сравнению с соседним Ираном, в Турции употреблялась прозрачная бирюзовая глазурь — щелочная по составу и окрашенная окисью меди. В зависимости от добавления олова получали градации нужного тона — от

светло-голубого до почти синего. Бирюзовая глазурь известна лишь по немногим изразцам предположительно первой половины XVI в.

Приемы отделки турецкой керамики в целом были менее разнообразны, чем в Иране. Если там широко применялась гравировка, вплоть до ажурных узоров, роспись люстром, цветными непрозрачными глазурями — эмалями и т. д., то все эти способы остались неизвестными мастерам Изника. Пока, например, остается неясным, почему в турецкой керамике не применялся люстр, хотя в сельджукский период он был распространен, о чем свидетельствуют многочисленные фрагменты люстровых изделий, вероятно местного происхождения, найденные археологами в последние годы на территории Малой Азии¹.

Сравнительно ограниченный выбор существовавших технических приемов, тем не менее, не помешал тому, что изникские изделия приобрели высокие художественные достоинства. В немалой степени это зависело и от дальнейшего расширения цветовой гаммы.

Найденные в первой половине XVI в. колористические сочетания, по-видимому, лишь отчасти удовлетворяли художников, и они пытались найти новые краски для создания более ярких и эффектных композиций. Примерно с середины того же столетия палитра изникских мастеров обогащается еще двумя тонами, не применявшимися ранее — ярко-зеленым и ярко-красным.

Впервые красный цвет появляется на изразцах стамбульской мечети Сулеймание (1558 г.) и на лампе, предназначавшейся для этой мечети; и в том и в другом случае он включен в гамму тонов, обычную для керамики первой половины XVI в. — синий, белый, бирюзовый и т. д.² Если причина введения этого тона довольно ясна, то самое появление его определяется еще не совсем четко. Известно, что красный цвет относительно редко применялся в декорировке ближневосточной керамики. Кроме фрагментов из Баальбека (Сирия), он отмечен на изразцовой мозаике Сарая-Берке, затем на среднеазиатских изразцах тимуридского периода и, наконец, на сравнительно поздней (вторая половина XVI — начало XVII в.) группе предметов утвари северного Ирана³. Химический состав краски, применявшейся в указанных случаях, видимо, должен отличаться от состава турецкой, но внешне ее тона почти подобны изникским. Во всех случаях появление красного тона связано с местной техникой производства, что можно предположить и в отношении Изника. Частичным подтверждением этому

¹ A. Lane. *The Ottoman Pottery of Iznik*. p. 249, 250.

² A. Lane, *Later Islamic Pottery*, p. 55; A. Lane, *The Ottoman Pottery of Iznik*, p. 275.

³ F. Sarre, *Keramik und andere Kleinfunde der Islamischen Zeit von Baalbek*, Berlin — Leipzig, 1925, S. 17, Taf. 22—23, Nr 64—66. Фрагменты, описанные Ф. Зарре, представляют донца блюд с точечным узором, который нанесен красным ангобом, по тону близким к изникскому; автор относил их к XIII—XIV вв.

явились результаты раскопок 1927—1928 гг. на ипподроме в Стамбуле, где сначала был обнаружен один, а затем значительное число фрагментов византийской посуды, расписанных красным ангобом¹. На основе этих находок Г. Ф. Хадсон сделал вывод о том, что традиция использования красного тона существовала еще до турок, и что введение его в росписи турецкой керамики лишь с середины XVI в. объясняется преобладавшим до этого времени воздействием иранской, которая почти не знала его².

А. Лейн пытался объяснить введение красного тона тем, что было трудно сохранить необходимый режим обжига для обычной ранней гаммы, так как при несоблюдении температурных и иных условий менялась правильная цветопередача зеленоватого и пурпурного тонов³. Поэтому с помощью красного и ярко-зеленого тонов изникские художники, по его мнению, стремились исправить и расширить цветовую гамму. К этому можно добавить, что таким путем их палитра пришла в соответствие с цветовой гаммой всего турецкого искусства, где оба тона были излюбленными и общераспространенными.

Красный тон изникские керамисты получали путем нанесения на ангобированную поверхность изделия особой силикатной глины, богатой окислами железа и замешанной на густом клейком составе. Этот вид глины был известен в Европе под названием «армянский болюс», и помимо своего основного назначения (на итальянской майолике он применялся раньше, чем в Изнике) служил еще и медицинским (вяжущим) средством. Благодаря вязкости и густоте узоры, выполненные этим составом, рельефно выделялись над ровной поверхностью, создавая определенный колористический эффект.

Любопытным приемом пользовались мастера при изображении красным ангобом розы и других цветов. Для того, чтобы передать рельефность лепестков махрового цветка, ангоб накладывался мелкими участками по заранее намеченному черным контуром рисунку. Такая последовательность операций обнаруживается благодаря относительной непрочности толстого слоя ангоба, который с течением времени растрескивался, отставал от основы и под ним становились отчетливо видны темные линии рисунка-наброска⁴.

Как показывают изразцовые покрытия интерьеров мечети Сулеймание, достичь нужного тона красного ангоба на первых порах было затруднительно. Но изникские художники все же сумели определить состав краски

¹ G. F. Hudson, *Note on the Origins of the Rhodian Red* (в изд. *Preliminary Report*, p. 48).

² *Ibid.*

³ A. Lane, *Later Islamic Pottery*, p. 56.

⁴ Кувшины из собрания Эрмитажа, VГ 807 и 816, кружка VГ 811.

и температуру обжига, необходимые для получения исключительно яркого и чистого тона на отдельных предметах утвари и изразцах. Однако сохранить его постоянным удавалось не во всех случаях, в результате чего на одном и том же участке кладки он неодинаков на отдельных плитках и варьируется от бледно-оранжевого до коричневатого через несколько градаций красных тонов¹.

Переход к более полной гамме — с красным и зеленым тонами — осуществился в 50—60 гг. XVI в. и примерно тогда же произошло постепенное вытеснение оттенков, которые уже не гармонировали с этими яркими сочетаниями — зеленовато-оливкового и пурпурного, хотя в отдельных случаях старые и новые цвета сосуществовали на одном и том же образце². Отказываясь от них, художники очевидно исходили из каких-то новых эстетических воззрений на назначение цвета в керамике, так как с этого периода подавляющее большинство памятников декорируется характерной гаммой насыщенных блестящих тонов — синего, красного, зеленого, бирюзового, на белом фоне и с черным контуром.

Введение и дальнейшее применение красного тона, так же как в предшествующий период — оливково-зеленого или пурпурного является определенным датирующим моментом в отношении большой группы керамических изделий Изника.

Однако, как справедливо отметили еще Г. Мижон и А. Сакисьян, «если наличие красного кораллового тона позволяет более или менее точно датировать керамику второй половиной XVI в., то отсутствие его еще не служит доказательством того, что тот или иной образец не относится к этому периоду»³. Действительно, многие изделия, в декорировке которых нет красного тона, по всем остальным данным, безусловно, относятся к концу XVI—XVII в.⁴ Вместе с тем, тот же тон продолжал интенсивно использоваться в XVII, а также XVIII в.

Самый процесс производства керамических изделий во второй половине XVI — начале XVII в. мало чем отличался от подобной же практики, существовавшей в других странах Ближнего Востока. К числу чисто местных черт нужно относить, например, то, что на донцах изникских блюд, чаш и т. д. обычно нет трех симметричных точек — следов от глиняных подставок, устанавливавшихся между блюдами при их размещении в печах для обжига. Это может указывать на местные особенности конструкции печей, которые, в отличие от иранских или среднеазиатских были, вероятно,

¹ Фрагмент панно из собрания Эрмитажа, VG 1228—1236.

² Блюдо из собрания Эрмитажа, VG 791 — здесь в новой цветовой гамме сохранен и прежний, пурпурный, цвет. Ср. также: A. Lane, *The Ottoman Pottery of Iznik*, p. 275.

³ G. Migeon et A. Sakisian, *op. cit.*, p. 21.

⁴ В собрании Эрмитажа такие изделия представлены двумя кувшинами VG 731 и VG 753, декорированными в обычном для этого периода стиле и цветовой гамме, но без красного ангоба.

широкими и низкими и предназначались для размещения изделий в один или несколько рядов, но на особых полках.

Практика облицовки стен сплошными изразцовыми покрытиями, так же как сам по себе технологический процесс производства керамики в Турции, были в общих чертах аналогичны приемам, применявшимся на всем Ближнем Востоке. Перед выкладкой, на бумаге или картоне заранее подготавливался нужный рисунок или целая композиция. Затем по рисунку подбирались отдельные пластины и наклеивались на шаблон глазурированной поверхностью к бумаге, а щели между ними и оборотные стороны заливались скрепляющим известковым или гипсовым раствором. Для увеличения прочности выкладки края изразцов часто скашивались с тем, чтобы заполнить щели между ними большим количеством раствора. Форма усеченной пирамиды придавалась изразцам еще в мастерской, так как скошенные края иногда бывают покрыты глазурью. После того как раствор затвердевал, мастера закрепляли собранные композиции на стене, после чего картон или бумагу удаляли.

Выкладывая изразцовые покрытия, изникские мастера, чтобы избежать ошибок при монтажке, помечали во многих случаях плитки. С этой целью на их оборотные стороны в процессе росписи краской наносились условные знаки, количество которых соответствовало порядковому номеру изразца и его месту на шаблоне¹. Этот прием, вообще широко распространенный в строительной технике, был известен еще на Древнем Востоке, а впоследствии — во многих странах Востока, что и подтверждают сохранившиеся памятники.

Высокий технический уровень исполнения способствовал расцвету декоративных качеств турецкой керамики, сделав образцы второй половины XVI — начала XVII в. наиболее выдающимися из всего, что было создано керамистами Изника.

Формы орнаментики, составляющие ее элементы, по сравнению с предшествующим временем, не претерпели каких-либо существенных перемен и основное место в убранстве изделий по-прежнему занимали растительные мотивы. Изменилась отчасти лишь манера их исполнения и произошло некоторое перераспределение отдельных элементов. В изникской керамике этого периода доминирует определенный подбор цветов — тюльпаны, гвоздики, розы, гиацинты и большие зубчатые листья как основные и неизменные компоненты большинства орнаментальных схем, а жимолость,

¹ В качестве знаков, выполнявших те же функции, могли использоваться в некоторых случаях и буквы арабского алфавита. На такое предположение указывает сходство отдельных знаков по очертаниям с буквами.

лотосы, цветы персика, амариллисы, а также кипарисы, цветущие кусты и деревья — как сопутствующие детали. Несколько реже в оформлении изделий входят цветы ириса, виноградные гроздья и т. д.

Кроме чисто растительных узоров, широко продолжали использоваться традиционные меандр, арабески, «китайские облака». Появились и некоторые новые. Один из них — ординарные или двойные волнистые полосы, чередующиеся с тремя пирамидально расположенными кружками, — фигурирует во всех видах турецкого искусства XVI — начала XVII в., начиная от ковров и тканей и кончая керамикой и изделиями из металла. В керамике этот мотив применялся преимущественно на рисунках изразцов и несколько реже — на утвари. Едва ли не самым показательным примером его использования во втором случае может служить бутылка второй половины XVI в. из собрания Т. Куяша (Стамбул)¹. Основу ее оформления составляют расходящиеся радиально от розеток на тулове двойные волнистые полосы, между которыми помещены тройные кружки. Появление его на керамике, если судить по существующим памятникам, предположительно можно относить к середине XVI в., хотя в отдельных случаях он зафиксирован и в первой половине столетия. С течением времени выработались многочисленные разновидности мотива, но чаще всего встречается вышеописанное сочетание. Кроме того, на различных образцах керамики отмечены его варианты: волнистые полосы без кружков, кружки без полосок, отдельные кружки и полосы и т. д. Размещение узора было произвольным и целиком зависело от воображения художника. Сам по себе мотив полосок и кружков употреблялся не часто и обычно тесно увязывался с растительной орнаментикой, реже арабскими надписями, входя составным элементом в сложные схемы.

Относительно его происхождения единого мнения не существует до сих пор. Некоторые исследователи утверждают, что полосы и кружки представляют воспроизведение полос и пятен на шкурах хищников — тигра, барса и леопарда, но не приводят при этом какого-либо обоснования этой, кажущейся правильной, точки зрения². Согласно другому распространенному мнению, мотив истолковывался как изображение облаков, молний, жемчужин и считался заимствованным из Китая буддийским символом счастья³.

Действительно, он был известен в буддийском искусстве и впервые отмечен на стеновых росписях пещер Дунь-Хуана (И-Цзина) V—VIII вв. —

¹ I. Ünal, *Les poteries de faïence appartenant aux collections des Messieurs Hüseyin Kocabaş et Tevfik Kuyaş*. «Atti del secondo Congresso Internazionale di arte turca», Istituto Universitario Orientale. Seminario di turcologia, Napoli, 1965, pl. CXXXIV, fig. 10.

² C. E. C. Tattersall, *A 17th-century Asia Minor Carpet and a Group of Rugs Akin to it*, "The Burlington Magazine", vol. XXXVI, 1920, p. 201; M. S. Dimand, *Oriental Rugs and Textiles*, New York, 1935, p. 33; T. Öz, *Türk kumaş ve kadifeleri*, c. I, İstanbul, 1946, s. 109; c. II, s. 84—97; S. A. Ünver, *Ressam Nigâri*, İstanbul, 1946, s. 13—15; Ю. Миллер, *О происхождении одного из элементов турецкого орнамента*, «Сообщения Государственного Эрмитажа», XXIII, 1962, стр. 50—52.

³ G. Migeon et A. Sakisian, *op. cit.*, p. 22; p. 163, N° 7; Э. К. Кверфельдт, *Керамика Ближнего Востока*, стр. 117, 118.

и Турфана (VIII—X вв.)¹. Но он же неоднократно повторяется в иранском искусстве сасанидского периода — торевтике III—VIII вв., т. е. на материале более раннем и связанном с иной культурной средой². Одинаковые размеры и правильное расположение волнистых полосок, покрывающих фигуры хищников, говорят в данном случае о стилизованной передаче полос на шкуре зверя. Это хорошо заметно на известном блюде из собрания Эрмитажа с рельефным изображением хищника³.

Восходя к реальному прообразу, волнистые полоски довольно скоро на тех же сасанидских вещах превратились в элемент орнамента, что ясно прослеживается на большом количестве предметов сасанидского круга, подтверждая тем самым вероятность иранского происхождения мотива и возникновение его примерно в III—IV вв.

Что касается бытования его в буддийском искусстве V—VIII вв., то это можно было бы объяснить связями, сложившимися тогда между искусством Ирана и художественной культурой Синьцзяна, поскольку известно, что буддийская иконография Синьцзяна восприняла некоторые иранские декоративные мотивы. Вместе с тем, есть основание считать, что на буддийской почве он мог возникнуть и самостоятельно, будучи также стилизованной передачей полос и пятен на шкуре хищника⁴.

В дальнейшем бытование этого мотива наблюдается и в иранском искусстве послесасанидского периода⁵. В более позднее время волнистые полоски, но без кружков, встречаются на иранских миниатюрах XV—XVI вв. и в редких случаях — на керамике XVI—XVII вв.⁶

Проникновение мотива в турецкую художественную культуру и дальнейшее его развитие в новой среде было явлением закономерным. В значительной, если не решающей, мере оно было обусловлено присутствием искусных мастеров и художников, которые попадали в Турцию из Ирана и Средней Азии с конца XIV в. Этим мастерам, и в первую очередь — керамистам, ткачам, ковроделам, и суждено было внести новый орнаментальный мотив.

Наряду с собственно орнаментикой не последнюю роль в декорировке турецкой керамики, особенно изразцовых покрытий играли элементы эпиграфики. Входя, как правило, в сложные композиции, надписи были тем необходимым компонентом, который порой «оживлял» ту или иную орнаментальную схему, контрастировал прямыми линиями букв с фоном легких, округлых линий или же гармонично соединялся с ними. Надписи на

¹ *Настенные росписи Дунь-Хуана*. Альбом (на китайском языке), Пекин, 1956, табл. 57. Турфанские фрески из собрания Эрмитажа, № TV 533, 588.

² И. А. Орбели и К. В. Тревер, *Сасанидский металл. Художественные предметы из золота, серебра и бронзы*, М. — Л., 1935, табл. 1, 2; F. O. Paruck, *Sasanian Coins*. Bombay, 1924, p. 26.

³ И. А. Орбели и К. В. Тревер, *ук. соч.*, табл. 3, 7, 14, 19, 27.

⁴ Фрагмент турфанской фрески из собрания Эрмитажа, TV 532.

⁵ Серебряные блюда из собрания Эрмитажа. См. также: Э. К. Кверфельдт, *ук. соч.*, стр. 75; M. Mostafa, *Islamische Keramik*, S. 44.

⁶ A. Sakisian, *La miniature à l'Exposition de l'art persan*, «Syria», vol. XII, 1931, pl. XXXI.

керамике исполнялись главным образом двумя почерками — куфическим — с прямыми, четкими, угловатыми очертаниями букв и «наском» — с буквами более округлыми. В отличие от керамики Ирана, содержание надписей на турецких изделиях носило почти исключительно религиозный характер: благопожелательные изречения из корана, имена бога, Мухаммеда, четырех первых халифов и т. д.; такие надписи обычно располагались на сосудах — лампах и украшениях для мечети, предметах утвари, но главным образом на больших фризах и картушах¹.

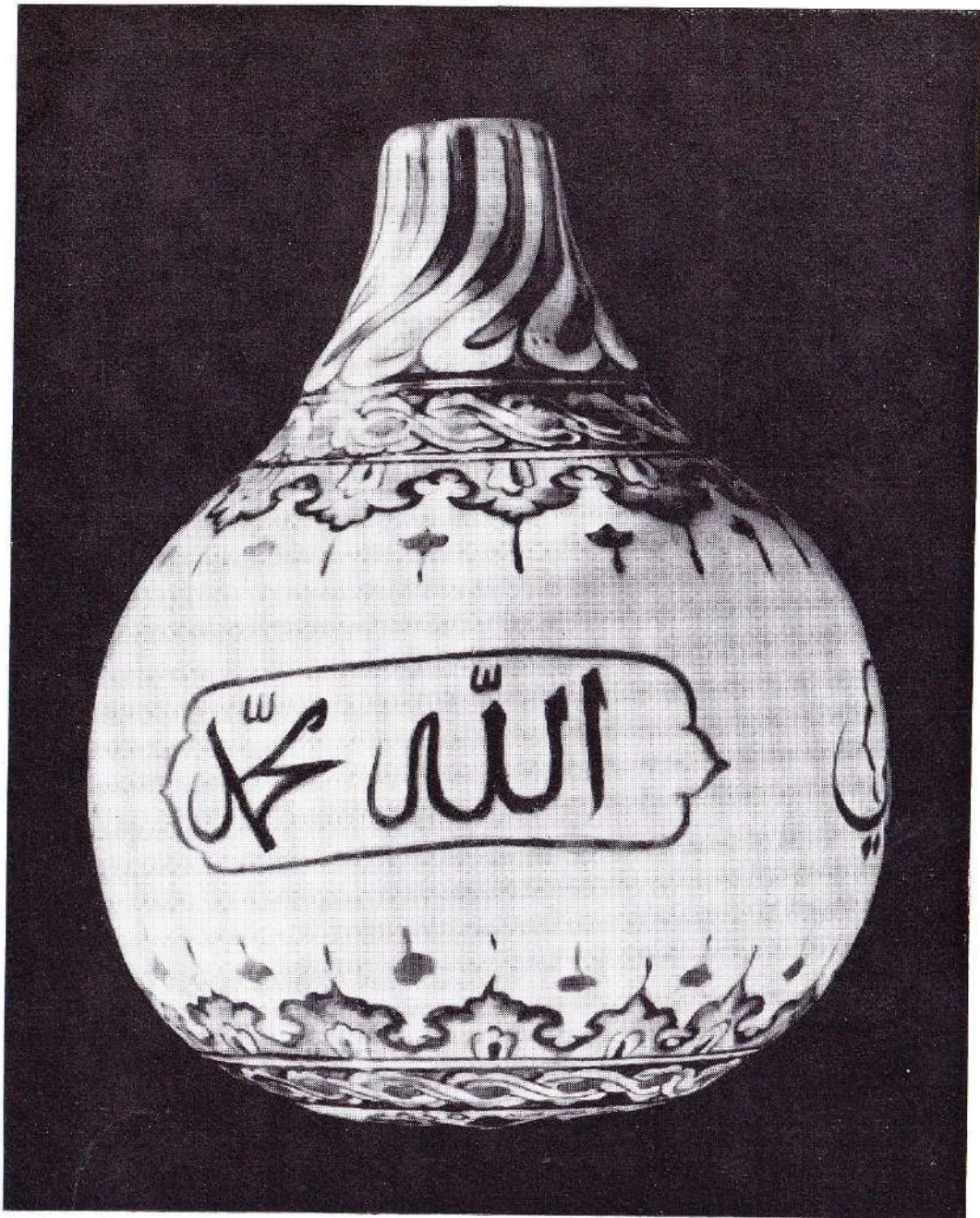
Богатый и разнообразный репертуар орнаментики позволил изникским мастерам начиная со второй половины XVI в. строить новые схемы и композиции. Умело используя в качестве основы стилизованные элементы растительности и сочетая их с другими мотивами, художники сумели создать своеобразные, исключительно живые и яркие произведения. Естественно, что для каждого вида изделий — изразцов и предметов утвари — были выработаны свои варианты, применительно к особенностям самого материала. Кроме того, все имеющиеся композиции довольно четко делятся в зависимости от характера на орнаментальные и сюжетные, с учетом известной условности обоих терминов. К первым должны, очевидно, относиться построения с рисунком, составленным из многократно повторяющихся, чаще всего простых, элементов; ко вторым — такие, где тот или иной, чаще всего сложный, элемент занимает основное место в рисунке и имеет какой-то определенный смысл.

Применявшаяся в Турции практика декорирования внутренних стен зданий изразцовыми покрытиями имеет много общих черт с подобной же практикой других стран Ближнего Востока; в частности, и там и здесь излюбленным приемом было заполнение плоскости стены панно, картушами, тимпанами и фризами. Но в турецком зодчестве сложились свои особенности расположения этих элементов. Для оформления больших по площади участков преимущественно использовались схемы в виде «сетки» из тонких вьющихся стеблей с листьями и цветами. Преобладание такого приема было вполне оправдано: крупный повторяющийся рисунок благодаря ярким краскам четко выделялся на блестящем белом фоне и был хорошо виден издали². Именно так, в частности, построена схема фрагмента изразцовых покрытий из собрания Эрмитажа³. Ее основным элементом выступают очень крупные голубые зубчатые листья. Они как бы делят все пространство белого фона на правильные картуши, в которых

¹ Подвеска для мечети из собрания Эрмитажа, VГ 821, с именами Мухаммеда, Абу-Бекра, Османа и Омара. Фрагмент фриза VГ 1318 из того же собрания с коранической надписью. Один из очень редких для турецкой керамики примеров надписи светского содержания — на известной лампе из собрания Британского музея, где указаны год и место ее изготовления — Изник, и имя мастера. См.: A. Lane, *The Ottoman Pottery of Iznik*, pl. 12, ill. 42.

² Фрагмент панно из собрания Эрмитажа, VГ 1313—1316 и VГ 1301—1312. См. также: K. Otto-Dorn, *Das islamische Iznik*, Taf. 41, Abb. 1, 2, 3.

³ Фрагмент покрытий, VГ 1313—1316. Известно несколько полностью идентичных фрагментов, что может указывать на происхождение их всех из одного и того же места.



Подвесное украшение для мечети. Изник.
Вторая половина — конец XVI в.



Фрагмент изразцовых покрытий. Изник.
Вторая половина XVI в.



Фрагмент изразцовых покрытий. Изник.
Конец XVI — начало XVII в.

заклучен мелкий цветочный узор. Выделение главных частей размером и цветом подкрепляется в данном случае и яркими цветовыми пятнами красных фестончатых медальонов между листьями.

Разновидностью орнаментальной сетки следует считать схему, которая строится на вертикальных, параллельно-волнистых стеблях с цветами или плодами. Применение этой схемы в облицовке стамбульских мечетей Таккиеджи (вторая половина XVI в.) и Ахмеда I (1609—1617 гг.), откуда, по-видимому, происходят находящиеся в Эрмитаже фрагмент изразца и часть покрытия, предполагало несколько иной акцент в восприятии узора¹. Этот акцент делается уже не на какой-то одной крупной детали, служившей основой для «сетки», а на повторяющейся ритмичности изогнутых стеблей, точно колеблемых ветром. В убранстве нижних частей стен применялись главным образом отдельные панно. Вертикальные по местоположению, с завершенным стрельчатой аркой верхом, они занимали пространство между окнами или дверьми². Декорировка их обычно состояла из сюжетных композиций, где в центре помещен цветущий куст или дерево, вокруг которого группируются и остальные декоративные элементы. Великолепные образцы панно такого рода находятся в некоторых стамбульских постройках второй половины XVI в. — на стенах интерьеров библиотеки мечети Айя-Софья, султанских апартаментов во дворце Топ-Капу — гарема, бань и т. д.³ Необходимым атрибутом общего оформления интерьера служили и тимпаны аркообразной формы, располагавшиеся над дверными проемами или над окнами. Подобно вертикальным панно, их схема строилась из заполненной растительным узором или надписями средней части, обведенной орнаментальной каймой⁴.

До наших дней сохранилось несколько выдающихся памятников турецкого зодчества этого времени, в которых имеются образцы удачного композиционного решения изразцовых покрытий. Таков, например, интерьер стамбульской мечети Рустема-паши (1561 г.), где вертикальные панно, чередуясь, украшают поверхности подпор, узкие простенки между входной аркой и окнами и плоскости стен второго этажа. Выбор в данном случае именно такого построения не случаен — часто повторяющиеся орнаментальные мотивы хорошо видны вблизи, внизу и как бы теряются по мере увеличения высоты.

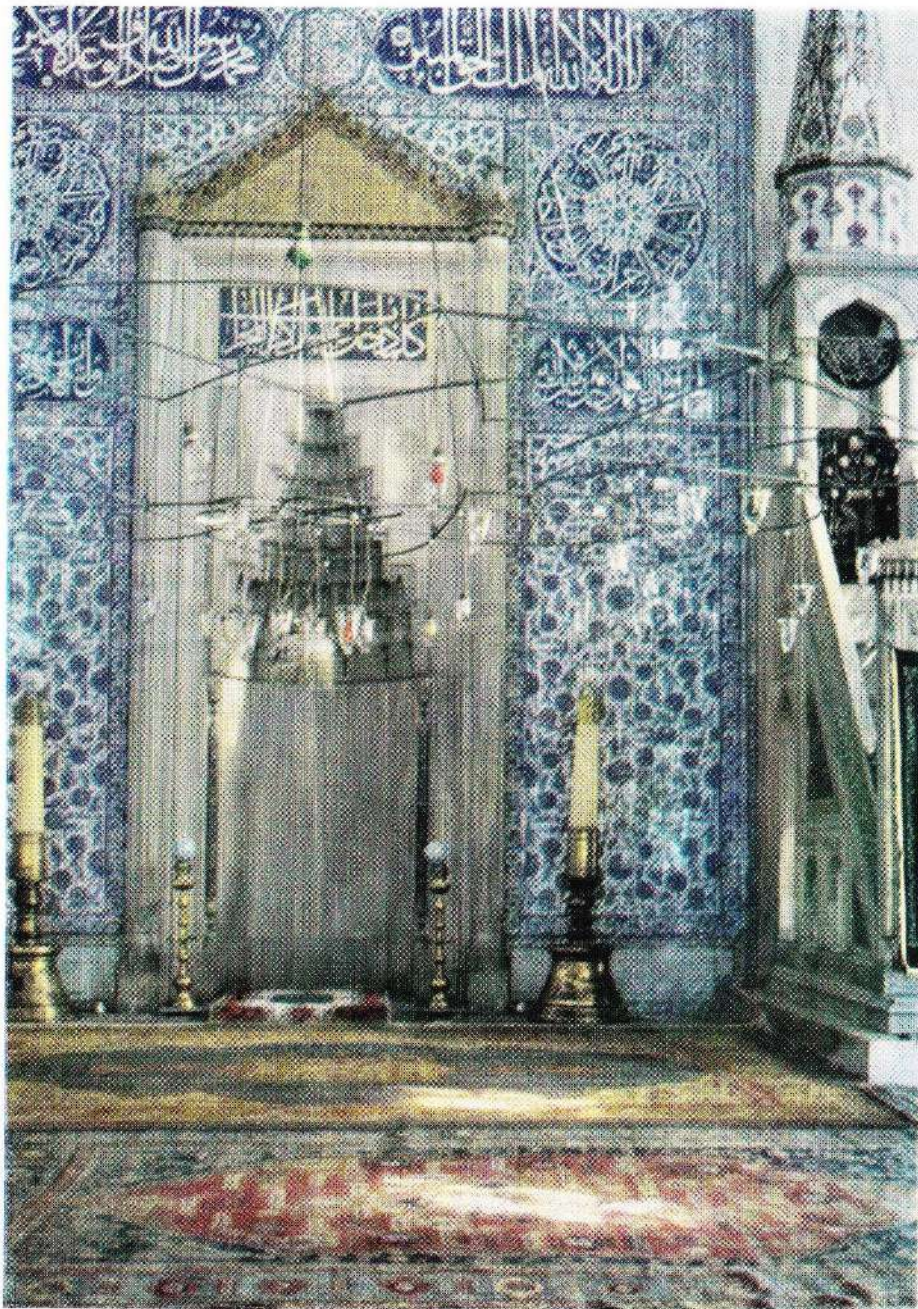
Но едва ли не самым характерным примером в этом отношении является оформление стен другой стамбульской мечети — Мехмеда-паши

¹ Фрагмент изразца VГ 1194 и часть покрытия VГ 1228—1236.

² К. Otto-Dorn, *Das islamische Iznik*, Taf. 42, Abb. 1; Taf 43, Abb. 3.

³ К. Otto-Dorn, *Das islamische Iznik*, Taf. 46; L. Hourticq, В. Toprak, *San'at şaheserleri*, с. 1, Istanbul, 1940, 1.5; *Guide to the Museum of Top-Kapu Saray*, pl. XXXIX; G. Migeon et A. Sakisian, *op. cit.*, p. 23.

⁴ Таковы, например, тимпаны стамбульской мечети XVI в. Ахмеда-паши в Топ-Капу. См.: М. Batur, *Topkapıda Ahmet Paşa Camii çinileri*, «Arkitekt», с. 1—2, 1952, s. 27—31.



Изразцовые покрытия интерьера мечети
Мехмеда-паши Соколу. Стамбул, 1571 г.

Соколу (1571 г.), полностью выдержанное в стиле того времени. Торцовая стена трехсветного центрального зала мечети сплошь покрыта изразцовыми панно и картушами различной конфигурации и размеров, образующими единую симметричную композицию: слева и справа от михраба помещены два вертикальных панно с цветущими кустами, а над ними и над михрабом также симметрично вписаны картуши и розетки с надписями, обрамленными растительным узором.

Иначе решено убранство второго пояса — над карнизом, где пространство между узкими окнами выложено плитками с узором из тонких стеблей и круглыми розетками с надписями. Так же занято пространство стены в третьем, самом верхнем, поясе. Таким образом достигался нужный эффект от сплошных масс изразцов, сверкающих яркими красками и живостью росписи под блестящей прозрачной глазурью.

Способ украшения — расположение узора и его составных частей — во многом диктовался формой и назначением керамических изделий. Этим и объясняется разница, существовавшая в декорировке изразцов и предметов утвари. Последние отличаются меньшей сложностью композиций, но большим разнообразием в выборе той или иной схемы, в особенности на блюдах. В каждом виде изделий, как и раньше, существовала своя система декорировки, свои композиции. Среди них можно выделить несколько, повторявшихся особенно часто на многочисленных произведениях.

В декорировке блюд этого времени заметен отказ от распространенной в предшествующий период схемы со свободным расположением узора на поверхности. Почти все предметы, за очень редкими исключениями, декорированы по строгому канону, с выделением центральной композиции на дне и орнаментального пояса по борту.

Самой распространенной композицией был цветущий «куст», или «букет». По всей вероятности она сложилась, так же как и схемы изразцовых покрытий, на местной основе, и вряд ли является результатом какого-либо постороннего влияния, хотя схожие с ней по замыслу варианты известны по иранской керамике Исфахана или Кермана примерно того же времени. Условность обоих ее наименований объясняется особенностями творческих решений самих художников, обычно помещавших на дне у края круга пучок зеленых продолговатых листьев, из которого как бы вырастали цветущие ветки. Размещение их могло быть произвольным или же симметричным, когда две, иногда три, ветки располагались по вертикальной



Блюдо. Изник. Вторая половина — конец XVI в.



оси¹. К этому времени окончательно выработался и строго определенный подбор флоры, которому художники неуклонно следовали: неизменными атрибутами выступают тюльпаны, гвоздики, розы и бутоны роз, гиацинты, а также цветы жимолости, амариллиса и большие зубчатые листья. Сложилась и особая традиция цветового решения этих деталей, где розы и цветы жимолости изображались исключительно красными, тюльпаны и гиацинты — чаще всего синими, а листья и стебли — зелеными.

При другом, не менее популярном варианте того же «букета», или «куста» центральное место отводилось большому изогнутому листу, реже — кипарису, вокруг которого группируются остальные ветви².

¹ Блюда из собрания Эрмитажа, VГ 835, 817, 800, 813.

² Блюда из того же собрания, VГ 810.



Столь же излюбленными были композиции с большой розеткой в центре, с медальонами или картушами, обращенными к центру, со спиральной веткой, занимающей все пространство круга, а также смешанные. Выбор и разработка любой из таких схем и их варьирование целиком определялись творческой фантазией и талантом художника. При сохранении постоянного местоположения лист мог менять свои очертания от сравнительно простых до сложных, с причудливым изгибом фигур, как это видно на двух блюдах собрания Эрмитажа. Но контур листа всегда находился в строгом соответствии с общим ритмом всей композиции. Повторяемость рассмотренной схемы, обнаруживаемая едва ли не десятками образцов, позволяет относить

Блюдо. Изник. Вторая половина — конец XVI в.
Блюдо. Изник. Вторая половина — конец XVI в.



ее к самым излюбленным приемам, использовавшимся изникскими мастерами-керамистами для украшения блюд.

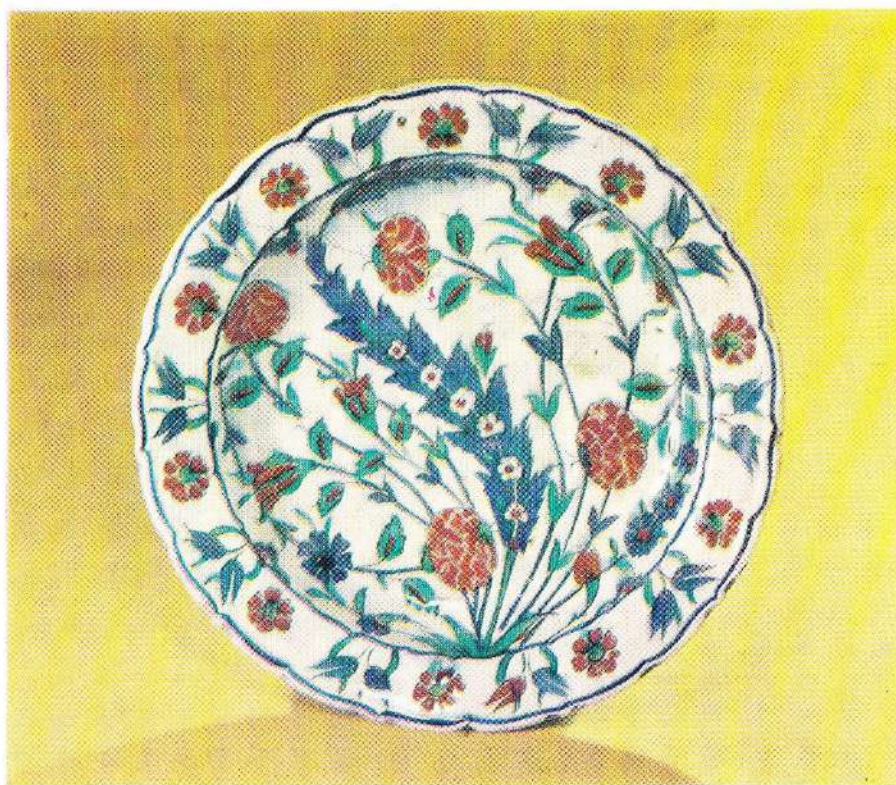
По сравнению с росписями дна декорировка бортов, зависевшая от формы самих предметов, была менее разнообразной, что быть может диктовалось и общим замыслом. Плоские блюда с прямо отогнутым бортом из-за его небольшой высоты обычно украшались лишь узкой полоской белого меандра или маленьких полурозеток с красной точкой в середине, резервом по красному или синему фону.

Блюда с плоско-отогнутым, более широким бортом декорировались иначе. Мелкие, круто закрученные спирали на синем или черном фоне

Блюдо. Изник. Вторая половина — конец XVI в.



Блюдо. Изник. Вторая половина XVI в.



резервом, перемежающиеся с округлыми фигурами и тонкими черными полосками воспроизводят и в этот период орнаментацию китайских фарфоровых блюд. Другой же мотив — мелкие двойные красные или синие тюльпаны, чередующиеся с небольшими кружками, — представляет отголоски местной традиции украшения изделий первой половины столетия.

В декорировке объемных предметов — ваз, кувшинов, кружек и чаш наблюдается много композиционного сходства, определявшегося именно их объемностью. Здесь чаще всего фигурируют изображения тонких ветвей и листьев, наклонно или даже спиралеобразно «охватывающих» туловище сосуда. При этом большие зубчатые листья чередуются с ветками гиацинта,

Блюдо Изник. Вторая половина XVI в.



тюльпанами, гвоздиками и розами. Расположенный таким образом узор занимает лишь самое тулово, и отделен от росписи горла узкими поясками традиционных тупых уголков, круглых фестонов, меандра или спиралей. Роспись на горле обычно повторяет узор и композицию тулова, но соответственно уменьшена в размерах. Края сосудов обводились узкими полосками меандра, спиралей или полурозеток, а ручки кувшинов — короткими поперечными синими или черными полосками. Так же как на блюдах, рассмотренная композиция была наиболее повторяющейся, но не исключала других. На кувшинах, например, нередко появлялись чисто орнаментальные мотивы: тройные мелкие цветы, двойные волнистые полоски, стилизованные

Блюдо. Изник. Конец XVI в.



Блюдо. Изник. Конец XVI — начало XVII в.



изображения плода граната, чередующиеся с тремя кружками, крупные арабески, «китайские облака». Естественно, что известная массовость производства обуславливала большую общность приемов декорировки различных типов керамических изделий, при сохранении особенностей, присущих каждому типу. Такова, например, роспись большого кувшина из собрания Эрмитажа, элементы которой — мелкие полурозетки и пояски меандра на горле, а тюльпаны, розы и зубчатые листья — на тулове кажутся перенесенными из привычных схем на блюдах и тарелках, не говоря уже об изразцах. В отдельных случаях декорировку сосудов варьировали, включая в нее располагавшиеся орнаментально мелкие парные тюльпаны, которыми

Блюдо. Изник. Вторая половина XVI в.



Блюдо. Изник. Конец XVI в.

Кувшины. Изник. Конец XVI — первая половина XVII в.



обычно украшали только борта и внешние поверхности блюд¹. Упомянутые схемы и их отдельные элементы относятся, как уже отмечалось, к наиболее распространенным. Наряду с ними, изникские художники-керамисты охотно прибегали к другим, в чем-то сходным с предыдущими или резко отличающимся от них, представляя порой уникальные композиции, фиксируемые на отдельных образцах. При всем том и повторяющиеся и более редкие схемы отмечены своеобразием построения и подбором составляющих частей.

Характеристику рассматриваемой группы керамики некоторыми существенными чертами дополняет и манера исполнения росписей. Большинству

¹ *Christie's Catalogue of an Important Collection of Islamic Pottery, Italian Maiolica and Renaissance Bronzes*. London, 1967, p. 14, No 49.

их свойственна плоскостная трактовка изображений, без передачи пространства или объемности тех или иных элементов узора. Эту черту трудно назвать присущей только турецким (изникским) художникам — она обычна для всего искусства Ближнего Востока. Действительно, какими бы разнообразными и причудливыми ни были композиции росписей, сколько бы цветов и листьев не включалось в них, как бы ни была ярка и разнообразна их окраска, все они — плоски. Лишь в крайне редких случаях, на единичных образцах еще первой половины XVI в., видно, как изникские художники пытались отойти от традиции и передать объем. Быть может, случайно найденным и не до конца осознанным приемом оказалось уже упоминавшееся воспроизведение роз пятнами красного ангоба, придающими изображению некоторую рельефность. Однако дальше этого мастера, видимо, не пошли и продолжали следовать старым, установившимся на всем Ближнем Востоке традициям.

Плоскостная трактовка не мешала свободе и непосредственности в передаче рисунка, особенно заметным в композициях с растительными мотивами. Они сопутствуют всем им, даже если мотивы носят сугубо орнаментальный характер, т. е. просто многократно повторяются в определенном порядке. Примером может служить уже упоминавшаяся орнаментальная «сетка» из больших зубчатых листьев, образующих заостренные овалы. Несмотря на отвлеченный характер рисунка, оказалось все же возможным сообщить ему некоторую живость и легкость, придав листьям естественный мягкий изгиб.

Творческие поиски художников, естественно, были более перспективны в области сюжетных схем, чем в рамках чистой орнаментики. Если, например, требовалось воспроизвести куст или дерево, то при всей плоскостности и некоторой условности в передаче деталей, делались попытки так передать сюжет, чтобы и куст и дерево были бы близки к натуре. Сохранилось немало свидетельств выдающегося мастерства изникских художников и в этом аспекте. Одно из них — арочное обрамление ниши в стамбульском мавзолее султанши Хюррем-Султан (1550—1557 гг.)¹. Оно решено в форме прямоугольного панно, выложенного уступами вверх, на темно-синем фоне которого помещены два дерева. Их ветви усеяны бело-красными цветами и бирюзовыми листьями, а внизу, где начинаются стволы, тянутся вверх тонкие стебли с красными тюльпанами и гвоздиками. Расположение обоих деревьев исключительно удачно — они настолько пластично вписаны

¹ Т. Öz, *Turkish Ceramics*, pl. XXXIII.

в узкое пространство панно, что кажутся по-настоящему растущими около ниши и обрамляющими ее. Руку опытного и тонкого живописца обнаруживает не только сам рисунок. О том же говорит и великолепное цветовое решение, построенное на противопоставлении ярких, светлых цветов и листьев синему, густому фону и черным стволам.

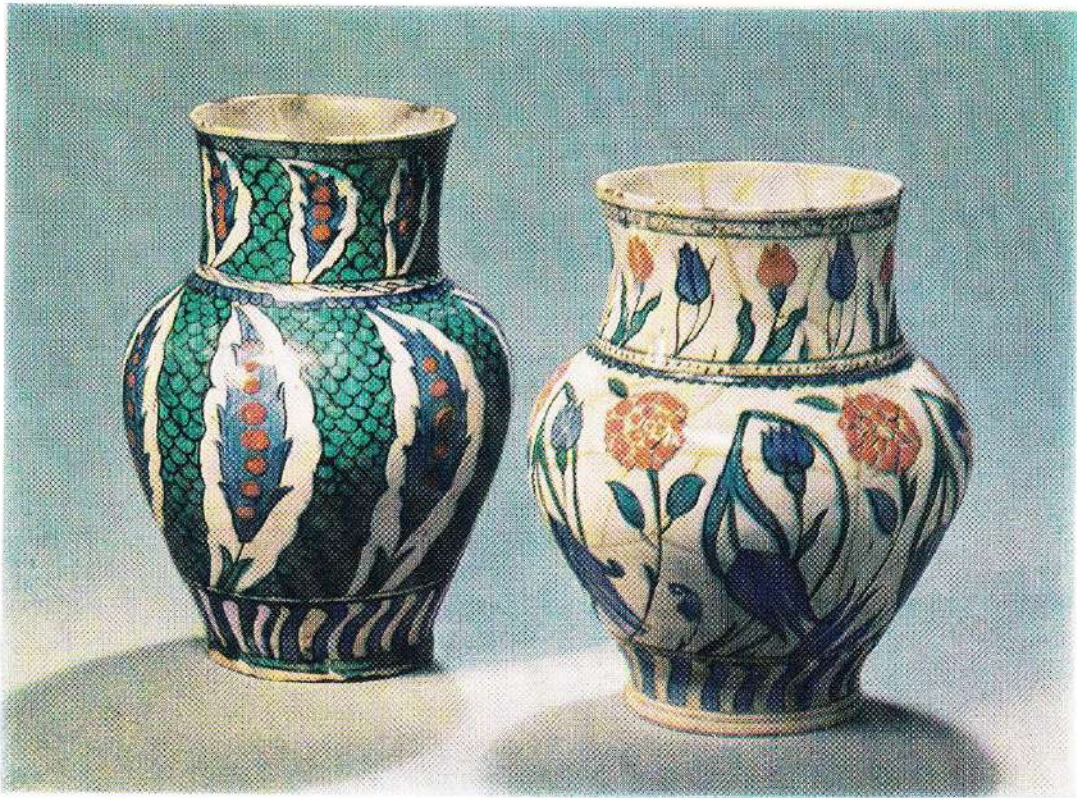
Живость и непосредственность свойственны и многим росписям предметов утвари, и в первую очередь блюд, где нередко «кусты» из ветвей роз, а также гиацинтов и тюльпанов одним смелым и свободным движением кисти художника обращены в одну сторону, их стебли изогнуты крутой дугой, головки цветов наклонены и точно готовы сломаться¹. Э. К. Кверфельдт, хорошо чувствовавший изящество такого письма, лучше, чем кто-либо другой сумел его отразить: «На упругих стеблях рдеют махровые шапочки шиповника, сопровождаемые стройными и усатыми бутонами. В энергичном порыве рвутся ввысь пылающие тюльпаны, и их узкие, гибкие, заостренные листья подчеркивают всю силу движения. Торжествуют пламенеющие гвоздики и вдруг откуда-то вырывается жидкий стебелек степного гиацинта со своими редко расположенными на кисти цветками в виде мелких звездочек, торопливо пересекая эту живую и упругую сетку из листьев и стеблей»².

Так же умело передавалось движение и в декорировке объемных предметов. Вырастающие точно из-под дна тонкие изящные стебли с цветами и листьями как бы охватывают сосуд, повторяясь затем в уменьшенном виде на горле, — обычная традиционная роспись кувшинов и бутылей. К числу лучших образцов, отчетливо показывающих высокий уровень мастерства керамистов, может быть отнесена небольшая ваза из собрания Эрмитажа³. Здесь художник, изгибом стеблей отобразив движение, вместе с тем сумел удачно разместить крупный узор на довольно ограниченном пространстве. По его замыслу, на тулове вазы предполагалось поместить тюльпаны. Небольшая высота сосуда не позволяла изобразить цветы с длинными стеблями; использовать короткие — значило бы не только частично ослабить намеченную динамичность рисунка, но также отступить от реальной трактовки сюжета, исказив таким образом действительные пропорции растения. Художник однако нашел выход, «сломав» стебли под острым углом; тем самым ему удалось сохранить их действительные размеры, а наклоном стеблей с обращенными книзу головками придать нужную динамику всей задуманной композиции.

¹ К числу высокохудожественных композиций такого рода относятся росписи блюд из собрания Эрмитажа (VГ 803, 817) и Муниципального музея в Гааге. См.: *Ceramiek uit de landen van de islam*, Gravenhage, 1956, pl. 18.

² Э. К. Кверфельдт, *Керамика Ближнего Востока*, стр. 121.

³ Инв. № VГ 792.



В процессе творчества изникские керамисты, кроме создания собственных принципов декоративного убранства, выработали и собственный стиль изображения тех или иных мотивов и узоров, которые, наряду с несколькими другими признаками, отличают турецкую керамику не только от современных им изделий соседних стран, но и от образцов предшествующих периодов. Выше уже говорилось о том, как постепенно элементы ранних росписей уступали место новым и как соответственно менялись способы их передачи — например, китаизированная манера изображения стеблей и ветвей на образцах конца XV в. — до совершенно иных очертаний тех же узоров в первой половине XVI в.

Вазы. Изник. Вторая половина — конец XVI в.

Особенно четко специфические черты орнаментики турецких изделий проявились в передаче растительных мотивов и это не случайно, если иметь в виду место, занимаемое ими в общем декоративном убранстве. Исследователи, изучавшие турецкую растительную орнаментку, иногда считали трактовку основных ее мотивов, в отличие, например, от иранской керамики, натуралистичной. Вероятно, здесь более верным было наблюдение А. Н. Кубе, который считал, что это (турецкая орнаментика. — Ю. М.) «не натурализм, а стилизация, близкая к природе»¹.

Изникских мастеров лишь в редких случаях занимала тщательная и точная передача деталей рисунка — прожилок листа, тычинок в цветке и т. д. Они предпочитали или же прибегнуть к упрощенной трактовке нужных им мотивов или же усложнить ту или иную деталь до степени совершенно фантастического узора. Часто таким образом изображались тюльпаны, когда художнику было достаточно трех мазков кистью, чтобы получить обобщенный, но тем не менее вполне правдоподобный рисунок цветка с характерной формой его лепестков. И, наоборот, детали простых очертаний — лотос, зубчатый лист, плод граната — усложнялись включением других растительных мотивов — гирлянды мелких цветов на зубчатом листе, трех маленьких цветов на лотосе. Однако и в этом случае, несмотря на фантастичность композиции, они не теряют своей достоверности. Свобода выбора была свойственна изникским мастерам и в цветовом решении композиций. Здесь с течением времени выработалась своеобразная традиция передачи больших зубчатых листьев сине-зелеными или бирюзовыми, тюльпанов — красными с синими пятнами; для гиацинтов художники сохраняли их естественную, синюю окраску, а темно-коричневой пользовались, изображая лишь ветви или стволы деревьев.

Специфическая трактовка отличает исполнение почти каждого растительного мотива в турецкой орнаментике, например тюльпанов, где к концу XVI в. сложился ряд вариантов. Чаще других для этого времени характерны изображения цветов с двумя или тремя заостренными лепестками, с пятнышками, продольными или зигзагообразными полосками, с чашечкой, отмеченной контуром, и т. д. Цветок гвоздики обыкновенно принимал очертания веера лепестков, выходящих из одной чашечки. Этим цветам, а также гиацинтам и лотосам, как правило, придавалось фронтальное положение, при котором особенности их строения были заметнее. В то же время розу изображали как бы увиденной сверху и сбоку, с лепестками, находящими

¹ А. Н. Кубе, *История фаянса*, стр. 34.



друг на друга. Определенная традиция сложилась и в передаче других элементов растительного орнамента — стреловидные листья тюльпанов воспроизводили волнообразно изогнутыми, листья ветвей роз — обведенными четким контуром, с продольной полосой в средней части; грозди винограда составлялись из ягод, объемность которых подчеркивалась эксцентрическими кружочками. Бутоны роз под кистью изникского мастера почти всегда представляли только что раскрывшимися, а ветви цветущей яблони неизменно располагались на фоне крупных, с резко вырезанными краями, листьев или цветов.

Все перечисленные особенности декорировки изникских изделий сводятся к одной основной черте, позволяющей отличать их от других образцов ближневосточной керамики: при традиционной плоскостной трактовке и стилизации (но не схематизации) отдельных деталей узора — общая реалистическая трактовка сюжета. Применительно ко всей турецкой художественной культуре ее верно охарактеризовал И. А. Орбели: «... В османском искусстве проявился новый порыв художественного творчества, ожививший прочно сложившуюся к XV в. изразцовую традицию и на смену заставившим условным формам декоративных цветов внесший и в изразцовое производство, и вообще в керамику яркий и пышный, ошеломляющий пест-

ротой и сочностью красок букет излюбленных в османской декорировке цветов: гвоздик, тюльпанов и роз»¹.

В этом отношении турецкая керамика превосходит керамические изделия соседнего Ирана. Гвоздики, ирисы и кипарисы часто фигурируют на люстровых изделиях Исфахана, лотосы и розы — на керамике Кермана и северного Ирана². Но, при изящной манере, гармоничной цветовой гамме, совершенстве чисто технического исполнения эти композиции весьма условны, схематичны и далеки от полных жизни и движения сюжетов на турецких изделиях. Объясняется такое различие скорее всего тем, что у художников обеих стран был разный подход к растительной орнаментике как средству декоративного оформления. Если турецкий художник, обращаясь к тому или иному растительному мотиву или композиции, стремился отразить то, что видел в природе, и по возможности точно, то для иранского живописца растительные мотивы были декоративным средством, фактически утратившим связь с оригиналом. Исключением из общего правила нужно, быть может, считать лишь одну из групп керамики Кермана, отчасти имитировавшую орнаментiku изникских изделий.

Характеристика декоративного убранства продукции Изника была бы неполной, если не коснуться малоосвещенного в литературе вопроса об изображениях живых существ и человека. Исследователи до сих пор лишь указывали на наличие таких изображений, не пытаясь, как правило, их истолковать. Некоторые из этих сюжетов впервые были отмечены И. Фортнэмом, затем на них обращали внимание Г. Мижон, К. Отто-Дорн, А. Лейн и другие³. Недостаточная изученность вопроса в свое время отразилась и на высказывании по этому поводу И. А. Орбели, который писал: «Омертвевшая впоследствии, особенно на османской почве, схема этого рода росписи с изгнанными навсегда изображениями животных и птиц, в начальных стадиях все же и на турецкой почве, тогда еще сельджукской, не лишена свободы и жизненности. . .»⁴

Пока самым ранним свидетельством их появления на изникских изделиях могут служить фрагменты первой половины XVI в. из Берлинских музеев⁵. На них видна часть многофигурной композиции, в которой участвуют сидящие под деревьями бородатые люди в тюрбанах и прислуживающий им юноша. Зверь, напоминающий хищника, и попугай в ветвях кипариса дополняют картину. На блюде примерно того же времени из собрания Музея Виктории и Альберта на фоне пейзажа с деревьями помещен

¹ И. А. Орбели, *Мусульманские изразцы*, стр. 27.

² A. Lane, *Later Islamic Pottery*, pl. 52 B, 54 A, B, 55 A, B, 57 B.

³ C. O. C. Fortnum, *A Descriptive Catalogue of the Maiolica*, p. 11.

⁴ И. А. Орбели, *Мусульманские изразцы*, стр. 26.

⁵ A. Lane, *The Ottoman Pottery of Iznik*, pl. 9, ill. 32.



поясной портрет юноши в профиль, а на другом, из того же собрания, написано дерево, по ветвям которого ползет змея, подбираясь к маленькой птичке, сидящей на верхней ветке¹. Наконец, особенно интересны два вертикальных панно одной из построек дворцового комплекса Топ-Капу. На одном панно виден цветущий куст, в ветвях которого еле заметны птицы, почти сливающиеся с причудливо изогнутыми листьями. На другом подобная же композиция усложнена изображением двух мифических животных («цилиней»), тянущихся за цветущими ветвями.

Характер изображений на вышеупомянутых образцах весьма своеобразен. Уже самая техника росписей берлинских фрагментов с тонкими, отчетливыми линиями рисунка, стилистическая манера передачи лиц и поз сидящих людей, одежды вызывают некоторые ассоциации с подобными же сю-

¹ A. Lane, *The Ottoman Pottery of Isnik*, pl. 11, ill. 41; pl. 10, ill. 36; A. Lane, *Later Islamic Pottery*, pl. 30 A.



жетами и манерой их исполнения в турецкой миниатюрной живописи того времени. То же относится и к стамбульским панно, где обращает на себя внимание точный и верный рисунок животных, правильно подмеченные особенности их анатомии, умелая передача движений, т. е. те качества, которые свойственны миниатюре.

О том, что принципы миниатюрной живописи были не только известны, но и творчески перерабатывались художниками-керамистами (весьма вероятно, что ими иногда были сами миниатюристы) свидетельствует и роспись блюда со змеей и птичкой. Этот сюжет, насколько можно судить по его содержанию, вряд ли мог бытовать в собственно миниатюрной живописи, и, возможно, возник как самостоятельный замысел автора. Следовательно, используя приемы миниатюрной живописи, художники вероятно

Блюдо. Изник. Первая половина XVI в.

Блюдо. Изник. Первая половина XVI в.



не только имитировали и переносили на керамические изделия готовые схемы, но и старались создавать новые, собственные.

Относительно росписи блюда из собрания Музея Виктории и Альберта, где изображен юноша в профиль, исследователи уже неоднократно и обоснованно отмечали, что прообраз ее следует видеть в итальянской майолике того времени, на что указывает и сама композиция и такие детали, как пейзаж на заднем плане, характерные черты лица юноши и его одежда. Но если воздействие миниатюры охватывало относительно большой круг памятников, то итальянское влияние скорее всего не было постоянным, и ограничивалось отдельными предметами, изготовлявшимися на заказ. Репутация изникской керамики была достаточно высокой и за пределами Османской империи, поэтому заказ иностранца на изделие, расписанное в соот-

Изразец. Изник. Первая половина XVI в.

ветствии с его желанием, мог быть выполнен. Не исключается и другой вариант, когда привозное итальянское блюдо просто могло быть скопировано изникскими керамистами, которые сохранили центральную композицию в круге, но заменили роспись борта, декорировав его в своем вкусе. Возможность привоза итальянской майолики высокого художественного достоинства в Турцию столь же естественна, как импорт изникских изделий в Италию. Это подтверждается и находками в Софии, при раскопках жилого квартала турецкого периода, двух флорентийских кувшинов XV века, как бы иллюстрирующими взаимопроникновение турецкой и итальянской керамики¹.

С иной культурной средой, в основе своей не чуждой турецкому керамическому искусству, связано изображение парных уток на шестиугольном изразце первой половины XVI в. (Музей Виктории и Альберта). Прототип этого сюжета, угадывающийся в фарфоровых изделиях периода Мин, где он неоднократно встречается, имел вполне определенное символическое значение².

К концу столетия изображения живых существ на предметах утвари появляются все чаще и чаще. На кружках и кувшинах, вазах, чашах, на блюдах рисуют зайцев, ланей, оленей, собак, барсов, львов, уток, павлинов и других птиц, рыб, а также фантастические существа — «пери» и драконов. И хотя стиль всех этих изображений более или менее одинаков, корни их различны и по месту происхождения и по времени.

Одной из излюбленных композиций, зафиксированной на многих объемных предметах, было расположение нескольких животных без какого-либо видимого порядка обычно — резервом по темному фону³. На блюдах те же компоненты строились несколько иначе, когда животные передавались в своеобразном движении, главным образом по кругу⁴. Можно предположить, что в данном случае прототипом явились сцены звериного гона — сюжет обычный в искусстве стран Ближнего Востока⁵. На турецкой почве в конце XVI — начале XVII в. произошла некоторая перестройка композиции, объясняющаяся в основном формами тех изделий, где ее применяли. При этом обычное горизонтальное расположение животных, следующих друг за другом, заменилось произвольным, хотя и подчинялось определенному ритму. Технические и композиционные приемы построения таких сюжетов, судя по имеющимся материалам, многократно варьировались⁶. Если животные, фигурирующие там, обычны для всего Ближнего Востока,

¹ М. Станчева, *Флорентинска майолика от XV в., намерена в София*, Българска Академия на науките. Известия на института за изобразителни изкуства», кн. V, 1962, стр. 161—165, обр. 1, 2.

² Изображения парных уток как символ супружеской верности встречаются еще на китайском фарфоре сунского времени (960—1279 гг.). См.: С. А. S. Williams, *Encyclopedia of Chinese Symbolism and Art Motives*, New York, 1960, p. 145.

³ *The Kelekliyan Collection*, pl. 98; *Meisterwerke Muhammedanischer Kunst*, Taf. 115, Nr 1533; *Godman Collection*, pl. LXI, No 95.

⁴ Блюдо из собрания Эрмитажа, VГ 796; *Collection Tabbagh*, pl. V, N° 68; G. Migeon, *L'exposition des arts musulmans*, pl. 51.

⁵ S. K. Yetkin, *Islâm sanati tarihi*, s. 190.

⁶ A. Lane, *Later Islamic Pottery*, pl. 42 A; E. Diez, O. Aslanapa, *Türk sanati*, s. 235, 1.432; *Collection Gulbenkian*, fig. 62, 63.

то встречающегося среди них дракона следует связывать с какими-то отголосками сельджукского искусства, в котором он фигурирует часто¹. В связи с этим можно отметить, что тот же сюжет, хотя и несколько в иной стилистической трактовке, известен и по сравнительно редким ранним османским монетам².

Кроме многофигурных композиций, в росписях изникской керамики нередки случаи, когда сюжетом является изображение одного животного или одной птицы — чаще всего на блюдах, где они вписаны в круг на дне предмета. Сходные по содержанию и стилю рисунки встречаются на более ранней керамике Египта, Ирана, Византии, хотя вряд ли на этом основании можно предположить их перенос на турецкую почву в более позднее время. Правильнее, по-видимому, рассматривать их сложение и последующее развитие на местной основе.

Иначе может быть истолкован также встречающийся на изникских блюдах сюжет с животным, напоминающим зайца³. Манера воспроизведения его мастерами Изника заставляет вспомнить сходные же фигуры на египетской керамике XII—XIII вв., а также позволяет установить между ними связь, обусловленную большой стилистической близостью. В этом смысле показательно сопоставление расписанного подобным сюжетом изникского блюда с фрагментами египетских (из собрания Эрмитажа)⁴. Здесь обращают на себя внимание не только сходное композиционное решение рисунка, но и общие, одинаково трактованные детали — выбор позы животного, очертания фигуры, близкая цветовая гамма. И хотя этот сюжет был также популярен на Ближнем Востоке, византийская трактовка XII—XIV вв. или иранская — XIII в. существенно отличаются от более поздней турецкой.

Композиции с включением животных и человека делятся на сюжетные и орнаментальные. В одном случае животные заняты каким-то определенным действием, например — змея, нападающая на птицу, или борьба зверей⁵. В другом они выступают скорее как декоративная деталь, не несущая смысловой нагрузки. Иногда происходило и переосмысление сюжета, особенно если он был заимствован. Это, в частности, прослеживается по мотивам с павлинами. На изникских изделиях они появляются, по-видимому, еще в первой половине XVI в., о чем можно судить по некоторым блюдам того времени⁶. Так, встречаются варианты с одной или с двумя птицами, расположенными симметрично. На более поздних изникских изразцах кон-

¹ В. А. Гордлевский, *Государство Сельджукидов Малой Азии*, М. — Л., 1941, стр. 135.

² Медная монета чеканки султана Мехмеда II Фатиха из собрания Эрмитажа.

³ *Collection Tabbagh*, pl. V, N° 69.

⁴ ВГ 796. Фрагменты египетской керамики № EG 98, 325. Блюдо опубликовано в ст.: Ю. Миллер, *Изображения живых существ на турецкой керамике XVI в.*, «Сообщения Государственного Эрмитажа», XXVII, 1964, стр. 70, рис. 2.

⁵ Ср., например, сюжет с хищником, напавшим на антилопу, — блюдо из собрания Лувра. См.: E. Fabre, *Die französischen Fayencen des Mittelmeergebietes*, «Keramos», Heft 19, Januar 1963, S. 42, Taf. 5. По непонятным причинам автор относит типичное изникское изделие второй половины XVI в. к производству Линдоса на о. Родосе и датирует его XV в.

⁶ G. Migeon, *L'Exposition des arts musulmans*, pl. 40; G. Migeon, *Manuel d'art musulman. 2^{ème} partie (Les arts plastiques et industriels)*, Paris, p. 235, fig. 382.

да XVI — начала XVII в. павлины образуют также парную композицию по обеим сторонам вазы¹.

Мотив парных павлинов у вазы или чаши уходит корнями в глубокое прошлое. Достаточно вспомнить, что он существовал, как известно, еще в раннехристианском искусстве и символизировал бессмертие². Есть основания полагать, что, оказавшись весьма устойчивым, он проник в византийское, а также в сельджукское искусство, причем в обоих случаях фигурировал в художественной керамике³. В дальнейшем он перешел в собственно османскую среду и, кроме керамики, известен также по тканям и вышивкам⁴. Вряд ли приходится сомневаться в том, что бытуя главным образом в мусульманской среде, этот мотив постепенно утратил первоначальное значение и рассматривался лишь как декоративный элемент, трактованный иногда вполне реалистически.

Отход от канонизированной композиции выражался различно — в произвольном расположении павлинов, в сохранении лишь одной птицы и, наконец, в замене павлинов другими птицами и даже сиринами. Последний вариант сюжета имел место и в сельджукском искусстве, где бытовал довольно широко⁵.

Появление фигурных сюжетов на изникской керамике рассматриваемого периода существенно не только как свидетельство расширения диапазона изобразительных средств, которыми овладевали мастера города. Оно говорит и о том, что мусульманская религия в ее ортодоксальном, суннитском толке не могла полностью подавить свободу творчества художников и их естественное стремление к искусству изобразительному даже в затрудненных условиях Османской империи.

Изучение росписей по стилю композиций или трактовке их деталей дает некоторые возможности группировки части памятников по этим признакам. Сопоставление сходных в характере исполнения схем в ряде случаев обнаруживает общность построения рисунка, его соотношение с формой предмета, не говоря уже о цветовых отношениях. Иногда же наблюдается почти полная идентичность двух и более образцов. В таком смысле убедительным выглядит сравнение трех кувшинов из собраний Эрмитажа, Музея Виктории и Альберта и коллекции К. Гюльбенкьяна. При общей обычной форме сосудов их роспись, композиционно также часто встречающаяся, несет черты почти полного тождества, проявляющегося в передаче отдельных элементов, например — листьев или тюльпанов.

¹ Изразец из собрания Киевского музея западного и восточного искусства, № БВ 17; аналогичный изразец воспроизведен на фронтиспise книги: Т. Öz, *Turkish Ceramics*; ср. также: E. Diez, O. Aslanapa, *op. cit.*, s. 212, ill. 383.

² Н. П. Кондаков, *Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры*, Прага, 1929, стр. 111, 112; Н. Lothar, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst*, Leipzig, 1929, Taf. II (Abb. 2), Taf. IV (Abb. 1).

³ См.: В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, т. II, М., 1948, табл. 202; K. Weitzmann, *Die Byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*, Berlin, 1935, Taf. XVII, Abb. 94; M. Zeki Oral, *op. cit.*, 1.13; F. Sarre, *Seldschukische Kleinkunst*, Leipzig, 1909, Taf. IV; I. Ebersolt, *Catalogue des poteries byzantines et anatoliennes du Musée de Constantinople*, Constantinople, 1910, p. 30, fig. 99.

⁴ Т. Öz, *Türk kumaş ve kadifeleri*, с. II, ill. LXXVIII; B. Dietrich, *Kleinasiatische Stickereien*, Plauen, 1911, Taf. 26.

⁵ F. Sarre, *Seldschukische Kleinkunst*, Taf. IV.



Факты подоби́я или идентичности могли обнаруживаться неоднократно, но их пока просто не принимали во внимание. Они свойственны вероятно любому керамическому производству. Так, найденные в Новгороде в разное время две золотоордынские чаши второй половины XIV в. почти совершенно совпадают материалом, формой и росписью с еще одной чашей — из собрания Эрмитажа.

Общность декорировки — построение композиции, использование одних и тех же орнаментальных мотивов и цветовой гаммы, с учетом общности форм — указывает на вероятную синхронность изготовления какой-то группы изделий. Те же признаки подкрепляют предположение о том, что такие группы являлись продукцией одной мастерской. Идентичность же двух или более образцов позволяет приписать их одному мастеру.

Блюда. Изник. Конец XVI в.

Разнообразие декоративного оформления изникской керамики вряд ли было бы возможно без соответствующего воздействия других видов турецкого искусства этого времени. Без тесной связи с ними в значительной мере остались бы непонятными некоторые формы и типы изделий, элементы цветовой гаммы, узора, частично или целиком переносившиеся на керамику с образцов художественного металла, дерева, стекла, кожи, тканей и ковров.

Выше уже отмечалось, что в керамическом деле заимствовались формы изделий из бронзы, меди и серебра; их повторяли в керамических вазах, кувшинах, чашах, калемданах и т. д. Это явление было присуще художественной культуре не одной только Турции, но и всего Ближнего Востока в еще более ранний период. Достаточно вспомнить, например, иранские столики-курильницы, восходящие к соответствующим металлическим (бронзовым) прототипам¹.

Практика переноса форм существовала и в ремесле Византии, где некоторые типы керамических изделий повторяют очертания золотых, серебряных и бронзовых блюд, чаш, кубков. При этом сходство, вернее преемственность, подчеркивалось деталями орнамента и колоритом, имитирующим тона и оттенки металла². Подобное явление было свойственно и Египту, где так же, как в Византии, не ограничивались лишь повторением очертаний предметов, но имитировали и все остальное убранство³.

Разрабатывая новые типы и формы, изникские мастера заимствовали не только прототипы художественного металла, но формы изделий из стекла, дерева и т. д.⁴

Связи керамики с другими видами художественного ремесла заметны непосредственно и в способах декорирования. Характерная для всего искусства Турции яркая, красочная гамма чистых тонов, где преобладают белый, синий, голубой и красный цвета, неотделима от оформления керамических изделий. Если же сопоставить декоративные решения — от законченных композиций до отдельных деталей узора, — то и здесь большое сходство, а иногда и полная идентичность обнаруживаются без особого труда. Почти все виды орнамента, начиная с «китайских облаков» и кончая растительными мотивами, были свойственны и тканям, и коврам, и керамике. Это же отчетливо прослеживается по сравнению с образцами художественного оружия. Изображения лотосов и «китайских облаков» на костяной рукояти кинжала конца XVI — первой половины XVII в. (собрание Эрмитажа), а

¹ Э. К. Кверфельдт, *Керамика Ближнего Востока*, стр. 78.

² Там же.

³ Там же, стр. 81, 82.

⁴ Ср. также сходные формы художественных изделий из резного камня — например, цилиндрических кружек из горного хрусталя, хотя и отличающихся от керамических формой ручек (*Музей Московского Кремля. Путеводитель по выставке иранского и турецкого искусства XVI—XVII вв.*, М., 1960, табл. 18, 19).

главное — расположение самого узора напоминают росписи керамики, где лотос точно также размещен в центре, окруженный вьющимися стеблями и «китайскими облаками»¹.

О том же говорят отдельные элементы узора стального конского налобника и медного шлема второй половины XVI в. из того же собрания². Первый сплошь покрыт резным (ранее, возможно, инкрустированным) узором с включением арабесок, лотосов, роз и «китайских облаков», по композиции близким к традиционным схемам изразцовых панно. Орнаментация шлема, выполненная глубокой резьбой, состоит из тюльпанов, роз и бутонов роз на длинных тонких стеблях и кипарисов, трактованных в манере, опять-таки напоминающей росписи изразцов или утвари. Взаимосвязь ощущается и по построению узора — он заключен в вертикальных полях, где цветы, собранные в столь характерные для блюд «кусты», или «букеты» с большими изогнутыми листьями у основания, чередуются с высокими, стройными кипарисами.

Определенные точки соприкосновения обнаруживаются между декорировкой керамики и нумизматическим материалом³. На монетах первой половины XVI в. и позднее встречаются типично «керамические» мотивы — меандр (в разных вариантах), двойная сложная петля, цветок лотоса, представляющие стилистическую разновидность общего прототипа.

Однако едва ли не самой очевидной выглядит связь декоративного убранства изникских изделий и тканей. Уже упоминавшееся панно из дворца Топ-Капу с фигурами «цилиней» мало чем отличается от подобной схемы на фрагменте парчи из того же собрания дворца⁴. Включение одинаковых по манере исполнения элементов узора — цветов, листьев, волнистых полосок и кружков, «китайских облаков» — и в керамику и в ткани было распространенным явлением. Не менее очевидным выглядит прямое перенесение из ткачества в керамику целых композиционных приемов — например, заполнение больших плоскостей сплошной сеткой из заостренных овалов, образуемых зубчатыми листьями, между которыми помещены остальные растительные мотивы⁵. Часто встречающийся на тканях узор из параллельно-вертикальных вьющихся стеблей с цветами и листьями аналогичен рисунку на фрагменте изразца второй половины XVI века в собрании Эрмитажа⁶. Находит прямые аналогии в парчовых и бархатных тканях и композиция из четырех тюльпанов, симметрично направленных к розетке в центре четырехугольника (изразца)⁷.

¹ Инвентарь восточного оружия (в дальнейшем — Инв. вост. ор.), № 347.

² Инв. вост. ор., № 4815 и № 1313.

³ А. А. Быков, *Монеты Турции XIV—XVII вв.*, Л., 1939, стр. 14, 15. Автор отмечает, в частности, сходство узора на монетах с декоративным убранством керамики.

⁴ Т. Öz, *Türk kumaş ve kadifeleri*, с. II, ill. LXXVI.

⁵ M. S. Dimand, *Handbook of Muhammadan Art*, p. 220, ill. 145; *Godman collection*, pl. LXVIII, No 139, pl. LXIX, No 141.

⁶ Т. Öz, *Türk kumaş ve kadifeleri*, с. I, 1, XVIII. Риза VT 1440 из собрания Эрмитажа, сшитая из турецкой ткани конца XVI в.; парчовая ткань VT 971 из того же собрания; К. Otto-Dorn, *Das islamische Iznik*, Taf. 43, Abb. 3; A. Lane, *Guide to the Collection of Tiles*, pl. 14 B.

⁷ A. J. Butler, *op. cit.*, pl. XXXI; парчовая ткань VT 1141 из собрания Эрмитажа.



Если, по мнению некоторых исследователей, орнаментика тканей служила источником для воспроизведения ее в керамике, то иногда происходило обратное явление. Небольшой фрагмент атласа XVI в. из собрания Эрмитажа с очень редким рисунком, воспроизводящим изразцовую кладку из крестов и звезд, аналогичные композиции на бархатных или шелковых тканях того же времени показывают и возможный перенос декоративных приемов керамического производства в текстильное.

Использование одинаковых орнаментальных мотивов или целых схем отчетливо заметно и при сопоставлении керамики с коврами того же времени. Хотя большинству их присуща обусловленная техникой изготовления специфическая орнаментика, основанная преимущественно на геометрических узорах, в ней присутствуют и схематизированные растительные.

Изразец. Изник. Конец XVI — начало XVII в.

Среди них, в частности, нередко встречаются тюльпаны, гвоздики, гиацинты, зубчатые листья¹. Гораздо больший интерес представляет относительно небольшая группа ковров второй половины XVI—XVII в., изготовлявшихся в придворной мастерской. Их орнаментация базируется на общих для всего турецкого искусства принципах и, подобно тканям, особенно близка керамической. Традиционные тюльпаны и гвоздики, лотосы и гиацинты, жимолость и другие цветы, спиральные стебли и большие зубчатые листья, выполненные в привычной цветовой гамме и стиле, бесконечно варьируясь, образуют сложные композиции, в очертаниях которых нетрудно угадать аналогии изразцовым панно².

Известна и еще одна разновидность ковров той же придворной мастерской — квадратной формы, с композицией поля, заполненного типичным растительным узором с центральным медальоном в виде фестончатого круга или заостренного овала в центре и четвертей таких же кругов или овалов по углам³. Именно такая, почти повторяющаяся, композиция фигурирует на панно из Лионского городского музея⁴. В центре его, так же как на коврах, помещен фестончатый медальон с арабесковым узором резервом, окруженный лотосами, розами, зубчатыми листьями; по углам поля располагаются четверти подобных же медальонов.

Последняя деталь особенно интересна, так как воспроизводит характерный для керамического производства прием выкладки стены нужного узора из четырех плиток с четвертями медальонов, складывавшихся вместе⁵. Касаясь связей керамики с тканями и коврами, нельзя не упомянуть о группе так называемых бурсских ковриков и о вышивках, хотя и те и другие относятся к несколько более позднему времени — до середины XVII в. В построении рисунка ковриков, обычно изготовлявшихся из парчи или бархата, можно заметить много общего с росписями. Примерами тому могут служить арочное обрамление всей прямоугольной композиции, заостренный овал или фестончатый круг в центре, не говоря уже о мелких деталях орнамента⁶.

Наконец, среди вышивок также можно выявить отдельные детали узора, знакомые и по керамике, — ваза с гиацинтами, тюльпаны в медальонах, зубчатые листья, розы и т. д.⁷

Такое же сопоставление обнаруживает общность принципа декорирования и в резном камне. Имеется достаточно примеров убранства чаще всего мраморных надгробий XVI—XVII вв. с выполненными в плоском рельефе

¹ Ковер VT 322 из собрания Эрмитажа.

² Фрагмент ковра VT 975 и ковер VT 1543, оба из собрания Эрмитажа. См.: Ю. А. Миллер, *Турецкий ковер XVI в.*, «Сообщения Государственного Эрмитажа», XIX, 1960.

³ К. Erdmann, *Der Türkische Teppich des 15. Jahrhunderts*, Istanbul [o. J.], S. 42, Taf. 36; S. 45, Taf. 38; S. 48, Taf. 39 (воспроизведен ковер с медальоном в виде заостренного овала).

⁴ *Catalogue sommaire des Musées de la ville de Lyon*, Lyon [s. d.], p. 357, 358, Nr 370.

⁵ Фрагмент панно VT 1313—1316 из собрания Эрмитажа.

⁶ Бурский ковер VT 306 из собрания Эрмитажа.

⁷ В. Dietrich, *Kleinasiatische Stickereien*, Taf. II, Abb. 4, 8.

кипарисами, тюльпанами, розами, которые по манере передачи соответствуют подобным же мотивам росписей блюдец или изразцов¹.

Еще одно свидетельство переноса деталей и композиций на керамику подтверждается непосредственно самой строительной практикой. Речь идет о воспроизведении в росписях архитектурных деталей. Об этом можно судить по большому фрагменту панно, украшавшего изнутри апартаменты султана Мурада III во дворце Топ-Капу (вторая половина — конец XVI в.)². Основное место во всей схеме занимают цветущие кусты под фестончатыми арками, опирающимися на колонны. Для более точной передачи каменного прототипа стволы колонн расписаны ломаными линиями, точками и пятнами, подражающими фактуре камня. С этой же целью выписаны черные и белые трапециевидные камни, которыми по традиции выкладывались арки, и тонкая резьба капителей.

Приведенные доказательства тесного взаимодействия декоративных приемов, употреблявшихся в керамике, с убранством других видов прикладного искусства подтверждают наличие характерного для Турции общего, прочно сложившегося и окончательно сформировавшегося во второй половине XVI в. орнаментально-декоративного строя.

Было бы весьма заманчиво видеть основной его источник в современной миниатюрной живописи, а конкретными проводниками — художников-миниатюристов. Из турецких письменных источников известны случаи, когда придворным миниатюристам заказывали рисунки для последующего воспроизведения их в керамическом материале³.

Влияние миниатюрной живописи на керамику сказалось и в самой манере письма — тонкими, изящными линиями темного контура, и в цветовой гамме, отразившей яркий колорит миниатюр с их предельно насыщенными тонами, и даже в мелких деталях росписей. Достаточно указать на хорошо известные тонкие вертикальные полоски, или черточки, с подобием двух маленьких лепестков в нижней части, которыми, как правило, декорировались рукописи, а аналогичными полосками расписывались многие изникские блюда конца XVI — начала XVII в.⁴ То же относится и к такому мотиву, как мелкие кружочки или черточки, систематически встречающиеся и на керамике и на миниатюрах⁵.

Вполне сопоставимыми оказываются во многом (мотивы крупных светлых арабесок и лотосов) росписи полей некоторых миниатюр конца XVI — начала XVII века с изразцовой кладкой тимпана в мечети Хатуние

¹ Сб. *București de Odinioară*, București, 1959, p. 193, pl. LIV, fig. 1.

² Т. Öz, *Turkish Ceramics*, pl. LI.

³ К. Otto-Dorn, *Das islamische Iznik*, S. 169. О некоем каллиграфе, посланном в Изник, упоминает, хотя и без ссылки на источник, Г. Мижон. См.: G. Migeon, *Manuel d'art musulman*, p. 230.

⁴ Турецкий рукописный Коран XVII в. VP 1605 из собрания Эрмитажа. Блюдо VG 302 из того же собрания.

⁵ Блюдо VG 729 из собрания Эрмитажа.

(Маниса)¹. Но здесь вероятен или примененный художником Календером традиционный художественный прием или же обратное воздействие — ранней керамики на миниатюру.

Возможная связь прослеживается и в стилистическом исполнении уже упоминавшегося мотива «куста», или «букета» росписей блюд с подобными же элементами (деталью) пейзажа в миниатюрах рукописи Матракчи «Меназиль-намэ» (первая половина XVI века)². Но небольшие, в три-четыре цветка, пучки тюльпанов, помещенные на тех же листах, дают еще больше точек соприкосновения, будучи трактованы примерно так, как они изображались впервые на росписях керамики³. Однако такие детали были частными, отдельными явлениями, тогда как обнаружить в миниатюре прямые параллели растительной орнаментике затруднительно. Сравнение росписей с миниатюрами выявляет лишь общие принципы, в то время как для декорировки керамики характерен прочно сложившийся репертуар и свои приемы, каких не было в живописи. Все это дает повод предположить самостоятельный в своей основе путь развития декоративно-орнаментального строя в прикладном искусстве, частью которого была художественная керамика.

На окончательное формирование керамики рассматриваемого периода и сложение ее наиболее выделяющихся черт оказали воздействие различные факторы — от благоприятной экономической конъюнктуры, вызванной усилением Османской империи в первой половине XVI в., до влияния многих видов искусства того времени — местного, турецкого, и соседних стран. Все это предопределило достижение очень высокого художественного уровня изникских изделий, для которых вторая половина XVI — начало XVII в. оказались временем их высшего расцвета.

¹ K. Erdmann, *Neue Arbeiten*, Taf. 15.

² *Turkey. Ancient Miniatures* (UNESCO World Art Series), Paris, 1961, pl. XIII

³ *Ibid.*, pl. XIV.

Глава III
КЕРАМИКА ИЗНИКА
СЕРЕДИНЫ — ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА
И ДАМАСКА
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVI—XVII ВЕКА

В истории изникского керамического производства период примерно с 30-х годов XVII века до конца столетия отмечен происшедшими в нем изменениями, которые наложили отпечаток на памятники той эпохи.

Керамическое дело по-прежнему было сосредоточено в уже сложившихся центрах. По сообщениям Эвлия Челеби, относительно Стамбула, например, известно, что в городе находился особый квартал гончаров, однако изготовление изразцов и предметов утвари, очевидно, не носило массового характера или ограничивалось типично бытовой, красноглиняной посудой. Из периферийных центров Османского государства значение по-прежнему сохранял лишь Дамаск, изделия которого, как и раньше, находили сбыт в Сирии и частично в соседнем Египте. Но ведущее положение продолжало оставаться за Изником.

Для Изника вторая половина столетия проходит под знаком заметного уменьшения объемов производства, обусловленного в свою очередь сокращением масштабов строительства в Османском государстве. Ни в Стамбуле, ни в других городах государства уже не возводились, как раньше, сколько-нибудь значительные архитектурные сооружения, подобные выдающимся памятникам прошлого века. Как бы увенчала их великолепное созвездие знаменитая стамбульская мечеть Ахмеда I, законченная в 1617 г. Причиной свертывания строительства был общий упадок Османского государства, наметившийся значительно раньше, в пору, казалось бы, незыблемого могущества огромной феодальной империи, социально-экономическая основа которой стала вскоре разрушаться.

В условиях усиливавшихся кризисных явлений, которыми были охвачены все сферы жизни, архитектуре как наиболее «официальному» и многообразному виду искусства все труднее было сохранять прежние объемы и некогда достигнутый высокий уровень, что безусловно отразилось на

керамическом производстве. Сокращение спроса на изразцы повлекло за собой и уменьшение выпуска предметов утвари, поскольку оба вида продукции были тесно связаны между собой едиными производственными процессами. Эвлия Челеби отмечал, что, по сравнению со временем царствования султана Ахмеда I (1603—1617), когда в городе было триста керамических мастерских, в 1648 г. их осталось всего девять, или, по сведениям другого историка того времени, — двенадцать в 1654 г.¹ Даже если допустить, что сообщенные цифры несколько занижены, так или иначе спад производства был очевиден.

Такие явления, а также явное ослабление контроля за качеством, вызванное опять-таки сокращением спроса на высокохудожественные материалы, применявшиеся в строительстве, наложили отпечаток на изникские изделия, даже лучшие из которых уступают образцам предшествующего времени.

В продукции середины XVII в. заметных изменений не произошло: сохранились бытовавшие ранее разновидности изразцов — плоские четырехугольные пластины — и предметов утвари — блюда, чаши, кружки, кувшины, вазы и т. д. Лишь во второй половине и в конце века несколько изменились очертания двух самых распространенных видов — блюд и кувшинов. Первые стали изготавливаться меньшего диаметра и более плоские, с нешироким отогнутым бортом, на несколько суженной кольцевой ножке, а вторые обрели более вытянутое тулово и горло².

Техника исполнения этого времени уступает более ранней. Имеющиеся материалы показывают значительное ухудшение состава глины, глазури и красок. Черепок изделий второй половины XVII в. становится более рыхлым и пористым, в изломе — темнее и грубее, само же изделие — более тяжелым, с толстыми, иногда плохо отформованными стенками. Одновременно понизилось и качество глазури, — к концу века она все чаще становится тусклой и зеленоватой, в ней появляются пузырьки, а на поверхность вещей она наносится слишком толстым, неровным слоем.

Краски, употреблявшиеся для росписей, в основном оставались теми же, то есть цветовая гамма, как и раньше, состояла из синих, бирюзовых, зеленых и красных тонов, белого фона и черного или темно-зеленого контура. Но самые оттенки, вследствие несоблюдения нужной тщательности при подготовке красок, а также температурного режима, часто оказывались блеклыми, вялыми и грязноватыми. Особенно это относится к красному

¹ К. Otto-Dorn, *Das islamische Iznik*, S. 192, 193.

² Блюда и кувшины VI 197, 198 из собрания Эрмитажа.



ангобу, коричневатый тон которого в росписях конца столетия ничем не напоминает блеск и яркость огненно-красного на изделиях конца XVI в.

Неумелое и неправильное нанесение красок приводило к тому, что они иногда растекались по ангобу, рисунок смазывался и становился расплывчатым, а сами краски смешивались друг с другом. По-видимому, желанием четче выделить рисунок следует объяснить появление грубого черного контура, характерного для росписей этого времени. Все эти дефекты становятся особенно ощутимы при сопоставлении изделий второй половины — конца XVII в. и образцов предшествующего периода с их тонким, но четким контуром и безукоризненным соотношением чистых и ярких тонов.

Наряду с росписью, повторяющей сложившуюся цветовую гамму, в изникской керамике еще со второй трети столетия наблюдается своеобразный

возврат к колориту самого раннего периода. В изразцовых покрытиях некоторых сооружений стали использовать сочетания синего и бирюзового тонов на белом ангобированном фоне, как бы воскрешающие колорит конца XV — начала XVI в.¹ В ряде случаев темный кобальт введен для контура рисунка, выполненного в светло-синих или бирюзовых тонах. Такая пережиточная гамма оказалась, однако, лишь эпизодом и не имела большого распространения.

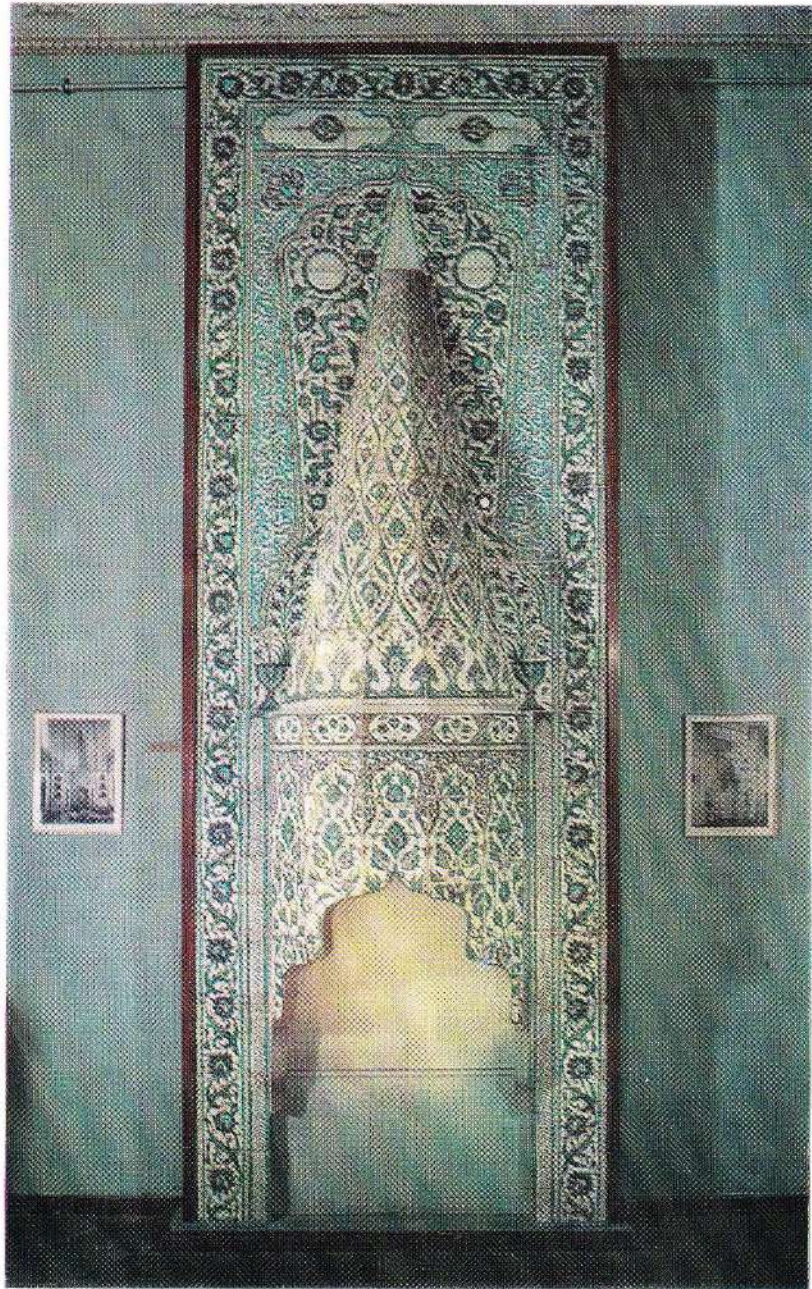
Новшеством в декоративном убранстве керамики рассматриваемого периода было золочение. Оно выполнялось обычно путем нанесения или наложения на глазурованную поверхность тонкого слоя связующего раствора с мелко растертым золотом и предполагало последующий вторичный обжиг. Золочению, по-видимому, подвергались только предметы утвари, так как на изразцах следы позолоты отсутствуют. Золото вводилось в готовую роспись не как самостоятельный узор, а как декоративный элемент, — отдельными мазками, пятнами или примитивно переданными цветами. Им украшались синие лепестки тюльпанов и красные — гвоздик и роз, спиральные узоры блюд и многое другое².

Пока что трудно установить, когда производилось золочение, но способ его наложения показывает, что это делалось не сразу после основной росписи изделия, а позднее. Самая цель золочения тоже еще остается не совсем ясной. Э. К. Кверфельдт считал, что позолотой покрывалась дефектная, бракованная утварь и при этом отвергал существовавшую версию о применении позолоты как средства придать изделиям более нарядный вид³. Это мнение спорно потому, что большинство образцов с позолотой, представленных в собрании Эрмитажа, не имеют технических дефектов, а наоборот, по уровню исполнения близки изделиям предшествующего периода. Вероятно, золочение все же было средством «приукрасить» изделие, но делали его, очевидно, мастера другие, а не те, которые выполняли основную роспись, и которые, по справедливому замечанию Э. К. Кверфельдта, тонко чувствовали материал и возможности его декорировки. Скорее всего, золотые узоры наводились значительно позднее по требованию торговцев и, быть может, малоопытными мастерами, которым под силу было выполнение лишь сравнительно несложного приема. В целом же золочение в росписи не получило широкого применения: оно распространилось лишь на весьма небольшую группу домашней утвари, как правило, не затрагивая облицовочные изразцы.

¹ Изразцы VГ 1539, 1521, 1140, 1133, 1132, 1323 из собрания Эрмитажа.

² Блюда VГ 192, 826, 827 из собрания Эрмитажа.

³ Э. К. Кверфельдт, *ук. соч.*, стр. 122.



Камин. Изник. Первая половина XVII в.

Орнаментика изникских изделий второй половины — конца XVII в. в основном мало изменилась. Мастера по-прежнему обращались к всевозможным растительным узорам как к главной части росписей. Равным образом они придерживались и привычных схем: арочных вертикальных панно и орнаментальной сетки — для изразцовых покрытий, различных вариантов «куста», или «букета» — для блюд, спирально расположенных стеблей с цветами — для кувшинов, бутылей и кружек.

Хотя понижение уровня производства в Изнике, особенно к концу века, уже стало очевидным, это не исключало случаев, когда создавались отдельные произведения или даже целые группы, обладающие определенными художественными достоинствами. Так, декоративное оформление двух известных мечетей того времени — изникской Эшреф-задэ Руми и стамбульской Ени-джами, построенных в первой и последней трети века, продолжает сохранять отзвуки лучших архитектурных сооружений XVI в. Примечательны в этом отношении изразцовые покрытия внутренних помещений мечети Эшреф-задэ¹. Пространство стены между входами и окнами занято четырехугольными панно, заполненными растительным узором, на фоне которого вырисовываются черные буквы надписей и особенно крупные начальные буквы коранических формул. Композиция каждого панно обрамлена широким орнаментальным бордюром. В нижней части стены проходит полоса другого бордюра, который состоит из квадратных керамических плиток с изображением сине-белой полосатой вазы, наполненной синими гвоздиками². Декорировка мечети Ени-джами производит большое впечатление сложностью рисунка изразцовых панно, тимпанов и фризов, выдержанных в старом стиле. Изразцами также облицован и находящийся в мечети большой камин³.

По технике исполнения, стилю росписей к нему оказывается близким другой, находящийся в собрании Эрмитажа⁴. В конструктивном отношении он относится к типу, встречающемуся в некоторых интерьерах стамбульских зданий.

Камин состоит из прямоугольного вертикального панно с выступающей в виде шестигранного барабана средней частью, переходящей в вытянутый граненый конус, с фестончатым арочным вырезом внизу. Камин выложен изразцовыми плитками различных размеров и конфигураций, плотно пригнанными друг к другу и покрытыми росписью синего, зеленого, бирюзового и красного тонов по белому фону.

¹ К. Otto-Dorn, *Das islamische Iznik*, Taf. 45.

² В собрании Эрмитажа имеется изразец (VГ 1140) такой серии, возможно, происходящий из мечети Эшреф-задэ.

³ Н. Saladin, *Manuel d'art musulman*, 1^{ère} partie, Paris, 1907, fig. 530.

⁴ Инв. № Т-197.



Схема росписи и составляющие ее элементы близки подобным же композициям на изникской керамике периода расцвета и лишь некоторая общая упрощенность говорит о более позднем времени ее создания. Широкая кайма с узором из вьющихся зеленых стеблей и чередующихся голубых и синих лотосов, изображение голубой арки, заполненной белым стилизованным растительным орнаментом, сближают панно с лучшими образцами керамики Изника. Эта же связь подчеркивается рисунком конуса. Сетка из сине-зеленых зубчатых листьев, образующих заостренные овалы и цветы лотоса внутри них, живо напоминает подобные же схемы больших панно стамбульских построек. Роспись барабана состоит из нескольких поясов:

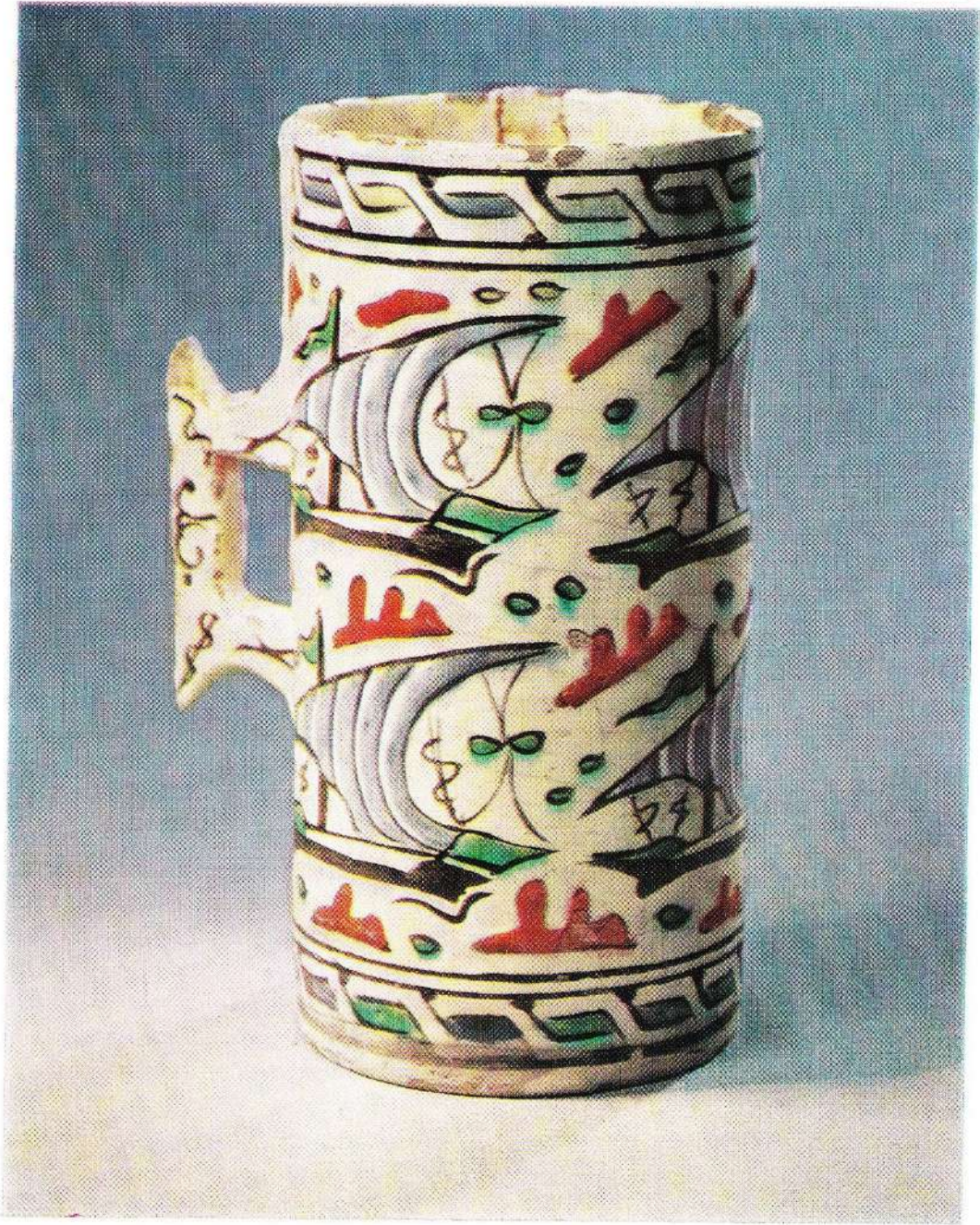
Кружка. Изник.
Первая половина — середина XVII в.



вверху, на каждой плоскости помещены небольшие картуши с тройным цветком, ниже — полоса меандра и затем изображение арок с белым узором на синем фоне, заполненных цветами лотоса и розами. Расположенные у основания конуса изображения сине-голубых ваз, из которых на тонких зеленых стеблях тянутся вверх синие гиацинты — обычный декоративный мотив изникской керамики.

В целом и внешний вид, и декорировка камина оставляют впечатление вполне законченного произведения искусства. Удачно найденная форма камина, композиция рисунка с уверенными, четкими и изящными линиями, яркие, не кричащие, но гармоничные тона красок делают его одним из значительных образцов изникской керамики второй половины XVII в., сближая их с более ранними.

Блюда. Изник. Первая половина XVII в.



Кружка. Изник. Вторая половина XVII в.

Уже было отмечено, что сюжеты и композиционное решение росписей утвари, как и раньше, в основном сводились к тем или иным вариантам растительной орнаментики. Судя по сохранившимся памятникам, в середине — второй половине века еще имело место более или менее точное воспроизведение старых схем и мотивов. Конец столетия ознаменовался не только ухудшением качества росписи, но оскудением композиций и упрощением деталей. Конкретно это выразилось в менее тщательном, грубом и небрежном изображении цветов и листьев несколькими толстыми линиями, передающими лишь общие очертания. То же относится к разработке бортов блюд, откуда мало-помалу исчезают тонкие, изящные контуры двойных тюльпанов, а спирали или полурозетки уступают место тем же спиральям и полурозеткам, но исполненным примитивно.

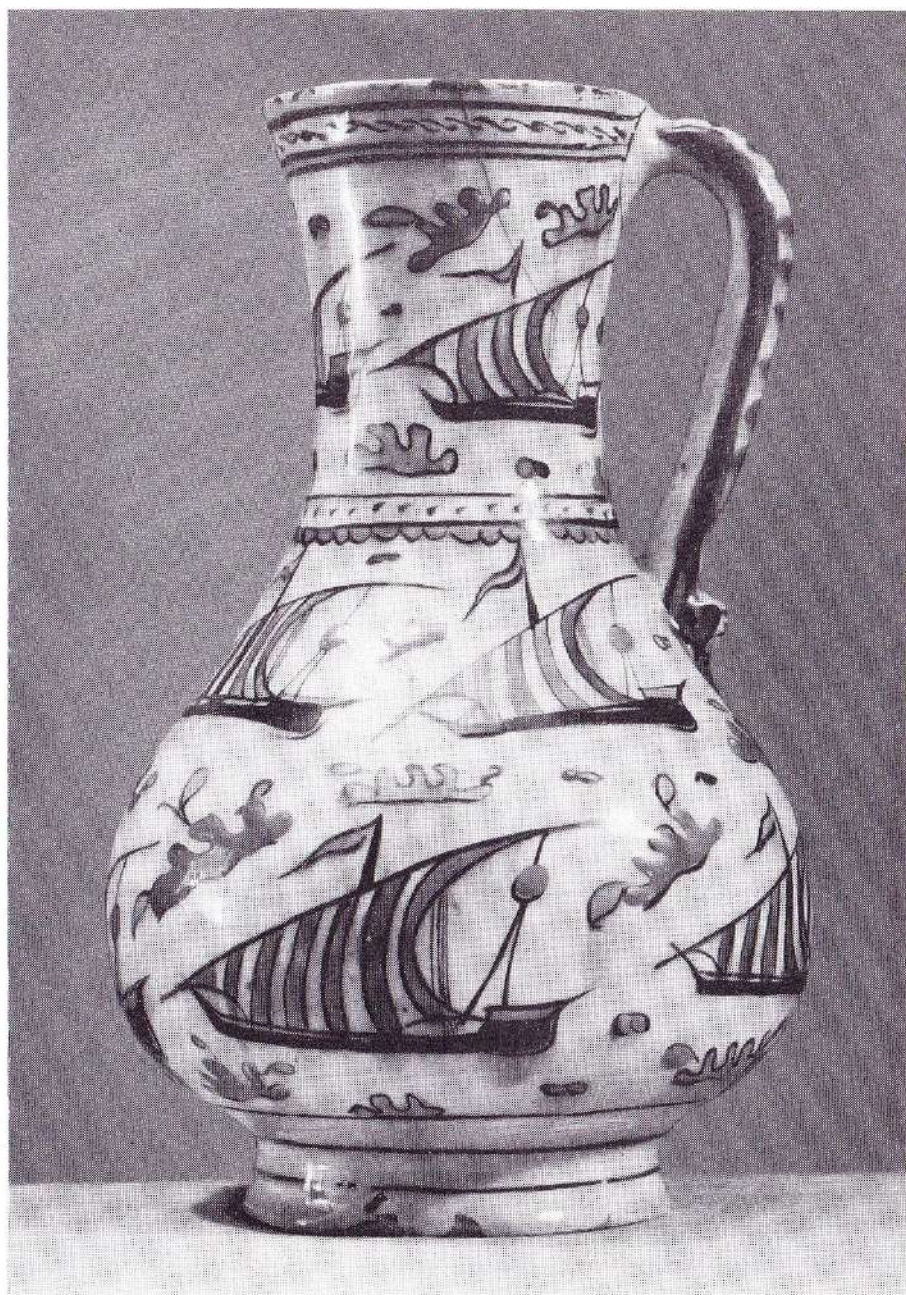
Вместе с тем самый круг декоративных элементов и композиций не ограничился только растительными мотивами. Это в особенности относится к предметам обихода. Так, в композицию блюд весьма часто включается изображение бронзового кувшина грушевидной формы с крышкой, сливом и тонкой ручкой¹. Здесь, очевидно, звучат отголоски подобного же сюжета, существовавшего еще в ранней керамике, и, как было сказано выше, заимствованного из сирийской керамики второй половины XV в. Хотя сам по себе сюжет остался неизменным, форма, вернее внешний вид изображавшегося кувшина, воспроизводит не ранние прототипы, а хорошо известный тип турецкой бронзовой или медной утвари XVII — даже начала XVIII в. Встречающаяся в некоторых случаях позолота на изображениях кувшина, очевидно, предназначалась для более точного воспроизведения прототипов, которые, как известно, золотились.

К числу распространенных композиций на блюдах, реже — кувшинах, кружках, нужно отнести и упомянутый сюжет с изображением корабля².

Определенное место в росписях изникской керамики середины — второй половины XVII в. продолжали занимать живые существа и человек. Сохранилось сравнительно немного памятников такого рода, но характер имеющихся на них композиций дает возможность не только проследить на более позднем материале отголоски сложившейся традиции, но и зафиксировать некоторое изменение тематики.

Одним из возможных источников влияния по-прежнему была миниатюрная живопись, связь с которой ощущается в рисунках и орнаментального и сюжетного характера.

¹ Блюда VG 837, 856 из собрания Эрмитажа. Ср. также: M. Mostafa, *Islamische Keramik*, S. 50, Taf. 78.
² Кружка VG 811 из собрания Эрмитажа. См. также: *Gift of T. Lyman*, "Museum of Fine Arts Bulletin", XVIII, No 105, 1920, ill. 9; E. Kühnel, *Islamische Kleinkunst*, Braunschweig, 1963, S. 130, Taf. 93.



Кувшин. Изник. Середина XVII в.



Блюдо. Изник. Вторая половина XVII в.

Так, многие мотивы росписей стилистически и композиционно оказываются близки постоянно фигурирующим в миниатюрах изображениям растений. Это видно при сопоставлении композиции «куста», или «букета» блюд XVII в. со сходно трактованными цветами одного из листов миниатюр турецкого живописца XVII в. Календера¹. Среди сюжетных композиций (чаще всего на блюдах) встречаются весьма реалистически трактованные фигуры птиц, собак, хищников, зайцев и т. д.² Отмечая реалистичность воспроизведения фигур животных, следует указать и на то, что во многих случаях художникам удавалось передать быстроту движения, пластичность позы, необычный ракурс. В этом смысле весьма характерно блюдо из коллекции Ч. Сэрсока³. Как и весь поздний изникский материал, не отличающееся особыми художественными или техническими достоинствами, оно декорировано фигуркой скачущего зайца. Здесь верно схвачено положение тела животного, чувствуется стремительность, легкость прыжка, причем все это достигнуто скупыми средствами, где контур изображения (как всегда — плоскостного) лишь намечен тонкой линией. Они могут быть дополнены редким сюжетом с двумя бодающимися козлами в окружении других зверей (ваза из музея Бенаки, Афины)⁴. С миниатюрами связано и изображение турчанки с цветком в руке (блюдо из собрания музея Кюни)⁵. Тот же источник, вероятно, вдохновил художника, поместившего на блюде из коллекции Музея прикладного искусства (Белград) фигуру фантастического зверя с тремя рогами, подобного тем фигурам животных, что нередко включались в миниатюры⁶.

В отдельных случаях имело место и простое копирование старых композиций, как это видно на панно с изображением «цилиней» и птиц, украшающих павильон Багдад-кёшк в дворцовом комплексе Топ-Капу. Установлено, что изготовленные около 1639 г. они воспроизводят уже упоминавшуюся облицовку одного из помещений того же комплекса, относящуюся к первой половине — середине XVI в.⁷

Круг композиций с живыми существами был, по-видимому, шире, чем это известно в настоящее время, и лишь малая изученность памятников затрудняет более полное привлечение и открытие новых. Не всегда поддаются и истолкованию те или иные сюжеты. Так, например, на изникском блюде одного из венгерских собраний представлена идущая под седлом и со стременами лошадь⁸. Здесь можно было бы видеть композицию не абстрактную, а содержащую какой-то определенный смысл, но удовлетворительное

¹ E. Esin, *Turkish Miniature Painting*, Tokyo, 1960, pl. 1, 2.

² R. L. Devonshire, *An Exhibition of Moslem Art in Alexandria*, "The Burlington Magazine", XLVII, 1925, pl. II (F); T. Öz, *Turkish Ceramics*, pl. LXXIV, No 139; M. Mostafa, *Islamische Keramik*, S. 53.

³ *Sotheby and Co. Catalogue of the Collection of... Ch. Sursock...*, London, 1967, pl. XVIII, No 201.

⁴ T. Öz, *Turkish Ceramics*, pl. LXXV, No 143.

⁵ G. Migeon et A. Sakisian, *op. cit.*, p. 37, fig. 16.

⁶ P. Дончар, *Турски таџари из Кутахије*, «Музеј примењене уметности. Зборник», № 5, 1959, 126. сл. 3.

⁷ K. Erdmann, *Neue Arbeiten*, S. 211.

⁸ *Keleti Művészeti Kiállítás*, Budapest, 1929, Taf. I, 9.

объяснение этому сюжету найти трудно, хотя подобные рисунки иногда фигурируют на ранней иранской керамике¹.

Новым моментом в декорировке изделий Изника этого периода явились христианские сюжеты. По мнению некоторых авторов, падение спроса на керамику со стороны султанского двора и его окружения побудили мастеров даже в условиях сокращения производства искать для сбыта новые сферы. Они, в частности, нашлись в национальных общинах Османской империи — греческой, армянской и, возможно, еврейской, по заказам которых и стали изготавливать всевозможную утварь². Несомненно, что только заказами христиан можно объяснить появление христианских символов и эмблем на предметах утвари и значительно реже — на изразцах³. При этом, как правило, такие изображения объединены в нужной композиции с типично изникским узором, указывающим, таким образом, на происхождение всей группы.

Известно блюдо из собрания Музея Виктории и Альберта, на котором, в окружении традиционных тюльпанов, роз и цветов, изображена сидящая богоматерь с младенцем⁴. На другом блюде (бывшая коллекция принца Рупрехта Баварского) помещена более сложная композиция — янычар в светлой шапке, с ружьем на плече и саблей на боку, держащий за веревку на шее человека в темной одежде⁵. Этот рисунок обрамлен обычным изникским узором из тюльпанов и цветов с круглыми лепестками, а по борту расположена греческая надпись с указанием даты изготовления блюда — 1669 г. Хотя из надписи трудно понять конкретное содержание сцены, можно предположить, что это — аллегорическое изображение греков, находившихся под турецким гнетом.

Естественно, что изделия с подобными сюжетами действительно могли бытовать только в среде греческих национальных общин. Об этом же говорят и некоторые другие сюжеты, связанные с христианством — изображение церкви или просто постройки типа колокольни (блюдо из собрания Британского музея)⁶. На нем же, кроме тюльпанов и других цветов, обрамляющих центральную композицию, по борту размещена греческая надпись: «Боже, боже, не отвернись от нас» и дата — «25 мая 1666 г.», по-видимому, связанная с каким-то конкретным событием.

Дополняют этот перечень блюдо со львами, датированное 1667 г. (Художественные собрания, Дюссельдорф), квадратный изразец с греческой датой и шестью строками надписи (собрание дворца Чинили-Кёшк, Стам-

¹ M. Mostafa, *Islamische Keramik*, S. 45, Taf. 70.

² A. Lane, *The Ottoman Pottery of Isnik*, p. 277, 278.

³ *Ibid.*, p. 277, 278.

⁴ E. Diez, O. Aslanapa, *op. cit.*, s. 236, ill. 434.

⁵ *Meisterwerke Muhammedanischer Kunst*, Taf. 113, Nr. 1457.

T. Öz, *Turkish Ceramics*, pl. 37; A. Lane, *Later Islamic Pottery*, pl. 47 B.

бул) и изразец с армянской надписью, также помеченный 1667 г. (коллекция дворца Топ-Капу)¹.

Сочетание христианской тематики — изображений человека, церквей, греческих надписей, христианских символов — крестов и т. д. с элементами обычного турецкого орнамента, позволяет думать, что мастерами, изготовлявшими утварь такого рода, были христиане, и в первую очередь — греки². Работали ли они совместно с мусульманами или же образовывали особые мастерские, подобно тем, о которых сообщал Эвлия Челеби, описывая Кютахью и «квартал гончаров-неверных», пока трудно решить без дополнительных данных.

Конец XVII в. проходит под знаком почти полного упадка или даже прекращения массового изготовления керамики в Изнике. По-видимому, этому, последнему периоду некогда прославленного, а затем деградировавшего производства следует приписать сравнительно небольшую группу предметов утвари. Не говоря об их весьма низком техническом качестве — грубые, тяжелые формы, мутная и зеленоватая глазурь, покрытая трещинами и пузырьками, — они характерны явной утратой чувства гармонии и композиции в росписях. На кувшинах вместо привычных зубчатых листьев, цветов, стеблей, причудливыми линиями выющихся по тулову неровными мазками набросаны несколько почти голых стеблей с такими же цветами. Традиционный «куст» на блюдах уступил место двум-трем тонким веткам, расположенным в центре пустого круга.

В первой трети XVIII в., при султани Ахмеди III (1703—1730) были предприняты попытки восстановить почти прекратившееся производство. С этой целью в 1724—1725 гг., по приказу великого везира Невшехирли Дамад Ибрагим-паши, последние из опытных мастеров города были отправлены в Стамбул, где в районе Текфур-Сарая основали придворную мастерскую, просуществовавшую до 1773 г. Изделия, изготовлявшиеся в ней (исключительно изразцы), использовались в декоративном оформлении некоторых зданий Стамбула — в комплексе Топ-Капу, в мечети Хаким Оглу Али-паши и других³. Их отличает голубоватый оттенок белого фона, коричневатый — красного ангоба, желтый цвет, не применявшийся со времен бурсской керамики⁴. По художественному уровню они немногим отличаются от изникских изделий конца предыдущего столетия.

Судя по имеющимся материалам, в декорировке изделий Текфур-Сарая заметно следование старым орнаментальным схемам и приемам. Об этом

¹ К. Erdmann, *Neue Arbeiten*, S. 215.

² Ср. также блюдо из собрания Вильсона с традиционным «кустом» из гвоздики и тюльпанов в центре и греческой надписью с датой «1646» по борту. См.: G. C. Pier, *Pottery of Near East*, New York, 1909, p. 43, pl. 51.

³ G. Migeon et A. Sakisian, *La céramique d'Asie Mineure*, p. 44.

⁴ *Ibid.*, p. 44, 45.

говорит, например, убранство известного фонтана Ахмеда III в Стамбуле, где верхняя часть постройки выложена изразцовым фризом с повторяющимся узором волнистых полосок и кружков¹. В росписях большого камина из стамбульского дворца Фуада-паши, находящегося в собрании Музея Виктории и Альберта, также фигурируют старые элементы в виде тех же полосок и кружков, образующих орнаментальную сетку на полуконусе, а барабан украшен арками и картушами с надписями². Камин, как явствует из надписи на нем, был изготовлен в 1731 г., и А. Лейн приписывал его производству Текфур-Сарая³. Он же предположил, что к этой мастерской следует относить и группу изразцов с черной росписью в виде волнистых полосок и кружков, под бирюзовой прозрачной глазурью⁴. В собрании Эрмитажа имеется два изразца такого типа и хотя один по узору тождествен описанным А. Лейном, необходимы еще дополнительные подтверждения принадлежности их указанной мастерской, так как имеются некоторые различия в стиле росписей⁵.

По своим художественным достоинствам изделия Текфур-Сарая — последняя вспышка мастерства изникских керамистов, в котором еще слышны отзвуки шедевров XVI — начала XVII в. Просуществовав около двухсот лет как основной центр изготовления керамики, Изник сыграл огромную роль в развитии турецкого прикладного искусства. Но значение города состоит не только в том, что за этот период были созданы подлинные шедевры творчества. Без Изника и его изделий не было бы и второго важного центра керамического производства — Дамаска.

*

Еще в то время, когда Изник достигал вершины своего подъема, далеко от него, в столице Сирии возникло собственное керамическое дело, за сравнительно короткий срок настолько развившееся, что без него характеристика турецкой керамики была бы неполной.

Керамическое производство в Сирии, как уже давно установлено, существовало задолго до появления турок, и сирийские изделия XIII—XIV вв. столь же хорошо известны, как иранские. В XV в. здесь изготовляли керамику с синей кобальтовой росписью по белому фону под прозрачной глазурью, в значительной мере подражавшую китайской, и в свою очередь оказавшую влияние на ранние турецкие изразцы (в частности, в мечети Мурадие в Эдирне). Ко времени завоевания турками Сирии, т. е. к 1516 г.,

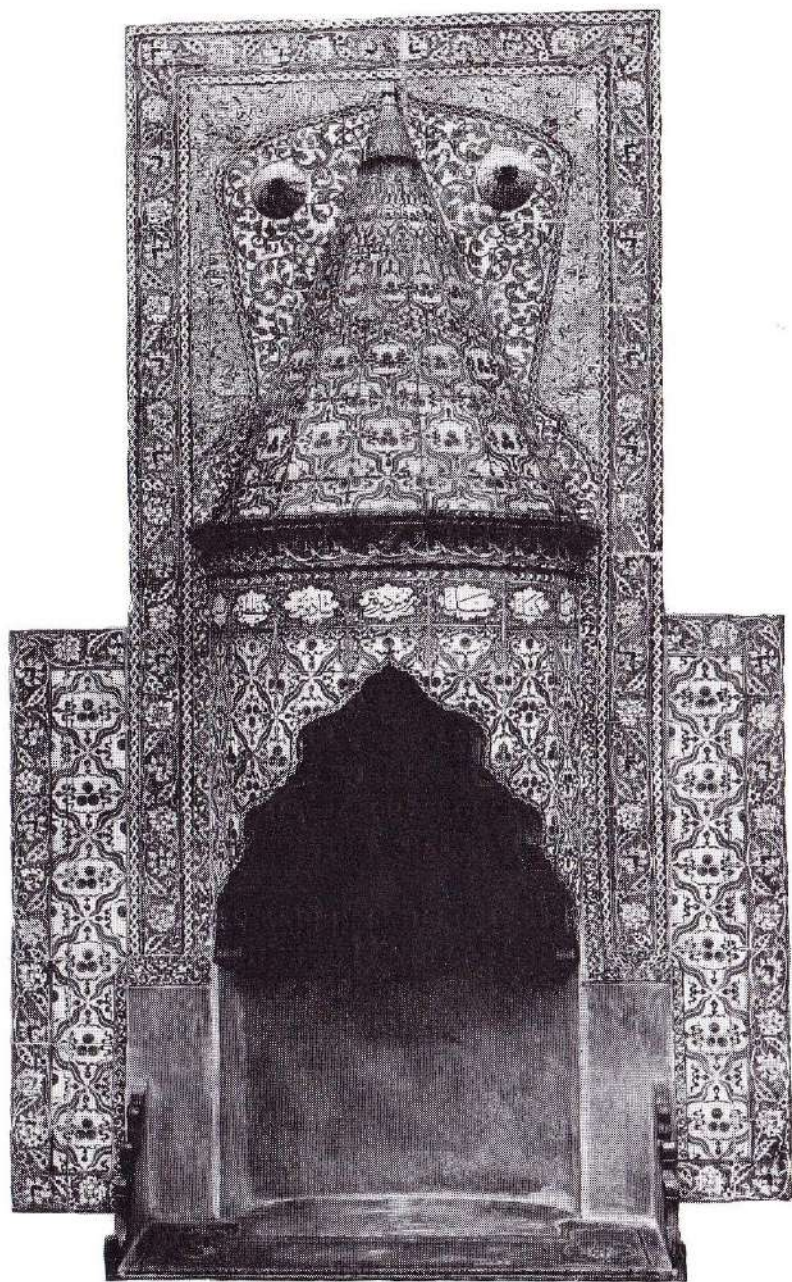
¹ К. Otto-Dorn, *Das islamische Iznik*, Taf. 51, ill. 1.

² E. Diez, O. Aslanapa, *op. cit.*, s. 222, 1.402

³ A. Lane, *The Ottoman Pottery of Iznik*, p. 277.

⁴ A. Lane, *Guide to the Collection of Tiles*, p. 23.

⁵ Изразцы VI 1437, 1434 из собрания Эрмитажа.



Камин. Текфур-Сарай (Стамбул?). 1731 г.

производство, очевидно, пришло в упадок и его восстановление в первой половине столетия целиком связано с большими потребностями в изразцах для предпринятого завоевателями монументального строительства в Сирии и Египте.

Непосредственным толчком к оживлению деятельности местных мастерских послужили начатые по приказу султана Сулеймана II Кануни реставрационные работы в знаменитом Куббат-ас-Сахра (храм на Скале) в Иерусалиме, где разрушившиеся от времени мозаики на внутренних стенах храма было предположено заменить изразцами¹. Эти изразцы расписаны синей, бирюзовой и черной красками по белому фону и технически близки изникским того же времени². В дальнейшем возведение таких крупных сооружений, как мечеть Сулеймана (1554—1560) или мечеть Синана в Дамаске (1585) потребовало увеличения объемов производства, которое в состоянии было бы обеспечить нужды строительства. Достигнув подъема в конце XVI — начале XVII в., оно постепенно сокращалось, пройдя в общем более короткий путь развития.

К настоящему времени сохранилось достаточное количество памятников сирийской керамики, что дает возможность для всестороннего их рассмотрения. До недавних пор среди исследователей отсутствовало единое мнение по вопросу, существовало ли в самом Дамаске времени турецкого господства развитое керамическое ремесло. К. Отто-Дорн, по-видимому без достаточных оснований, связывала большую группу изразцов, ранее приписывавшихся Дамаску, с производством Стамбула³. В правильности этого предположения усомнился К. Эрдман, считавший их местными, дамасскими по происхождению⁴.

А. Лейн, опираясь на исследование изразцовых покрытий мечети Сулеймание, предположил, что поскольку Изник находится далеко от Дамаска, то в поисках опытных мастеров туркам естественно было обратиться к соседнему Ирану, и что деятельностью иранцев объясняется имитация приема «искусственной мозаики» в облицовке этой мечети⁵. По-видимому, такое предположение верно только в отношении этого сооружения, поскольку подавляющее большинство известных образцов Дамаска обнаруживают большое сходство с изникскими первой половины XVI в. Некоторые детали в характеристике дамасских изделий вызывают сомнение, что в самом городе работали изникские мастера. Очевидно, правильнее предположить, что в Сирию были привезены в качестве образца для местных (возможно, даже

¹ A. Lane, *The Ottoman Pottery of Isnik*, p. 273.

² *Ibid.*

³ K. Otto-Dorn, *Türkische Keramik*, S. 148—160.

⁴ Автор писал, возражая К. Отто-Дорн: «Как могли в Стамбуле создавать изразцовую мануфактуру, которая исключительно работала бы на Сирию, в то время как собственные мечети снабжались из Ианика?» И далее: «Бесспорно, что изразцы мечети Сулеймание в Дамаске (1554—1560 гг.) несут новый, высокий османский стиль, однако почему они должны были быть непременно сделаны в Турции, и в частности, в Стамбуле? То, что изразцовые покрытия являются даром султана, еще не говорит о месте производства изразцов». K. Erdmann, *Neue Arbeiten*, S. 208; A. Lane, *The Ottoman Pottery of Isnik*, p. 272—274; A. Lane, *Later Islamic Pottery*, p. 61—63.

⁵ A. Lane, *The Ottoman Pottery of Isnik*, p. 274.

и приглашенных иранских) мастеров изразцы из Изника¹. В связи с этим предположение А. Лейна о том, что работы по облицовке изразцами Куббатас-Сахра послужили стимулом к усилению производства в Изнике и тем самым обусловили применение изразцовых покрытий в Стамбуле и других городах центральной части империи, вряд ли правильно, так как подобная практика существовала там и раньше.

Близость обеих групп керамики отчетливо проявляется во многом — от типов и форм до орнаментальных композиций. Имея в виду эту близость, А. Н. Кубе писал, что «дамасские фаянсы не являются, собственно говоря, самостоятельным производством, а представляют собой лишь самый нежный и благородный росток «родосских» фаянсов»². Высокие художественные достоинства сирийских изделий подтверждают правильность такой характеристики.

Типологически вся керамика Дамаска, так же как изникская, делится на облицовочную и бытовую, но основным в производстве было изготовление изразцов, и в общей массе известных сейчас памятников предметы утвари занимают незначительное место. Формы дамасских изразцов находят почти полное соответствие изникским, — среди них преобладают четырехугольные (квадратные и прямоугольные) плитки размером от 20 × 20 см и 15 × 25 см; в меньшей мере, по-видимому, были распространены шестиугольные. Отличие от изникского материала состоит лишь в большей толщине плиток — как правило, от 2,5 до 3 см.

Сходство между обеими группами обнаруживается и в типах утвари, но таких изделий сохранилось немного, и на основании имеющихся образцов трудно судить, насколько разнятся их формы. Можно только предположить, какими были, например, типы блюд, которые в соответствии с их изникскими прототипами должны были включать два варианта — глубокие с плоскоотогнутым, ровным или фестончатым бортом, и плоские с прямоотогнутым ровным бортом. Пока же подобные образцы не обнаружены. Полусферические чаши на кольцевой ножке, изготовлявшиеся в Дамаске, за исключением отдельных деталей, полностью соответствуют подобным чашам Изника.

То же самое можно сказать и о таких типах изделий Дамаска, как вазы, кувшины и кружки, повторяющие формы изникских сосудов³. Среди существующих образцов некоторым своеобразием очертаний и пропорций выделяются лишь лампы для мечетей.

¹ А. Lane, *The Ottoman Pottery of Isnik*, p. 274.

² А. Н. Кубе, *ук. соч.*, стр. 37.

³ Ваза VГ 786 из собрания Эрмитажа. А. Lane, *Later Islamic Pottery*, pl. 48 B; *Godman Collection*, pl. XV, Nos 26, 27. На кружке № 26, аналогичной изникским, видимо, спилены концы ручки, чем и объясняется ее отличие.

Группу Дамаска отличает и техника исполнения: местная глина давала при обжиге более светлый и хрупкий черепок, чем в Изнике. Различия наблюдаются и в глазури и способе ее нанесения. Слои глазури на дамасских изделиях толще, она менее прозрачна, не дает такого блеска, как изникская, и часто покрыта трещинами. Вследствие общего более низкого качества на керамике Дамаска труднее уловить изменения по времени, но и ей, так же как керамике Изника, была свойственна тенденция к ухудшению качества во второй половине XVII в.

Практика выкладки изразцовых покрытий в Дамаске была аналогична той, что существовала в Изнике, то есть плитки размещали сначала на шаблоне с рисунком, затем закрепляли известковым раствором, после чего готовое панно монтировалось на стене. Знаки, встречающиеся на обороте многих плиток, применялись, по-видимому, так же как в Изнике, — для отметки каждого изразца при кладке. Разница была лишь в том, что дамасские отмечались врезными знаками в виде полосок длиной 7—8 см, расположенных в разных направлениях.

Результатом тесной связи с Изником явилось то, что цветовая гамма дамасской группы построена на колорите изникских изделий первой половины XVI в.: включает синий, бирюзовый, оливковый и фиолетовый цвета росписи, белый тон фона и черный — контура.

Эта гамма настолько закрепилась, что появление красного ангоба на собственно изникской керамике во второй половине XVI в. не отразилось на керамике Дамаска и этот цвет остался ей совершенно неизвестен. Вместе с тем, при заимствовании общего колорита изникской керамики на дамасских изделиях произошло некоторое изменение соотношения между отдельными тонами. Если в Изнике белый тон фона доминировал, сочетаясь гармонично со всеми остальными, то в Дамаске заметно преобладание синего, кобальтового, часто использовавшегося для фона, на котором нужная композиция исполнялась резервом. Расширение градаций зеленого тона от оливкового до ярко-зеленого варианта, варьирование в росписи одного-двух тонов — например, синего и бирюзового, синего и черного с белым фоном, дополняют цветовую характеристику рассматриваемой группы.

Если сходство и различие между керамикой Изника и Дамаска устанавливается уже на примере типологии или технических приемов, то наиболее полно и то и другое проявилось в декорировке, сопоставимой в обоих случаях наиболее наглядно.

Основу дамасской, как и изникской орнаментики, составляют всевозможные растительные элементы — традиционные тюльпаны, гвоздики, виноградные гроздья и кипарисы. Все эти разновидности фигурируют примерно в одинаковом соотношении, но такой элемент, как изображение винограда, судя по сохранившимся памятникам, по-видимому, в Дамаске использовался шире и зафиксирован в большем числе вариантов¹. По всей вероятности, А. Лейн был не совсем прав, утверждая, что дамасской группе особенно свойственно включение в роспись рисунка кипариса, — известные сейчас образцы говорят скорее об обратном. В то же время в ее декорировку входят цветы ириса, почти нераспространенные на керамике Изника, а обычные для последней цветы жимолости сравнительно редко можно видеть на сирийском материале.

Весьма существенно и различие, которое ощущается в трактовке самих изображений цветов. Так, тюльпаны мастера Дамаска передавали, видимо, ближе к оригиналу, тщательнее прорисовывая отдельные лепестки, листья и стебли.

Несколько иначе в Дамаске трактовали и гвоздику, очертания которой стилизованы сильнее, лепестки закруглены и изогнуты. В своей манере воспроизводились и розы — в отличие от изникской, «профильной», передачи, они изображались чаще в «фас». Кроме всего прочего, размеры цветов и вообще растительных мотивов на материале дамасских изделий крупнее, чем на изникских. Разница между обеими группами заметна и в трактовке таких распространенных мотивов, как кипарисы, виноградные лозы, цветущие кусты.

Прочное место в орнаментике Дамаска занимают традиционные, заимствованные из Изника «китайские облака» или волнистые полосы с кружками. Стилистически оба мотива исполнялись примерно так же, как в Изнике, и лишь изредка рисунок обнаруживает иные очертания.

Характеризуя в целом особенности трактовки растительных и других мотивов в росписях дамасских изделий, необходимо подчеркнуть отмеченную А. Лейном свободную и широкую манеру письма, при незначительном внимании к точности самого рисунка, великолепное владение цветом, выразившееся в колоритных сочетаниях сдержанной гаммы, и, наконец, своеобразие в передаче отдельных деталей.

Построение орнаментальных схем на облицовочной керамике Дамаска в общем близко изникским прототипам. Для оформления площадей стен из-

¹ В собрании Эрмитажа мотив виноградных гроздьев использован на изразцах Дамаска в нескольких случаях (VГ 1290, 1291, 1343) и лишь в одном — на фрагменте изразца изникского производства (VГ 1170).



Изразцы. Дамаск. Вторая половина — конец XVI в.

разцы образовывали прямоугольные или квадратные панно с законченной композицией, обведенной бордюром. Так, в интерьере дамасской мечети Дервиша-паши (конец XVI в.) один из углов выложен прямоугольным панно, состоящим из двух половин, соединенных кипарисом, справа и слева от которого расположены цветущие стебли¹.

Композиции на предметах утвари не отличаются оригинальностью и представляют имитацию росписей Изника. Такова, например, небольшая вазочка из собрания Эрмитажа, декорированная тройными белыми кружками и черными волнистыми полосками по синему фону резервом — на тулове и узором из мелких спиралей по краю горла². В таком же духе, несколько небрежно исполнена роспись вазы из собрания Музея Виктории и Альберта, которую с изникскими прототипами сближает декорировка нижней части тулова продолговатыми, находящими друг на друга фестонами³. В сходной манере и композиции — в виде заостренных чешуйчатых медальонов по стенкам, орнаментирована дамасская чаша из собрания того же музея⁴.

Значительное место в керамике Дамаска занимают изображения живых существ и человека. Причина их введения в декоративное убранство была несколько иной, чем в Изнике, — устойчивые художественные традиции Сирии с сильными пережитками христианства создавали больше предпосылок к появлению таких сюжетов. Об их происхождении и особенностях дает представление ряд памятников.

Существует серия изразцов с птицами — соколами, утками, попугаями, причем не в орнаментальных композициях, а чисто сюжетных сценах; например, попугай, сидящий на краю источника и пьющий воду, сокол, напавший на утку и терзающий ее когтями, и т. д.⁵ Как и на изникских изделиях, встречаются изображения павлинов; при этом композиция, когда обе птицы расположены по обеим сторонам вазы или чаши (фрагмент панно из собрания Музея Виктории и Альберта), порой сохраняется почти без изменений⁶. В конце XVI в. традиционная композиция на местной почве вряд ли осмыслялась в ее первоначальном значении, поэтому павлины стали располагаться и независимо от чаши или вазы, как на фрагменте панно из собрания Эрмитажа, где они изображены на кипарисе, отдельно от плоской чаши⁷. Той же причиной, очевидно, можно объяснить и замену их в ряде случаев другими птицами⁸, что впрочем происходило еще в Изнике и известно по изразцам.

¹ G. Conteneau, *L'Institut français d'archéologie et d'art musulman de Damas*, «Syria», vol. V, 1924, pl. LI.
² ВГ 768.

³ A. Lane, *Later Islamic Pottery*, pl. 48 A.

⁴ A. Lane, *Later Islamic Pottery*, pl. 48 B.

⁵ A. Lane, *Guide to the Collection of Tiles*, pl. 17 C. Изразцы ВГ 1116, 1122, 1126 из собрания Эрмитажа.

⁶ A. J. Butler, *op. cit.*, pl. XXXII.

⁷ Фрагмент панно ВГ 1512 из собрания Эрмитажа. Опубликовано в ст.: Ю. Миллер, *Изображения живых существ на турецкой керамике XVI в.*, «Сообщения Государственного Эрмитажа», XXVII, 1964, стр. 70, рис. 1.

⁸ G. Migeon, *Manuel d'art musulman*, p. 236, fig. 383.



Изображения птиц — сокола, утки, попугая — следует связывать с местной художественной традицией и рассматривать как результат творческих поисков самих художников-керамистов. Сюжеты же с павлинами, по-видимому, имеют тот же источник, что и в Изнике и являются отголоском раннехристианской символики. Бытование этого мотива в раннехристианском искусстве, а до него, как известно, в искусстве древнего мира столь распространено, что все случаи практически учесть невозможно. Не оперируя широко известными материалами, достаточно отметить появление композиции с павлинами в таких отдаленных друг от друга культурных областях, как Крым, Албания или Иордания. В первом случае он встречается на памятниках раннесредневекового Херсонеса, во втором — отмечен на большой мозаичной композиции в Бутринте, а в третьем — составляет часть композиции мозаики VI—VII вв., обнаруженной в ходе археологических исследований в Мадеба¹.

¹ А. Л. Якобсон, *Раннесредневековый Херсонес*, «Материалы и исследования по археологии СССР», т. 63, 1959, стр. 341, 342; А. А. Павловский и Н. К. Клаус, *Мадеба*, «Известия Русского Археологического института в Константинополе», т. VIII, вып. 1—2, 1902, стр. 112, табл. XII (2).



Чаша. Дамаск. Середина XVI в.

Фрагмент изразцового покрытия.
Дамаск. Вторая половина — конец XVI в.

В некоторой связи с этим мотивом следует рассматривать и другой, существовавший в керамике Дамаска, пока известный только по фрагменту изразца из собрания Эрмитажа¹.

На нем в обычной гамме — кобальтовой росписью с черным контуром по белому фону — изображены заяц, павлин и рыбы, тесно скомпонованные между головами животных (собак или хищников) и в стилизованной форме переданными камнями. Очертания изображенных животных и рыб имеют соответствия в некоторых росписях турецкой керамики. В то же время изображения голов животных, а главное, их тесная компоновка наводят на мысль о так называемых зооморфических или полиморфических сюжетах, распространенных в средневековом искусстве стран Ближнего Востока. Известные еще по сасанидским памятникам эти композиции, отличающиеся тем, что несколько животных «вписаны» в общий контур какого-либо одного, встречаются в художественной культуре других эпох и стран (например, иранские миниатюры или индийские резные изделия из слоновой кости)².

Эти изображения, по-видимому, не были чужды и сельджукскому искусству Малой Азии. Так, в своеобразном декоративном убранстве портала Гек-медресе в Сивасе (1277) выделяется композиция, выполненная в высоком рельефе резьбы по камню³. Основное место в ней занимают головы различных животных — верблюда, барса, собаки, зайца и многих других, так же тесно скомпонованные друг с другом в одной плоскости. Возможно, что каким-то пережитком старого декоративно-художественного приема и является роспись фрагмента изразца.

Образцы дамаской керамики с изображением человека пока малоизвестны, что весьма затрудняет выяснение вопроса о распространенности таких сюжетов. Тем большее значение приобретает выявление каждого нового, связанного с ним памятника. К их числу принадлежит фрагмент изразца из собрания Эрмитажа, выполненный в типично дамаской манере, то есть расписанный обычной цветовой гаммой под сравнительно толстым слоем чуть желтоватой, потрескавшейся глазури⁴.

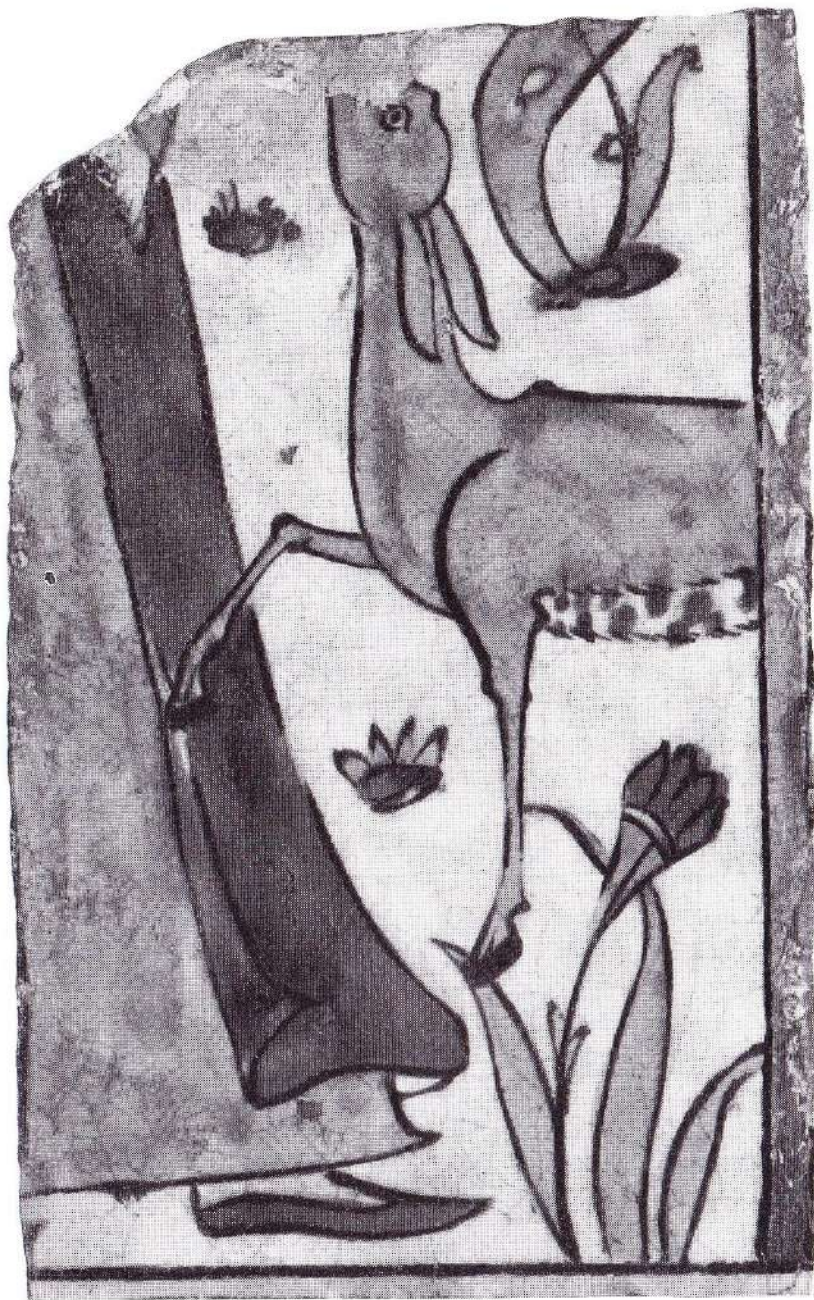
На белом ангобированном фоне фрагмента в центре, среди цветов, изображена маленькая белая лань, а слева от нее видна часть человеческой фигуры в темно-синей и оливкового цвета одежде, с выставленной вперед ногой, обутой в остроносую туфлю. Поза человека, а главная фигурка лани, обращенной к нему и поднявшей голову, позволяют предположить,

¹ ВГ 1123.

² См.: О. Н. Бадер, *Бартымская чаша*, «Краткие сообщения Института истории материальной культуры», вып. XXIX, 1949.

³ В центре этой композиции выделяется голова зверя с разинутой пастью, изображение которой стилистически очень близко мотиву арабески. Возможно, этот или другие памятники навели Дж. Э. Арсевена на мысль о зооморфическом происхождении арабески (см.: С. Е. Arseven, *op. cit.*, p. 226, 252). Он также связывал ее происхождение с изображением птичьей головы. Не отрицая полностью этого толкования (тем более, что такой известный мотив, как изображение дракона на турецких монетах конца XV в. по своей трактовке также напоминает арабеску), более предпочтительно, на наш взгляд, видеть здесь лишь формальное сходство, имея в виду все же прообраз арабески в растительной орнаментике.

⁴ ВГ 1118. Опубликовано в ст.: Ю. Миллер, *Изображения живых существ...*, стр. 72, рис. 3.



Фрагмент изразца. Дамаск.
Вторая половина — конец XVI в.

что здесь изображена сцена кормления животного. В первой части фрагмента проходит узкая бело-коричневая полоска, окаймляющая изразец, который, очевидно, занимал правый нижний угол целого панно, где была помещена какая-то определенная сцена с несколькими действующими лицами. В росписи фрагмента заметны тонкие, плавные линии, которыми художник-керамист подчеркнул грацию и изящество животного, уверенная постановка фигуры человека, определенная каноничность в передаче деталей его одежды и т. д. Все эти качества, а также назначение изразца как части большой композиции, позволяют предполагать воздействие миниатюрной живописи и, быть может, даже видеть на панно сцену, непосредственно воспроизведенную по миниатюре.

То, что описанный фрагмент, как и остальные известные сейчас образцы с фигурными сюжетами, является частью изразца, говорит опять-таки об обходе художниками норм и предписаний религии относительно изображений живых существ. Возможно, что в Сирии, под влиянием христианской религии, имевшей устойчивые и прочные позиции, этот обход облегчался. Такое предположение вызывает один из изразцов собрания Эрмитажа, не имеющий, насколько известно, прямых аналогий¹. На небольшой квадратной плитке с розоватым плотным черепком, покрытой полихромной росписью под прозрачной глазурью, изображен всадник в пурпурном плаще, вонзающий копьё в дракона, извивающегося под копытами коня. Голова всадника окружена нимбом, а копьё заканчивается крестом. В правой части изразца, на выступе каменной башни, стоит женщина в голубом платье и пурпурном покрывале; над ней помещено солнце с желто-фиолетовыми лучами, а по синему фону неба разбросаны белые и голубоватые облака.

Несмотря на некоторый схематизм и условность рисунка, особенно в передаче лиц, в сцене ощущается динамика и драматизм события, живо и естественно движение вздыбившегося коня, выразительна поза женщины, протянувшей руки к всаднику. Сюжет не вызывает сомнений — это святой Георгий, в поединке с драконом спасающий принцессу.

Тона росписи изразца, характер узора, очертания «китайских облаков» обнаруживают несомненную близость к дамасской керамике рассматриваемого периода. Это подтверждается и арабской надписью, помещенной в картуше на нижней части плитки, где говорится: «Сделал Муса, сын Истафана, в городе Халебе, год 1699». Если имя Муса еще не дает осно-

¹ УГ 1477. См.: Ю. Миллер, *Датированный изразец XVII в. из Халеба*, «Сообщения Государственного Эрмитажа», XII, 1957. Ознакомившись с публикацией изразца, А. Лейн в письме к автору от 21 февраля 1958 г. отмечал редкость изразца, попутно указав, что сюжет росписи имеет параллели в армянской керамике Кютахьи.

ваний предполагать религиозную принадлежность мастера-керамиста, то имя его отца — Истафан (Стефан), так же как обозначение года изготовления изразца арабскими цифрами, но не в летосчислении по хиджре, а христианском почти не оставляет сомнений в том, что этот мастер был христианином.

Одно лишь только упоминание в надписи сирийского города Халеба (Алеппо) еще не позволяет считать его, наряду с Дамаском, центром производства, но указывает на то, что оно там существовало. Важнее самый факт появления христианского сюжета, который перекликается с темами известных росписей одного из богатых домов первой половины XVII в. в Алеппо, включающих сцены библейских сказаний и в частности поединок святого Георгия с драконом¹. Религиозную принадлежность их автора можно установить по его имени, включенному в надпись, — «Иса, сын Будруса», то есть Иосиф, сын Петра.

Было бы вместе с тем ошибочно преувеличивать роль христианской тематики в распространении изображений живых существ в сирийской керамике. Даже при известной автономии местных христианских общин, сюжеты, помещавшиеся на изразцах, представляли весьма узкую, сугубо религиозную тематику, хотя декорировка культовых сооружений предназначалась для массового обозрения. Вряд ли можно сомневаться и в том, что панно, фрагмент которого с изображением лани упоминался выше, было рассчитано на обозрение; его полная композиция, к сожалению, пока неизвестна.

Во второй половине XVII в. под влиянием общеэкономического упадка Османского государства керамическое производство в Сирии, подобно Изнику, пошло на убыль. Известна довольно большая группа изразцов, которые по художественному уровню стоят ниже изделий предыдущего периода и могут быть отнесены к концу XVII в. При общем техническом несовершенстве росписей в них все же сохраняются прежние сложившиеся орнаментальные схемы и отдельные декоративные приемы, но новые элементы встречаются весьма редко. К новшествам, по-видимому, следует относить лишь своеобразно трактованные изображения мусульманских святынь — Мекки, Медины и других. Такие изображения, исполненные в стиле миниатюр и представляющие собой планы этих городов со зданиями, святилищами (Кааба), минаретами, на фоне холмов и растительности, помещали обычно на изразцах². С художественной точки зрения

¹ H. Glück, E. Diez, *Die Kunst des Islam*. «Propyläen-Kunstgeschichte», Bd V, Berlin, 1925, S. 490—493.

² W. Staude, *op. cit.*, pl. III; M. Mostafa, *Islamische Keramik*, Taf. 94, 95. Известны изразцы такого типа в стамбульских мечетях XVIII в. Джезри Касима-паши (1725 г.) и Хекимоглу Али-паши (1734 г.). См.: Т. Öz, *Turkish Ceramics*, pl. 40. В одной из своих последних работ К. Эрдман перечисляет 38 выявленных им изразцов с изображением Каабы, Медины и т. д. См.: K. Erdmann, *Ka'bah-Fliesen*, «Ars Orientalis», vol. III, 1954.

они расписаны весьма примитивно, и относятся к позднему времени — второй половине XVII — началу XVIII в. Интерес представляют лишь надписи на них, где среди обычных коранических формул встречаются точные даты изготовления изделий, имена мастеров, что лишней раз удостоверяет существование керамического дела в Сирии того периода¹.

Этими изделиями, по сути дела, и завершается керамическое производство в Сирии, образцы которого в более поздний период почти неизвестны. Однако уже за сравнительно короткий срок искусство керамики в Дамаске, возрожденное турками, впитавшее в себя все лучшие качества керамики Иznика, и в свою очередь выработавшее чисто местные специфические черты, обогатилось большим количеством своеобразных и высокохудожественных произведений.

¹ Такова, например, надпись на изразце из собрания Музея мусульманского искусства в Каире, где упоминается мастер Мухаммед аш-Шами аль-Димашки, то есть Мухаммед Сириец из Дамаска, изготовивший изразец в июне 1727 г. См.: M. Mostafa, *Islamische Keramik*, Taf. 44.

Глава IV

РАСПРОСТРАНЕНИЕ ТУРЕЦКОЙ КЕРАМИКИ XVI—XVII ВЕКОВ И ЕЕ СВЯЗИ С КЕРАМИЧЕСКИМ ИСКУССТВОМ ДРУГИХ СТРАН

Высокий уровень развития турецкой керамики конца XV — начала XVII в. был достигнут, как уже отмечалось выше, главным образом благодаря двум важным факторам — тесной связи со всем искусством Османского государства этого периода, переживавшим подъем, и интенсивному использованию достижений соседних стран в области керамического дела. Именно сочетание собственных принципов орнаментики, сюжетов, композиций с заимствованными формами, типами, колоритом обеспечило ей большую художественную значимость.

Но, окончательно сформировавшись как вид искусства, выработав характерные черты и особенности, керамика в Турции не стала замкнутой и обособленной областью, не ограничилась рамками внутреннего, узкого потребления и сбыта, хотя в основе своей она была не бытовой, а своего рода парадной, подобной итальянским «*piatti di rompa*». Уже примерно с середины XVI в. начинается ее постепенное распространение. В ряде случаев это выражалось в прямом воздействии на керамическое дело соседних и более отдаленных стран, но его формы и степень, естественно, оказывались неодинаковыми и определялись конкретными историческими условиями.

Этот вопрос, интересный в плане общего взаимодействия художественных культур, до сих пор недостаточно изучен. В исследованиях ему обычно уделяется мало места, и освещается он весьма односторонне, преимущественно в плане вывоза изникских изделий на Запад¹. Между тем ясно, что эта проблема значительно сложнее. Очевидно, ее следует рассматривать в определенной последовательности, прежде всего, исходя из бытования керамических изделий в пределах собственно Османского государства, а затем уже — из проникновения их в соседние и более отдаленные страны. Едва ли не самым характерным примером «внутреннего» распространения явилась Сирия, где сначала имитация изникских изделий, а потом их

¹ А. Moschetti, *Delle maioliche dette «Candiane»*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», t. VII, 1931; F. Sarre, *Die Fayencen von Nicæa und ihr Export nach dem Abendland*, «Pantheon», Bd. 24, 1939; A. Lane, *The Ottoman Pottery of Iznik*, p. 278—280; A. Lane, *Later Islamic Pottery*, p. 58—60.

творческая переработка способствовали появлению великолепной керамики, отмеченной переносом некоторых изникских элементов, местной, удачной их интерпретацией, и гармоничным сочетанием того и другого. Дамасские керамические изделия это, действительно, «самый нежный и благородный росток» Изника.

Учитывая историческую обстановку, можно предположить в качестве другого направления вывоза продукции Египет и страны южного Средиземноморья. Как известно, Египет имел устойчивые традиции керамического дела, восходящие еще к периоду раннего средневековья. Одну из его особенностей, в частности, составляет преобладание бытовой керамики над архитектурной. В значительной мере это объясняется спецификой развития египетской архитектуры и строительного дела: почти единственным облицовочно-декоративным материалом служил камень и в изразцах, по-видимому, особой необходимости не было. Так продолжалось примерно до середины XVI в. Завоевание Египта и Сирии турками в 1516—1517 гг. вызвало некоторые перемены в зодчестве, воспринявшем ряд турецких элементов. В их числе оказалась и практика декорирования зданий изразцами. Вряд ли приходится сомневаться в том, что первоначально для возводившихся зданий турки использовали не местные изразцы, производство которых еще не было налажено, а сирийские, учитывая географическую близость Сирии. Так, сомнительно относить к местному производству изразцы, украшающие мечеть аль-Азхар в Каире (XVI в.) — квадратные и трапециевидные плитки бордюров или фризов со столь характерным для Дамаска и Изника рисунком из фестончатых трилистников и белых арабесок резервом внутри¹. Столь же сомнительно считать собственно египетскими и другие, ныне известные фрагменты изразцовых панно и фризов, орнамента и цветовая гамма которых удостоверяют их изникское происхождение².

Использование привозной дамасской или изникской керамики должно было все же иметь свои пределы, хотя бы из-за нерентабельности и сложности дальних перевозок изразцов, и поэтому, так же как и в Сирии, турки, очевидно, пошли по пути создания местного производства. Известно несколько изразцовых панно, происходящих из различных архитектурных сооружений. Композиция этих панно отличается сочетанием турецких и собственно местных элементов, а точнее — претворением чисто турецких на местной основе. Таково вертикальное панно из Музея мусульманского

¹ G. Wiet, *Album du Musée-Arabe du Caire*, Le Caire, 1930, pl. 70. Ср. также идентичные изразцы VI 1147, 1154, 1156, 1487 из собрания Эрмитажа.

² G. Wiet, *op. cit.*, pl. 72; A. Bahgat, M. Massoul, *La céramique musulmane de l'Égypte*, Le Caire, 1930.

искусства в Каире¹. В его схеме кайма, состоящая из нескольких полос с обычным рисунком из зубчатых листьев, цветов и стеблей, переданных резервом по белому фону, обрамляет стрельчатую арку. В верхней части, на фоне белых арабесковых узоров, помещен план Каабы, окруженный тюльпанами, бутонами роз и крупными цветами.

Нетрудно заметить, что все они, равно как и композиция в целом, имеют прямые аналогии в турецком материале. Но манера передачи деталей рисунка какими-то, подчас трудноуловимыми оттенками отличается от прототипов. Об этом говорят, в частности, несколько иные очертания и даже пропорции традиционных зубчатых листьев, иные формы тюльпанов и некоторых других цветов. Аналогичный перенос элементов орнаментики явственно ощущается на фрагменте другого панно из того же собрания². Хотя в его оформлении доминируют те же мотивы — мелкие зубчатые листья, цветы на тонких стеблях, но трактованы они в местной манере, а основу построения составляет типично египетская круглая арка с подвешенным на трех цепях фигурным медальоном.

Наконец, можно указать и на копии известных панно из Багдад-Кёшка в стамбульском дворце Топ-Капу (с фигурами «цилиней» и птицами), выполненных местными мастерами для каирской мечети Аксункур аль Фарикани аль Хабаши (1669 г.)³.

Сходные явления переноса и использования на местном материале привнесенных элементов орнамента прослеживаются отчасти и в других областях Северной Африки — Алжире и Тунисе, которые также были завоеваны турками в первой половине XVI в. Правда, учитывая в целом не очень значительную роль, которую эти области играли в системе Османской империи, трудно предположить, что изразцовое панно, по-видимому XVII в., происходящее из Туниса, — свидетельство развитого местного производства⁴. В его декорировке явственно проступают несколько необычно трактованные растительные мотивы Изника. Но по одному памятнику, который к тому же мог быть привезен из соседнего Египта, затруднительно строить широкие обобщения.

В целом распространение турецкой керамики в Египте и Северной Африке было весьма ограниченным и вероятно затронуло только производство изразцов. Правда, нет еще уверенности в том, что такое влияние было непосредственным, а не опосредованным благодаря сирийскому производству. Во всех же других известных случаях, — когда это касалось

¹ M. Mostafa, *Museum of Islamic Art*.

² A. Bahgat, M. Massoul, *op. cit.*, pl. O 138.

³ K. Erdmann, *Neue Arbeiten*, S. 212.

⁴ G. Marçais, *L'Exposition d'Art musulman d'Alger*, Paris, 1906, pl. XI.

самых областей Османской империи, и когда турецкие изделия попадали в соседние страны, — характер влияния был иным и оно ощущалось почти исключительно на предметах утвари.

Ввоз турецкой керамики в те или иные области Османского государства и бытование ее там проходили разными путями и обуславливались различными причинами. Об этом, в частности, свидетельствует подъемный материал проведенных за последние 10—15 лет археологических исследований нескольких пунктов на территории Румынии (район Бухареста, Яссы, Тырговиште, Сучава, Хирлау, Пятра Неамт)¹. В данном случае обращает внимание не только большое количество, но и широкий хронологический диапазон, а также типологическое многообразие находок, включающих почти все известные варианты сосудов. Многие из них, обнаруженные в виде фрагментов, а иногда почти целыми, обладают высокими художественными достоинствами. Пропорциональность формы и роспись по кобальту резервом, в стиле раннего Изника, отличают кувшин из раскопок в Сучаве². Законченной по исполнению предстает декорировка фрагмента блюда (Яссы), выдержанная в лучших традициях второй половины XVI в.³ Интересен как позднее повторение прототипа и высокий поддон чаши XVII в. (Тырговиште)⁴. Репертуар находок включают части изразцовых плиток, большинство которых расписано лотосами, розами и зубчатыми листьями, т. е. опять-таки в манере, обычной для Изника второй половины XVI — первой половины XVII в.⁵

Отмеченные выше характерные особенности всего комплекса находок показывают длительность и систематичность ввоза. В известной мере этому способствовала географическая близость Валахии и Молдавии к метрополии, но основной причиной послужило то, что упомянутые пункты были местоположением княжеских дворов. Здесь, в дворцовых комплексах крупнейших валахских и молдавских феодалов, которые находились в вассальной зависимости от султана и были связаны со стамбульским двором, естественно сосредоточивались предметы роскоши, а в их числе и художественная керамика.

Описанным материалам не уступают по своей научной значимости и уже упоминавшиеся выше результаты раскопок, проведенных в 1955—1956 гг. в Софии⁶. Они дали около ста фрагментов посуды, представляющей все известные группы, начиная с изникской конца XV — начала XVI в. и кончая кютахийской XVIII в. Большое число их, обнаруженное в одном

¹ Сб. «București de Odinioară», București, 1959; C. Nicolescu, *Ceramica otomană de Iznik din secolele XVI—XVII găsită în Moldova*, «Arheologia Moldovei», t. V, 1967; C. Nicolescu, *Céramique ottomane des XVI^e et XVII^e siècles dans les Pays Romains*, «Studia et Acta Orientalia», V—VI, 1967; A. Andronic, *Ceramica otomană descoperită la Iași*, «Studii și cercetări de istorie veche», t. 19, Nr 1, 1968.

² C. Nicolescu, *Céramique ottomane*, fig. 1.

³ C. Nicolescu, *Ceramica otomană*, p. 294, fig. 6.

⁴ C. Nicolescu, *Céramique ottomane*, fig. 4.

⁵ C. Nicolescu, *Ceramica otomană*, p. 297, fig. 8, 9, 10.

⁶ М. Станчева, *Турски фаянс*, стр. 111.



Фрагменты керамики из раскопок
на территории Румынии. Изник.
Первая половина XVI — первая половина XVII в.

месте, различный уровень художественного исполнения — от сравнительно просто оформленных до отмеченных высоким мастерством — показывают, что и здесь имел место не просто случай единичных покупок, а бытование привезенной посуды на протяжении долгого времени. Но, в отличие от румынских материалов, находки в Болгарии были сделаны на месте турецкого квартала города. Внутренняя политика султанского правительства предполагала известное заселение турками завоеванных областей. Мало ассимилируясь с коренным населением, турки, как правило, жили среди него компактными массами и составляли прослойку привилегированной части населения городов. Очевидно, что именно в их среде и находили сбыт привозимые из близлежащей Малой Азии предметы керамической утвари. Местное же гончарное производство, как о том свидетельствуют существующие памятники, сохранило свою самобытность, и, по сравнению с другими видами декоративного прикладного искусства, почти не восприняло турецких элементов.

Еще одним направлением вывоза стали в свое время Крым и Кавказ. Как известно, Крым был завоеван турками в 1475 г., и Крымское ханство признало сюзеренитет султана, став в вассальную зависимость от Османской империи. Турки создали на территории полуострова опорные пункты и установили в Крыму обычное административное деление. В бывшей генуэзской Кафе (нынешняя Феодосия) был учрежден санджак, а в горной части Крыма образован округ, включавший бывшие владения местного княжества Феодоро — Мангупа и часть генуэзских колоний юго-западного Крыма¹. Вероятно, продолжали до некоторой степени сохранять определенное торговое значение и некоторые другие пункты, особенно на побережье — например, Каламита, а также Старый Крым (Солхат), Бахчисарай — во внутренних районах полуострова.

Все эти обстоятельства, а также непосредственная географическая близость к Османскому государству способствовали проникновению турецкой керамики и в Крым. Фрагменты турецкой керамики в разное время обнаруживались в нескольких пунктах Крыма. Эски-Кермен и Каламита, Мангуп, Чуфут-Кале и Старый Крым, Феодосия — вот далеко не полный, только по данным проведенных раскопок, перечень таких пунктов. Однако материал, происходящий из них, при всей фрагментарности — в буквальном и переносном смысле слова — не отражая реального количества привозных вещей, отчасти позволяет представить характер проникновения.

¹ Г.-Э. Тунмани, *Крымское ханство* [Симферополь], 1936, стр. 23; М. А. Тиханова, *Дорос-Феодоро в истории средневекового Крыма*, «Материалы и исследования по археологии СССР», № 34, 1953, стр. 332.

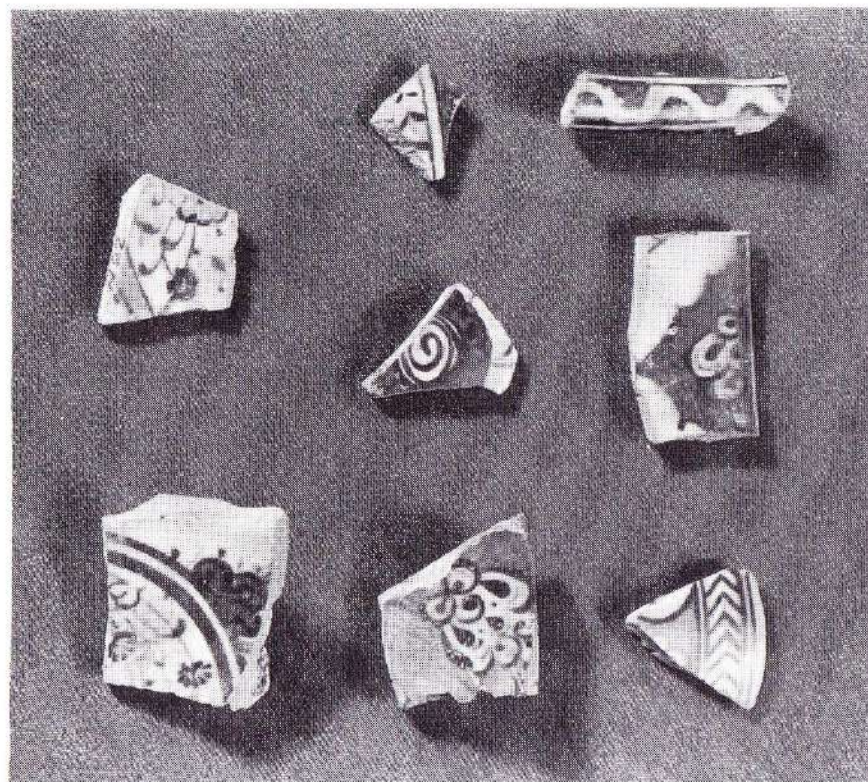
Раскопки 1951—1952 гг. на цитадели старой Кафы в Феодосии, хотя и преследовали цель раскрытия могильников античного и раннесредневекового времени, дали неожиданный, но важный результат. В числе прочих предметов там было найдено несколько небольших фрагментов изникских изделий начала — первой половины XVI в.: бортики чаш, ручки от кувшина, части других сосудов и т. д.¹ И хотя по этим фрагментам легко установить типы изделий, что, таким образом, говорит о целой группе, а не о случайном привозе одного-двух предметов, однако утверждать на их основании систематичность и предполагать примерный объем ввоза пока преждевременно. Но существование его оказывается несомненным, как и самая ранняя граница этого импорта — начало XVI в.

В связи с феодосийскими находками нужно рассматривать и следы той же группы, обнаруженные в Старом Крыму. По сравнению с пунктами побережья и Бахчисараем, Старый Крым, казалось бы, должен был быть в стороне от основной линии ввоза турецких изделий. Исторические судьбы этого города были таковы, что после переноса столицы Крымского ханства в Бахчисарай, Старый Крым быстро утратил прежнее значение. Тем более может считаться значительным открытие среди подъемного материала, собранного в Старом Крыму, маленького обломка сосуда, покрытого кобальтовым узором по белому ангобированному фону. Несмотря на малые размеры фрагмента, не превышающие $1,5 \times 1,5$ см, характер его узора — синие тупые уголки — позволяет рассматривать его как часть кувшина изникского производства начала XVI в. В дальнейшем импорт изникских изделий в Крым продолжался, на что указывают находки в нескольких местах фрагментов середины — второй половины XVI в.

Старый Крым в этом смысле не представлял исключения, поскольку сравнительно недавно там было найдено изникское блюдо второй половины XVI в. Оттуда же происходит и небольшой ($2,6 \times 4$ см) обломок, реконструируемый по покрывающей его с обеих сторон росписи как часть борта изникского блюда середины — второй половины XVI в. В 1950 г. при раскопках Каламиты был обнаружен обломок сосуда, величиной примерно $4,5 \times 5$ см, покрытый бело-синим арабесковым узором резервом по сплошному красному фону — композиция, а главное расположение тонов, сравнительно редкие на керамике Изника. Характер орнамента и его размещение на обломке напоминают подобную же роспись кувшина из собрания Музея Виктории и Альберта². Хотя толщина стенок этого сосуда,

¹ Первоначально фрагменты находились в Феодосийском историко-краеведческом музее, а ныне переданы в собрание Эрмитажа.

² *A Picture Book of Turkish Pottery*, London, 1929, pl. 2.



датируемого А. Лейном второй половиной XVI в., неизвестна, толщина фрагмента из Каламиты, достигающая 1,6—1,8 см, кажется необычной. То, что фрагмент — часть стенки на переходе тулова к горлу, устанавливается без особых затруднений, учитывая, тем более, полную идентичность рисунка с росписью упомянутого кувшина. Фрагмент позднего, примерно середины XVII в., блюда был найден и при раскопках в Эски-Кермене. Но наиболее богатый материал представляют раскопки Мангуна.

Археологическое изучение этого пункта, как известно, началось еще в 50-х гг. прошлого столетия А. С. Уваровым, а в дальнейшем продолжено Ф. А. Бруном. Однако турецкий керамический материал, открытый там,

Фрагменты керамики из раскопок
на территории Крыма. Изник.
Первая половина XVI в.

стал известен только по результатам работ Р. Х. Лопера, проводившихся в 1912—1914 гг.¹ Первой находкой, сделанной в районе мангупской базилики, оказалось тулово бутылки, относящейся к поздним изникским изделиям середины XVII в.² Такая атрибуция устанавливается исходя из особенностей росписи, несколько небрежной, исполненной грубым темным контуром, сравнительно примитивной по содержанию, т. е. несущей в себе все признаки того периода в истории производства. Типологически бутылка близка к некоторым аналогичным по форме, что позволяет реконструировать ее первоначальный вид³. В 1938 г. раскопки были продолжены экспедицией М. А. Тихановой, А. Л. Якобсона и Е. В. Веймарна; в результате археологических исследований была обнаружена целая группа фрагментов изникских изделий разного времени⁴.

Среди них заслуживает внимания лишь описанный, но не воспроизведенный в отчете М. А. Тихановой «обломок кувшина из белой глины с подглазурной росписью кобальтом и золотом дамасской работы XV—XVI вв.»⁵ По-видимому, только непосредственное ознакомление с фрагментом позволило бы правильно его атрибутировать, так как сочетание кобальта и золота несвойственно, как известно, керамике Дамаска. Скорее всего, обломок должен быть частью изникского кувшина середины — второй половины XVII в., когда применялось надглазурное золочение.

Кроме этого фрагмента, среди найденного материала выделяется часть позднего изникского блюда приблизительно второй половины — конца XVII в. В пользу такой датировки говорят значительная толщина, небрежная роспись, толстый черный контур и упрощенная трактовка узора борта в виде полурозеток и длинных заостренных овалов⁶.

Последующее изучение Мангупа было продолжено после Великой Отечественной войны Е. В. Веймарном. Раскопки дали, в частности, около двухсот фрагментов различных изделий — кувшинов, чаш, блюд и т. д., большая часть которых относится к поздней изникской группе, хотя иногда встречаются и отдельные образцы конца XVI — начала XVII в. Количество и многообразие фрагментов, обнаруженных в одном и том же месте, на сравнительно небольшой территории позволяют сделать вывод, что турецкая керамика появлялась в Мангупе отнюдь не спорадически. При этом необходимо учитывать и то, что археологические исследования, проводившиеся там, не преследовали специальной цели поисков именно турецкой керамики, а были направлены на изучение гораздо более ранних периодов,

¹ М. А. Тиханова, *ук. соч.*, стр. 334.

² Ныне находится в собрании Эрмитажа.

³ E. Kühnel, *Islamische Kleinkunst*, S. 159, Taf. 119. Вероятно, только по недоразумению бутылка фигурирует как образец позднесредневековой (XI—XII вв.) поливной керамики Херсонеса (Херсона) в статье Д. Л. Талис («Труды Государственного Исторического музея», вып. 37, 1960, стр. 133, рис. 1, № 3), где она названа кувшином и воспроизведена в перевернутом виде.

⁴ М. А. Тиханова, *ук. соч.*, стр. 347, 348, рис. 11.

⁵ М. А. Тиханова, *ук. соч.*, стр. 347. По имеющимся сведениям, материалы раскопок 1938 г. сосредоточены в фондах Бахчисарайского дворца-музея, и в их числе, вероятно, указанный фрагмент.

⁶ Фрагмент мангупского блюда аналогичен двум блюдам из собрания Эрмитажа (VI 188, 841), относящимся ко второй половине XVII в. В связи с этим определение М. А. Тихановой, основанное на мнении Э. К. Кверфельдта о датировке фрагмента XV в. и его трапезундском происхождении, не может быть принято.

и найденные фрагменты являлись своего рода «побочным продуктом». Но даже этих находок достаточно, чтобы утверждать в известной мере широкий характер ввоза турецких изделий в Мангуп. Количество и качество мангупского материала быть может дает основание подкрепить высказанное М. А. Тихановой и основанное на сообщениях авторов XVI—XVII вв. мнение о большом значении Мангупа даже в поздний период. Указывая на то, что «город в конце XVI в. был почти разрушен...», М. А. Тиханова считает, что «до середины XVII в. он не потерял своего значения как крепость»¹. Учитывая массовые находки поздней утвари, вероятно, правильнее было бы предположить, что Мангуп сохранил и какое-то экономическое значение.

Археологическое изучение Мангупа впервые открыло богатый и интересный материал, значение которого важно для выявления еще одного пути распространения турецкой керамики. Вряд ли приходится сомневаться в том, что подобные же изыскания в других местах Крыма, особенно в турецких опорных пунктах по побережью — Феодосии, Евпатории (Гёзлев), Керчи (Еникале) и многих других дали бы не менее, если не более богатый и разнообразный материал, который позволил бы многое уточнить в этой интересной проблеме. В частности, нет сомнений в том, что раскопки в таком пункте, как Евпатория, где в течение нескольких сот лет находилась крупнейшая на территории Крыма турецкая крепость Гёзлев, могли бы дать важные результаты.

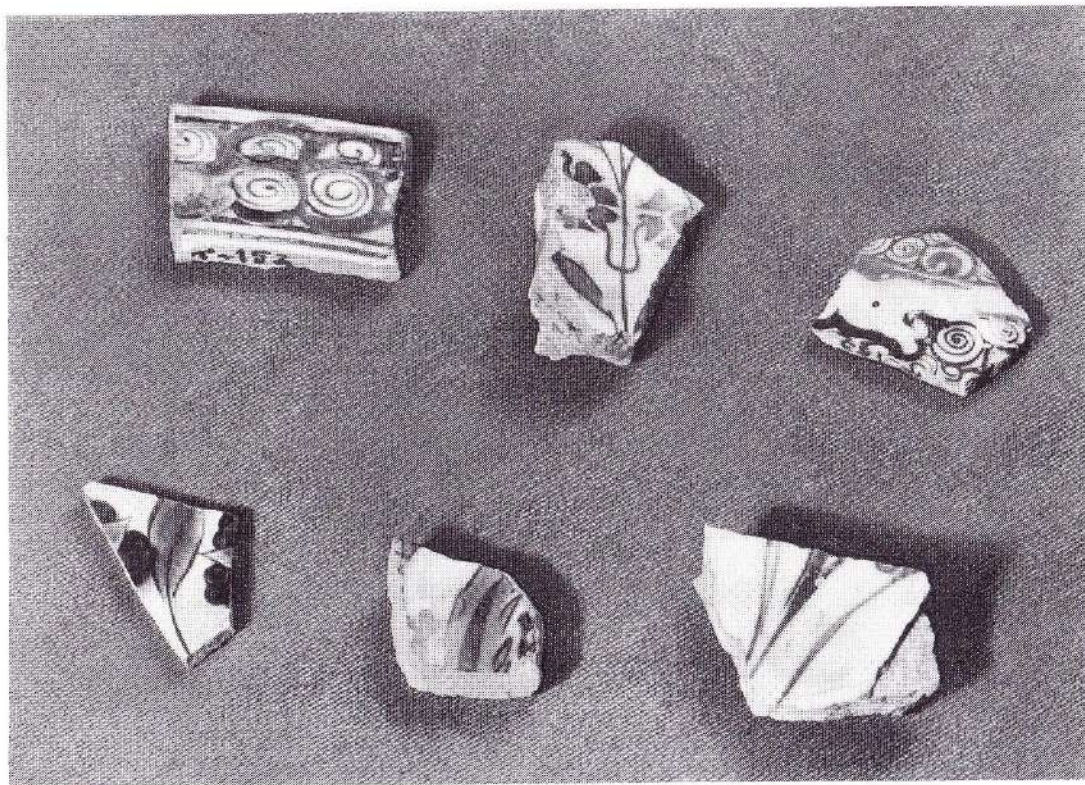
Нельзя, очевидно, не учитывать и других мест, изученных или еще не изученных в археологическом отношении — они всегда могут таить неожиданные находки. Достаточно указать на Старый Крым, где был найден упоминавшийся фрагмент раннего изникского кувшина или на Эски-Кермен, который, как известно, полностью прекратил существование в 1299 г., будучи совершенно разрушенным набегами татаро-монголов Ногая². Однако именно в нем была найдена часть блюда второй половины XVII в., находящаяся ныне в собрании Бахчисарайского дворца-музея. При раскопках 1963 г. в Керчи, наряду с прочими вещами обнаружили и турецкое блюдо³. Следовательно, возможности открытия все новых и новых образцов находятся в прямой зависимости от дальнейших археологических исследований полуострова.

Распространение изникской керамики в северном Причерноморье не могло ограничиться только Крымом. Она должна была попадать и в район

¹ М. А. Тиханова, *ук. соч.*, стр. 333.

² М. А. Тиханова, *ук. соч.*, стр. 329.

³ И. Б. Зеест, А. Л. Якобсон, *Раскопки в Керчи в 1963 г.*, «Краткие сообщения Института археологии АН СССР», № 104, 1965, стр. 66. А. Л. Якобсон датирует блюдо XVI—XVII вв.



Азова, подобно Крыму, присоединенного к Османской империи еще в 1475 г. Как известно, турки учитывали его большое стратегическое значение и построили в этом месте сильную крепость. Но не меньшее значение придавалось Азову как центру торговли, через который осуществлялись торговые связи Османской империи со странами Восточной Европы и в первую очередь с Россией.

В течение всего XVI в. Азов оставался фактически неприступным форпостом турок на южных границах России; борьба за него в дальнейшем стала одной из важных проблем и Османской империи, стремившейся сохранить его в своих руках, и России, которой необходимо было обеспечить

Фрагменты керамики из раскопок
на территории Крыма и Азова. Изник.
Вторая половина XVI — первая половина XVII в.

выход к морю. Начиная с 1637 г. Азов последовательно переходил от Турции к России и обратно, вплоть до 1736 г., когда крепость окончательно отошла к России. Тем не менее торговая деятельность в том районе существовала все это время, и ввоз керамических изделий в числе других товаров был более чем вероятен.

Археологическое обследование Азова проводилось в масштабах, меньших чем в Крыму и, в частности, экспедиция 1935 г. не обнаружила турецкой керамики¹. Правда, при этом нужно учитывать, что целью экспедиции было фиксирование архитектурных сооружений (стен и ворот) гораздо более раннего времени — генуэзской Таны, в то время как место, где была расположена сама турецкая цитадель и где возможны были бы находки, специально не изучалось.

Исследования последних лет дали новый подъемный материал, среди которого оказалось значительное количество фрагментов керамической утвари, датируемой XVI—XVIII вв. и включавшей изделия Изника и Кютахьи. Большинство их расписано в стиле часто повторяющихся известных композиций. Такова, например, часть блюда изникского типа с традиционным для второй половины XVI — первой половины XVII в. орнаментом из синих тюльпанов и мелких цветов на темно-зеленых стеблях².

Не исключено, что фрагменты турецкой керамики могут быть обнаружены и во многих других, некогда опорных пунктах турок в северном Причерноморье и Приазовье.

В отличие от Крыма, Кавказ и его Черноморское побережье лишь частично находился в зависимости от Османской империи, будучи объектом постоянных конфликтов между Турцией и Ираном. Очевидно поэтому ввоз керамических изделий в эти области был более ограниченным.

Одной из первых находок турецкой керамики на Кавказе оказался хорошо сохранившийся кувшин (теперь — в собрании Государственного Исторического музея в Москве). Он был обнаружен Д. Сизовым в 1889 г. при раскопках небольшого могильника у станицы Раевской, недалеко от Новороссийска³. Обращает на себя внимание высокое качество исполнения кувшина. Его форма, которую мастер-керамист выдержал в лучших традициях изникского стиля, пропорциональна и легка, а роспись, состоящая из фестончатых крупных медальонов резервом по темно-синему фону, заполненных несколько стилизованными ветками с круглыми ягодами, весьма необычна и зарегистрирована лишь в редких случаях⁴.

¹ Отчет об этой экспедиции (рукопись) находится в архиве Ленинградского отделения Института археологии АН СССР.

² Инв. № Азовского историко-краеведческого музея КЯР/266.

³ «Материалы по археологии Кавказа», вып. II, 1889, стр. 95, 96, табл. XVII.

⁴ М. Станчева, *Турски фаянс*, табл. XI.



Кувшин. Изник. Первая половина XVI в.
Из раскопок на территории Северного Кавказа.

Все это дает достаточно оснований относить кувшин ко второй половине XVI века, а не к XVII, как предполагал В. Сизов, правильно причисливший его «к типу родосских сосудов»¹.

Обнаруженные В. Сизовым в том же погребении две небольшие чашки с кобальтовой росписью (растительные мотивы, стилизованные кипарисы), определенные им как иранские, вероятно, также имеют турецкое происхождение. В одном случае кипарисы и ягоды близки по трактовке к росписям изделий позднего (XVII в.) Изника, во втором — схематично изображенные цветы без каких-либо особых вариаций повторяются в раннем кютаийском материале.

Следующая по времени находка относится к 1899 г., когда при раскопках одного из могильников на Северном Кавказе, в районе аула Махческ, к западу от современного г. Орджоникидзе, среди прочего инвентаря был обнаружен фаянсовый кувшин². Он представляет сосуд с круглым, несколько сплюснутым туловом на кольцевой ножке, коротким, и немного расширяющимся кверху горлом, изогнутой ручкой и плоскосферической, с шишечкой, крышкой. На тулове и горле по белому ангобу, в заметно китаизированной манере изображены мелкие и крупные цветы на тонких спиральных стеблях. Такими же цветами и плетенкой украшена крышка кувшина.

В этом небольшом сосуде воплотились лучшие черты ранней изникской керамики — удачно найденная форма, тонкая роспись, великолепное техническое исполнение. Помимо высоких художественных качеств, кувшин интересен и тем, что имеет крышку, тогда как все известные в настоящее время подобные кувшины лишены их³. Наличие ее служит еще одним доказательством зависимости этого типа керамических изделий от уже известных прототипов в художественном металле — иранских бронзовых и турецких серебряных кувшинчиков конца XV — начала XVI в. В. Г. Бок, которому вскоре после находки кувшина был послан запрос о происхождении и датировке, счел его иранским и отнес к XV—XVI вв., отметив в декорировке китайское влияние⁴. Однако все признаки говорят об изникском происхождении сосуда и позволяют более точно датировать его началом XVI в. Это подтверждается и соответствующими аналогиями⁵, близкими по формам, цветовой гамме и росписи.

В 1915 г. житель Майкопа А. К. Карапетов предложил Археологической комиссии, вместе с другими вещами (фрагменты стеклянного сосуда,

¹ В. Сизов, *Восточное побережье Черного моря. Археологические экскурсии*, «Материалы по археологии Кавказа», вып. II, 1889, стр. 135.

² П. С. Уварова, *Могильники Северного Кавказа*, «Материалы по археологии Кавказа», вып. VIII, 1900, стр. 261, табл. СХIII. Местонахождение кувшина в настоящее время неизвестно.

³ Для более позднего периода известны лишь отдельные образцы — кувшин 1530—1535 гг. из б. коллекции Д. Келекьяна — см.: А. Lane, *Later Islamic Pottery*, pl. 29 A, и кувшин конца XVI — начала XVII в. из собрания С. Освальда — см. кат. *Turkish Decorative Arts*, Edinburgh, 1958, p. 4, pl. 1.

⁴ П. С. Уварова, *ук. соч.*, стр. 266.

⁵ Ближайшую известную аналогию представляет кувшин из собрания Музея керамики в Севре — см.: А. Lane, *The Ottoman Pottery of Isnik*, pl. 9, ill. 31, а также фрагмент кувшина из собрания Эрмитажа VG 1003.

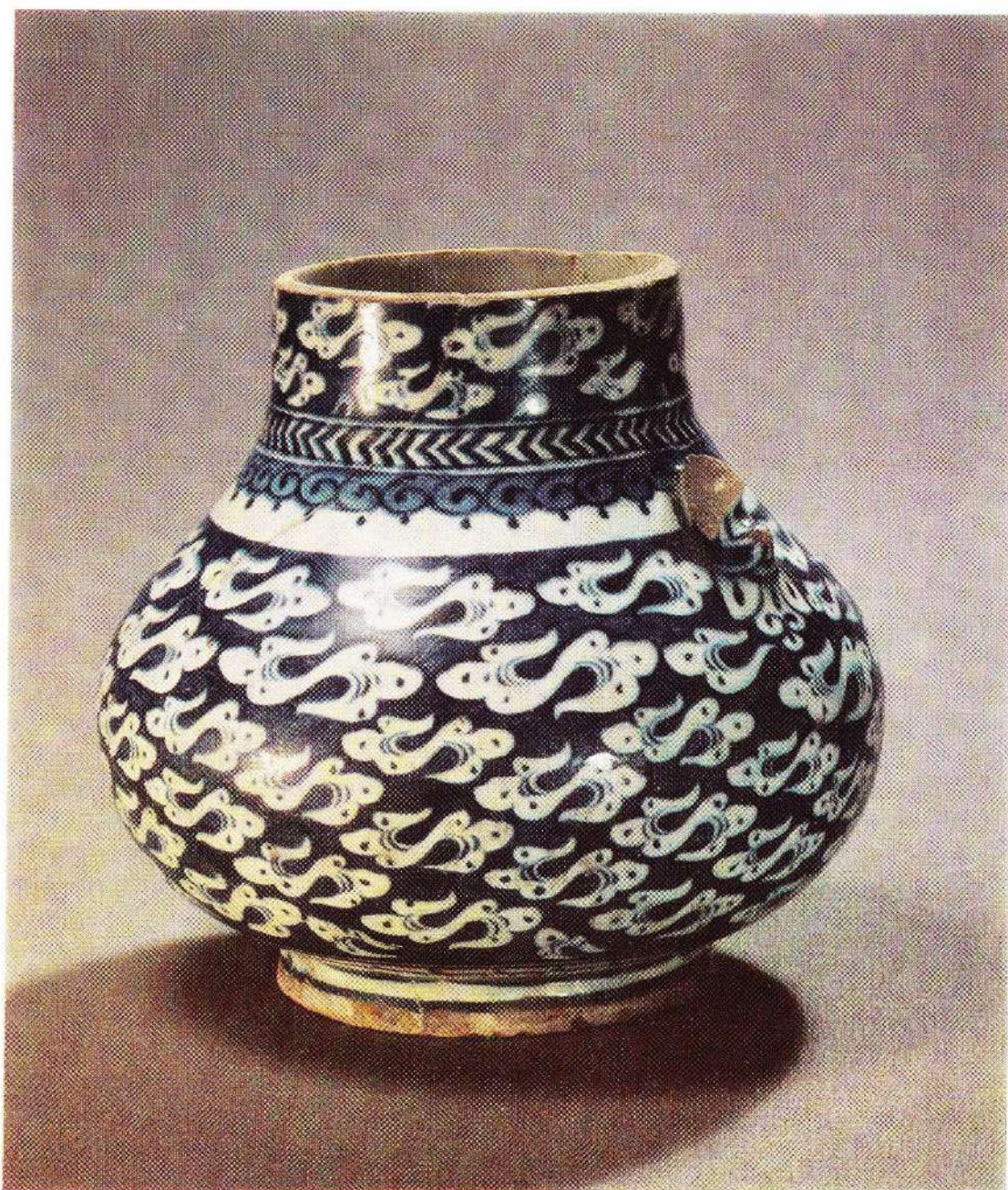
золотые и серебряные пластинки), кувшин, находящийся сейчас в собрании Эрмитажа¹. По форме он, как и описанный выше, повторяет тип подобных изникских изделий конца XV — начала XVI в., имея грушевидное, расширяющееся книзу тулово и цилиндрическое горло, соединявшееся с туловом ручкой. Верхняя часть горла, по-видимому, когда-то поврежденная, впоследствии была опилена, а основание ручки сохранилось на тулове. В декорировке кувшина, наряду с общими для всей ранней изникской группы элементами, — плетенкой в нижней части, пояском из тупых синих круглых фестонов на горле, имеется мотив, редко встречающийся на других образцах. Это сильно стилизованные и своеобразно трактованные «китайские облака», симметрично покрывающие тулово и горло резервом по темно-синему фону. В сходных очертаниях такой мотив фигурирует на некоторых образцах, но лишь как составная часть общего узора. Композиция же с орнаментом, образованным только повторением этого элемента, аналогий пока не имеет.

И форма и декорировка сосуда не оставляют сомнений в его происхождении и датировке, а мастерство, с которым выполнена роспись, делает кувшин одним из лучших образцов турецкой керамики своего времени. Местонахождение кувшина в Майкопе, то есть опять-таки в одном из районов Кавказа, наличие его в комплексе с другими предметами и даже фрагментированность могут указывать на происхождение сосуда из какого-либо кавказского могильника, по аналогии с находками в станице Раевской и Махческе. К сожалению, выяснение обстоятельств находки или приобретения кувшина вряд ли когда-либо окажется возможным.

В 30-х гг. в Эрмитаж попали еще несколько фрагментов, связанных с Кавказом. Первый — часть тулова и горла кувшина. Первоначальная форма, легко восстанавливаемая по имеющимся аналогиям, уже доказывает его принадлежность к изделиям раннего Изника². Целый кувшин имел сплюснутое сферическое тулово на кольцевой ножке, переходящее в несколько расширяющееся кверху горло, соединенное с ним изогнутой ручкой. Сосуд украшен разбросанными по тулову синими тонкими стеблями с мелкими листьями и цветами по белому ангобированному фону. Пояски из светло-синих полукруглых фестонов и синих тупых уголков отделяют от тулова часть горла, украшенного белым растительным узором на синем фоне резервом. Здесь же располагается часть арабской надписи стилем «наسخ», содержащей, по-видимому, благопожелательную формулу.

¹ VG 2006. В приложенной А. К. Карапетовым описи предлагаемых к покупке предметов он значится как «синий черепяной кувшин в кусках» (см. Архив Института археологии АН СССР, 1915—1916 гг., дело № 211).

² VG 1003 а и б.



Кувшин (фрагментирован). Изник.
Первая половина XVI в.
Найден на территории Северного Кавказа.

Фрагменты керамики. Изник.
Первая половина XVI — начало XVII в.
Найдены на территории Кавказа (Северная Осетия).



Роспись фрагмента, как и форма сосуда, наиболее близки оформлению подобного кувшина из собрания Музея керамики в Севре, что позволяет датировать его началом XVI в.¹ Вместе с этим фрагментом в собрание Эрмитажа тогда же поступили еще два. Один относится к хорошо известной разновидности изникских блюд конца XVI — начала XVII в.² Это без особого труда устанавливается по сохранившемуся полихромному рисунку — изогнутый зубчатый зеленый лист и ветка гиацинта, представляющие часть распространенной композиции, где лист располагался в центре и был окружен ветвями с различными цветами³. Другой фрагмент — часть изникского кувшина с не менее характерной для второй

¹ A. Lane, *The Ottoman Pottery of Isnik*, pl. 9, ill. 31.

² VG 842.

³ Все фрагменты были привезены в Ленинград в 1930-х гг. с Кавказа, где хранились в древнем святилище Реком (Северная Осетия, район Цейского ледника). Посещавшие Реком путешественники и исследователи сообщали, что на стенах святилища внутри и снаружи прикреплены всевозможные приношения верующих. В число таких подношений входили и упомянутые выше фрагменты. Вряд ли приходится сомневаться в том, что целые некогда предметы — кувшин и блюдо — бытовали в среде местного населения. Подробно о Рекоме см.: В. Ф. Миллер, *Археологическая экскурсия в Осетию*, «Материалы по археологии Кавказа», вып. I, 1888, стр. 63–65, табл. XVII.



половины XVI в., но реже встречающейся росписью в виде чешуйчатого узора по бирюзовому фону.

К числу примечательных открытий, сделанных на Кавказе, должны быть добавлены небольшая чаша, цилиндрическая кружка и кувшин, обнаруженные в захоронении близ Геленджика и приобретенные Феодосийским музеем в 1925 г. По своим формам и декорировке эти изделия имеют прямые параллели в уже известном и описанном материале и их турецкое происхождение, а также датировка XVI—началом XVII в. сомнений почти не вызывают. Несколько более поздним периодом — примерно первой половиной XVII в. нужно датировать и последнюю по времени находку. Этой находкой является тулово сосуда, открытое на месте захоронений у села Царге (Абхазская АССР) в 1962 г. местным краеведом

Бутыль. Изник. Вторая половина XVII в.
Найдена на территории Кавказа (Абхазия).

Н. Шошиа. Сферическая форма его со ступенчатым переходом в удлиненное горло, верхняя часть которого была отбита, не оставляет сомнений в том, что сосуд по типу представляет бутылку. Роспись тулова, несколько небрежная, в виде белых с красными точками листьев, и некоторые другие детали узора, наряду с формой, позволяют отнести бутылку к изникскому производству. Соответствующие аналогии подтверждают возможность такой атрибуции¹.

При всей своей малочисленности, материалы из станицы Раевской и Махческ, Майкопа, Рекома и Геленджика дают некоторое представление о характере ввоза турецкой керамики на Кавказе. То, что указанные образцы найдены в пунктах, расположенных не непосредственно на побережье, а на некотором удалении от него (станция Раевская) или даже в глубинных горных районах (Махческ, Реком) показывает, что этот ввоз, по-видимому, был не массовым и систематическим, а скорее всего эпизодическим, мало связанным с массовым потреблением в среде местного населения. Большая художественная ценность обнаруженных образцов указывает на то, что это были либо особо ценные покупки местных феодалов, сделанные у приезжих купцов (возможно, и турецких), либо специальные подарки, направленные турками по тому или иному поводу кавказским князьям².

Но из относительной редкости кавказских находок не следует делать вывод, будто ввоз керамики из Малой Азии вообще был минимальным. Необходимо учесть, что могла сохраниться лишь незначительная часть бытовавших изделий, а кроме того, археологическое изучение Кавказа далеко не завершено, чтобы единичным находкам керамики придавать определяющее значение.

Вполне возможно, что образцы привозных изделий могут встретиться при раскопках тех пунктов Черноморского побережья, которые в XVI в. были захвачены турками, — Сухуми, Поти и некоторых других, превращенных турками в опорные пункты. Сюда могли ввозиться турецкие товары, и в том числе керамические изделия. Поэтому не исключено обнаружение в этих местах новых интересных памятников, хотя и в меньшем количестве, чем в Крыму.

Художественная продукция Изника приобрела известность не только в пределах собственно Османского государства или областях, находившихся в зависимости от него. Она проникала в соседние с Турцией и более отдаленные страны.

¹ В сходной композиции и, видимо, в той же цветовой гамме декорирован кувшин одного из английских собраний (ср.: *Christie's Catalogue of an Important Collection of Islamic Pottery*, p. 10, No 14). Ср. также кувшин Т-48 из собрания Эрмитажа, покрытый подобным рисунком.

² Вероятно, керамика являлась не единственной статьей ввоза турецких товаров на Кавказ. В одном из осетинских погребений, принадлежавшем крупному феодалу, была обнаружена одежда из турецкой парчи конца XVI в.

Даже в Иране, где развитие собственного производства было настолько высоким, а традиции известных центров — Кермана, Кашана, Йезда, Исфахана столь устойчивы, что вряд ли была необходимость в сколько-нибудь серьезном подражании посторонним формам, все же прослеживается некоторая взаимосвязь с Изником, на которую обратил внимание еще И. А. Орбели¹.

Происходивший между обеими странами постоянный обмен товарами, и в частности керамикой, отразился на колорите одной из групп иранской керамики, условно называемой до сих пор «Кубачи», хотя предложенная А. Лейном локализация этих изделий северным Ираном, на наш взгляд, была бы предпочтительнее². Цветовая гамма этой группы включает зеленый, синий, бирюзовый и ярко-красный тона, а также желтый, чем, собственно, и отличается от Изника. Однако этим сходство между ними и ограничивается, так как по характеру, содержанию узора и его стилистическим особенностям керамика «Кубачи» полностью выдержана в традиционном иранском стиле.

Появление на керамике северного Ирана красного тона в сочетании с другими может быть существенным, но не единственным свидетельством взаимосвязей. В частности, еще А. Лейн указал на подобие декорировки одной из групп керманской керамики изникской³. На примере нескольких опубликованных им образцов сходство представляется вполне очевидным. Если формы изделий сохраняют чисто местные очертания, то в росписях элементы традиционного турецкого орнамента угадываются более или менее отчетливо.

Эти изделия, декорированные или в бело-синей гамме или в более сложной, с включением синего, бирюзового, зеленого и красного тонов, покрыты узором, состоящим из крупных лотосов, роз и других цветов на тонких стеблях с большими изогнутыми зубчатыми листьями⁴. При внимательном сопоставлении рисунка с аналогичными композициями изникских изделий возникает вопрос о соотношении в них турецких и собственно иранских элементов. Лотосы и розы, тонкие стебли с листьями, как известно, присущи и иранскому декоративному искусству, но в данном случае они выполнены в манере, более близкой турецким прототипам. То же самое относится и к большим изогнутым листьям, которые кажутся прямо перенесенными из орнаментальных схем изникских блюд или панно. К числу подобных же заимствований, вероятно, можно отнести и отмеченный А. Лейном

¹ И. А. Орбели, *Мусульманские изразцы*, стр. 26.

² A. Lane, *Later Islamic Pottery*, p. 78.

³ *Ibid.*, p. 94.

⁴ *Ibid.*, pl. 66, 67, 68.

прием, когда цветок розы оказывается полускрытым зубчатым листом¹. Вместе с тем, в манере передачи указанных мотивов преобладает своя, иранская, трактовка, благодаря которой эти изделия и могут быть отличимы от изникских.

Особый характер носило проникновение турецкой керамики в Европу, где ее считали, как и керамику Ближнего Востока вообще, видом искусства, находившимся на более высоком уровне. Поэтому в одних странах она была не только популярна, но часто служила образцом для подражания; в других странах ее просто высоко ценили.

В первую очередь турецкие изделия должны были попадать в Италию, с которой у Османской империи издавна существовали торговые связи. Немаловажную роль при этом играла географическая близость двух государств. Через итальянские порты и, прежде всего, Венецию и Геную, в страну направлялись всевозможные восточные товары: ткани, ковры, оружие, художественные изделия из металла, а также керамика. Импорт ближневосточной керамики для Италии начался, вероятно, еще задолго до XVI в. — в XII—XIV вв., когда из Египта и Сирии ввозились разнообразные, в том числе керамические изделия².

Первые случаи систематического ввоза собственно турецких образцов пока не документированы, но ориентировочно их можно относить к первой половине XVI в. Основанием для этого предположения могут служить образцы итальянской майолики, декоративное убранство которых полностью подражает изникским изделиям первой половины XVI в. со «спиральным» узором³. А. Лейн не совсем точно датировал эту группу второй половиной века, так как импортированные турецкие изделия вероятнее всего копировали вскоре же после их ввоза, а не спустя 30—40 лет⁴. Вероятность такого предположения подкрепляется и уже упоминавшимся венецианским блюдом с гербами двух немецких фамилий, помеченным 1526 г.⁵

Формы рассматриваемой майолики сохраняют местные особенности — это грушевидные кувшины с очень широкой петлеобразной ручкой, сферические вазы с узким и коротким горлом, цилиндрические сосуды типа «альбарелло». Все они украшены тонким, темным, на белом фоне, узором из спиралевидных стеблей с мелкими цветами и листьями. Следует отметить, что итальянские керамисты удачно имитировали не только общую композицию росписи и ее отдельные детали, но довольно точно воспроизводили стилистические особенности турецкого рисунка: отличить итальянскую

¹ *Ibid.*, pl. 67 B.

² F. Sarre, *Der Import orientalischer Keramik nach Italien im Mittelalter und in der Renaissance*, «Forschungen und Fortschritte», Bd. 29, 1933, S. 423.

³ A. Lane, *The Ottoman Pottery of Iznik*, p. 13, ill. 45.

⁴ *Ibid.*, p. 270. Неясно, почему А. Лейн предполагал генуэзское происхождение этих изделий.

⁵ K. Erdmann, *Neue Arbeiten*, Taf. 20.

имитацию от турецкого прототипа удастся лишь по мелким деталям, различно трактованным в обеих группах. Изникская посуда со спиральным узором явилась своего рода промежуточным звеном в переносе элементов дальневосточной орнаментации и цветовой гаммы в искусство итальянской майолики. В частности, группа местных по форме венецианских блюд своим узором (лотосы и спирали) явно восходит к Изнику, а не к иранским или китайским образцам, как, скорее всего ошибочно, предполагает автор одной из недавних публикаций¹.

Основным пунктом ввоза изникских изделий в Италию, начиная со второй половины XVI в., была Венеция, имевшая издавна интенсивные торговые связи с Турцией. Хотя основная роль республики в данном случае сводилась к посредничеству в обмене между Османским государством и внутренними областями Италии и другими европейскими странами, все же значительная часть турецкого импорта оседала в самой Венеции. Подтверждением того, что в число ввозимых товаров в широком ассортименте входила керамика, служат предпринятые в 30-х гг. итальянскими археологами раскопки на материке, где были обнаружены многочисленные фрагменты изникской посуды различных периодов и тем самым установлен факт массового ввоза. Не удивительно, что изникская керамика с ее красочностью, своеобразием форм и декорировки привлекала внимание; ее убранство соответствовало эстетическим вкусам венецианцев, любивших яркие, жизнерадостные сочетания красок, причудливое переплетение узоров и т. д. Если бытование изделий Изника в Венеции установлено, то пока еще трудно судить о степени имитации привозной утвари в местной майолике, известной достаточно широко.

Характеризуя производство майолики в Венеции, А. Н. Кубе отмечал, что «среди образцов, которыми пользовались первые венецианские мастера, большую популярность приобрели турецкие полуфаянсы. И действительно, нигде в майоличной живописи орнамента персидских и дамасских полуфаянсов не оставила таких глубоких следов, как в Венеции, что, впрочем, вполне понятно, так как Венеция издавна служила главным местом ввоза в Европу восточных товаров»². Однако, по-видимому, правильнее считать, что венецианские керамисты использовали лишь общие схемы турецких росписей, вернее основные элементы — крупные цветы, листья, стебли, — трактуя их в своем стиле. Примерно тем же путем проходило воздействие турецкой керамики на изделия прочих известных центров производ-

¹ *Majolika. Museum für Kunst und Kunstgewerbe*, Hamburg, 1960, S. 7, 8, Taf. 20, 21.

² А. Н. Кубе, *История фаянса*, стр. 74.

ства — Флоренции, Фаэнцы, Кафель-Дуранте, Урбино, а также на сицилийскую майолику XVI—XVII вв., когда в их убранство постоянно вводились турецкие, чаще всего растительные мотивы¹.

Более глубоко подражание привозным изделиям сказалось еще на одной большой группе итальянской керамики первой половины XVII в. Ее образцы, в отличие от более ранних, повторяют турецкие прототипы во всем, вплоть до деталей росписи, и только несвойственная Изнику трактовка некоторых растительных мотивов, заметная по очертаниям цветов, а также техническое исполнение, состав глины, красок и глазури, говорят об их итальянском происхождении.

В настоящее время нет твердо установившегося мнения о месте производства этих изделий, хотя их итальянское, а точнее северо-итальянское, происхождение вряд ли можно оспаривать. У. Фортнэм, по всей вероятности, одним из первых обратил внимание на эту группу, которая носит условное название «кандианской» или просто «Кандианы»². Иногда под этим словом подразумевали название местности в Италии, но У. Фортнэм считал, что такой местности нет вообще и слово «Кандиана» — не более, чем собирательный термин для обозначения керамики, ввозившейся в Италию с островов Родос и Крит (Кандия)³. За последние двадцать — тридцать лет возникли новые гипотезы относительно расшифровки понятия «Кандиана», однако они уже не связывают это слово с каким-то определенным географическим пунктом. Вопрос окончательно не решен и до сих пор, но мнение, что особенность «кандианской» керамики — в ее необычайной близости к турецкой и что эта близость говорит о непосредственной имитации, разделяют все исследователи.

В рассматриваемую группу входят преимущественно блюда, реже — бутылки и вазы, украшенные подглазурной росписью⁴. В росписях блюд, как правило, заимствованы целые композиции и сюжеты Изника, не говоря уже о широко практиковавшемся переносе и использовании отдельных элементов узора. Такие известные схемы, как изогнутый зубчатый лист в центре блюда, окруженный цветущими ветвями, или кипарис, обрамленный гирляндами цветов, симметричные стебли гиацинтов и тюльпанов и некоторые другие получили большое распространение на образцах группы «кандианской» керамики⁵.

При несомненном сходстве в орнаментике и цветовой гамме, «кандианские» изделия отличаются от турецких. Отличие, в частности, заметно на

¹ А. Н. Кубе, *Майолика и французский фаянс XVIII в. из собрания Штилица*, Пр., 1923, стр. 17, 19, 26, 28; А. Н. Кубе, *История фаянса*, стр. 63, 65, 74; A. Darcel, *La céramique italienne*, «Gazette des Beaux-Arts», vol. I, 1892, p. 147; G. R. Perez, *Maiolica siciliana*, «L'Arte», t. 42, 1939.

² С. О. Е. Fortnum, *op. cit.*, p. 67.

³ *Ibid.*, p. 616, 617.

⁴ К ним, очевидно, нужно причислить и кувшины. Изникский образец кувшина фигурирует на картине итальянского художника XVII в. Дж. Рокко «Букет тюльпанов». Хотя Р. Кауза, автор статьи о художнике, считает кувшин изникским, его итальянское происхождение кажется предпочтительнее. См.: R. Causa, *Un avvio per Giacomo Rocco*, «Arte Antica e Moderna. Studi di storia dell'Arte», 1962, tav. 156 A.

⁵ A. Moschetti, *Delle maioliche dette «Candiane»*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», t. VII, 1931, tav. 4, 5, 9, 15, 17, 22, 33, 34.

формах: блюда, чаще всего, имеют плоский, широкий борт и небольшую кольцевую ножку; типы ваз вообще не имеют соответствий в турецком материале. По-иному трактованы и отдельные элементы росписи. При общей точности и воспроизведении заимствованной композиции, детали декорировки — удлиненные формы цветов жимолости, несколько необычные очертания тюльпанов, роз, гвоздик, слишком тонкие стебли указывают на местную переработку¹. Одним из наглядных примеров переноса целой композиции с последующим претворением ее на местной основе служит недавно опубликованное блюдо, по-видимому, также «кандианского» происхождения². Его внутреннюю поверхность украшает знакомая по изникским оригиналам схема «зубчатого листа». Но и сам лист и обрамляющие его стебли с розами, гиацинтами, гвоздиками воспроизведены в очертаниях, столь отличающихся от прототипа, что и без перерезающей лист итальянской надписи «S. Fortunato Selegona 1651» (служащей, кстати, важным датированным моментом) нетурецкое происхождение блюда вполне очевидно. Нередки случаи большего отхода от прототипа, когда сохранялись лишь основные приемы построения композиции, а составляющие ее элементы оказывались далекими от оригинала³.

Интересно отметить, что иногда итальянские мастера не просто копировали привозные вещи, но на основе заимствованного орнамента создавали новые разнообразные варианты росписей. Так, на одном из блюд обычная изникская композиция, с большим изогнутым зубчатым листом в центре, оказалась уменьшенной и вписанной в круг, обведенный плетенкой, а борт разделенным на пояса с растительным узором внутри⁴. Иначе, чем на прототипах, орнаментировались и внешние стороны бортов блюд. На них вместо мелких цветов наносились крупные темные спирали, полосы, перекрещивающиеся круги, а также надписи; борта блюд, кроме того, иногда делались фестончатыми⁵.

Степень имитации в ряде случаев была настолько велика, что даже А. Москетти усомнился в том, можно ли считать итальянской большую бутылку из собрания Музея Виктории и Альберта, и предположил ее «анатолийское» (турецкое) происхождение⁶. Б. Рекхэм поправил А. Москетти, отметив, что по качеству росписей и тону красок бутылка, без сомнения, принадлежит к той же «кандианской» группе⁷.

В дополнение к поправке Рекхэма можно добавить, что некоторые особенности формы сосуда подтверждают, что бутылка изготовлена в Италии.

¹ A. Moschetti, *op. cit.*, tav. 5.

² *Christie's Catalogue of an Important Collection of Islamic Pottery*, p. 46, No 137.

³ A. Moschetti, *op. cit.*, tav. 4, 15.

⁴ A. Moschetti, *op. cit.*, tav. 20. В Падуанском городском музее вообще находится большинство образцов «кандианской» керамики.

⁵ *Ibid.*, tav. 15, 16.

⁶ *Ibid.*, tav. 34.

⁷ B. Rackham, *Paduan Maiolica of the So-called "Candiana" Type*, "The Burlington Magazine", vol. 68, 1936, p. 114.

Не свойственно турецким изделиям слишком широкое, выделяющееся утолщение на горле. В росписи же итальянский мастер неточно воспроизвел традиционные полурозетки резервом, декорирующие край горла, слишком мягкими в отличие от турецкой манеры очертаниями передал меандр; не по-турецки трактованные гвоздики на тулове и слишком тонкие стебли также указывают на местное изготовление бутылки.

Местом производства «кандианской» керамики А. Москетти и Б. Рекхэм склонны считать Падую, хотя такое предположение требует дополнительных доказательств. По-видимому, оба автора правы, предполагая там возможный центр производства. Он вряд ли мог находиться за пределами Венеции (в границах рассматриваемого времени), если учесть, что именно здесь сосредоточивалась основная масса привозных турецких изделий. Тем самым, итальянским мастерам, работавшим в Венеции и близлежащих городах, предоставлялся большой выбор и большие возможности для подражания и использования привозных образцов.

Хотя в существующих исследованиях о «Кандиане» обычно не указываются конкретные хронологические рамки, правильнее было бы датировать ее первой половиной XVII в., исходя как из сопоставления декорировки турецких и итальянских образцов, так и из конкретных обстоятельств импорта турецкой керамики в Италию¹.

Ввозя и вводя в местный обиход турецкую керамику, итальянские республики Средиземноморья способствовали ее распространению не только в остальных городах Италии, но и в других европейских странах, будучи посредниками в торговле Османского государства с этими странами. Покупая в Турции изделия Изника, итальянские купцы завозили их в Англию, Голландию, Германию и т. д. Иногда приобретение турецких изделий осуществлялось и без посредничества итальянцев: австрийский посол при султанском дворе в 1573—1578 гг. Давид Унгнад закупил в самой Турции предметов утвари на 100 дукатов и изразцов на 1000 талеров². Попадая в Европу, турецкие изделия бытовали, как правило, в феодально-купеческой среде и высоко ценились. Известны, например, несколько изникских кувшинов второй половины XVI в., украшенных серебряной и золоченой оправой работы немецких, английских и голландских мастеров того времени³. На оправе одного из них имеется немецкая надпись с упоминанием Изника как места изготовления и города Галле (Саксония), где кувшин был оправлен⁴.

¹ Вряд ли был прав У. Хани, ограничивающий «Кандиану» временем с 1613 по 1681 г., опираясь при этом только на материал собрания Т. Борениуса. См.: W. B. Honey, *European Ceramic Art*, London, 1952, p. 110, 111.

² A. Lane, *Later Islamic Pottery*, p. 58.

³ Подробно об этом см. там же, стр. 59. Ср. также оправленный кувшин из собрания Музея восточно-азиатского искусства в Будапеште. См.: A. Dobrovits, *op. cit.*, p. 14, pl. 3.

⁴ A. Lane, *Later Islamic Pottery*, p. 59.

Проникновение турецкой керамики в европейские страны, кроме Италии, в большинстве случаев ограничивалось отдельными предметами. В связи с этим не происходило и такой их имитации, как это имело место в Италии. Правда, насколько можно судить по сохранившимся образцам, иногда турецкие элементы все же проникали в декорировку европейских изделий, но опосредованно — через воздействие итальянской майолики. Это явление частично прослеживается на одной из групп керамики Фландрии XVII в. Например, ваза роттердамского производства первой четверти XVII в. расписана так называемым «венецианским» узором с изображениями крупных плодов на изогнутых стеблях, с очерченными темным контуром листьями, что весьма близко по стилю к «турецко-венецианским» узорам «кандианской» керамики¹. Некоторые параллели ощущаются и между формами изникских и антверпенских кувшинов конца XVI — начала XVII в., хотя турецкое влияние здесь невелико.

Если о вывозе изникских изделий на Запад можно судить по вещественным, хотя и не слишком многочисленным памятникам, а также по данным письменных источников, пока еще почти не привлекаемых учеными, то тот же вопрос в отношении стран Восточной Европы до сих пор фактически и не ставился.

Отсутствие достаточного количества сведений не дает пока возможности установить, существовал ли систематический вывоз турецкой керамики в страны Восточной Европы и, в частности, в Россию. Хотя между Русским и Османским государствами в XVI—XVII вв. имелись торговые связи, проходившие через южные районы Украины и Крым, керамика, по-видимому, не фигурировала в числе обычных статей турецкого импорта, направлявшегося в Россию².

По мнению М. В. Фехнер, основанному на детальном изучении русских документов этого периода, керамика не входила в число традиционных статей восточного ввоза, хотя иранская керамика была известна в России³. Существуют упоминания о привозах ее в качестве «поминков» (подарков) русским царям; известны и сами памятники — несколько сосудов XVI в., обнаруженных в середине прошлого века при археологических раскопках на территории Московского Кремля.

На этом фоне определенное значение приобретает находка фрагмента изникского кувшина в 1955 г. в Москве, при археологических раскопках в районе Зарядья⁴. Он представляет часть горла и верх тулова с отбитой

¹ J. Helbig, *Faïences anversoises postérieures aux guerres de religion (1580—1630)*. «Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire», vol. 1, 2, 1947, p. 5.

² М. В. Фехнер, *Торговля Русского государства со странами Востока в XVI в.*, М., 1956, стр. 118.

³ Там же, стр. 114.

⁴ В настоящее время фрагмент хранится в Государственном Историческом музее (Москва). Считаю своим долгом выразить благодарность ст. научному сотруднику музея М. В. Фехнер, приславшей акварельный рисунок найденного фрагмента, а затем любезно предоставившей возможность ознакомиться с находкой, хранящейся ныне в ГИМ.



ручкой. На горле, между поясом из синих полукруглых фестонов и черной плетенкой у основания, помещены чередующиеся изображения синих тюльпанов и красных бутонов роз на черных стеблях с зелеными листьями. Подобной же росписью, только большего размера (прием, обычный для изникской керамики) покрыта и сохранившаяся часть тулова. Форма сосуда, которая сравнительно легко реконструируется по фрагменту, роспись, известная по нескольким подобным же образцам, характер композиции и цветовая гамма не оставляют сомнений в том, что кувшин был изготовлен мастерами Изника приблизительно во второй половине — конце XVI в. Ближайшими аналогиями к нему являются кувшин из собрания Музея

Фрагмент блюда. Изник.
Вторая половина XVI в.
Из Троицкой церкви (Хорошево, Москва).

Виктории и Альберта и тулово кувшина из собрания Эрмитажа¹. Стилистическое сходство рисунка во всех трех случаях настолько велико, а цветовая гамма так идентична, что это позволяет считать все три образца произведениями одного мастера.

Находка в Москве не только свидетельствует о вероятном знакомстве с турецкой керамикой в России XVI—XVII вв., но указывает на возможность ее привоза именно в качестве товара, а не как специального подарка («поминка») царскому двору. В правомочности такого предположения убеждает и другой факт. При реставрации Троицкой церкви села Хорошево под Москвой, построенной в 90-х годах XVI в., обнаружилось, что кокошники ярусов западного, северного и восточного фасадов некогда были украшены блюдами, заделанными в плоскости стен². Ныне из общего числа (18) сохранился лишь фрагмент одного, по которому без особого труда восстанавливается первоначальная композиция блюда, имеющего ряд аналогий в известном изникском материале второй половины — конца XVI в.³ Хотя самый фрагмент, пусть бесспорного происхождения, не может служить доказательством того, что все восемнадцать блюд были турецкими, диаметры ниш, где они помещались, варьирующиеся в одном случае от 29 до 32, а в другом от 32 до 35 см, близки обычным размерам изникской продукции своего времени. Хотя на основе пока лишь двух случаев рано делать какие-либо выводы, дальнейшие находки, если они будут иметь место, прольют новый свет на рассматриваемую проблему.

Как и фрагмент кувшина из Зарядья, блюдо, а точнее блюда Троицкой церкви представляют едва ли не самый северный, известный пока предел проникновения турецкой керамики. В значительной, если не решающей мере ему способствовал и примененный в данном случае прием декорировки архитектурных сооружений керамической утварью. Сложившийся несколькими столетиями раньше в ряде областей Ближнего Востока и Южной Европы, он использовался и в культовом зодчестве Греции. Стены многих церквей и монастырей знаменитого Афона, выложенные блюдами и чашами, среди которых было немало изникских, вполне могли послужить образцом для перенесения этого приема на новую почву, а тем самым и средством ознакомления с необычными произведениями искусства.

Существующие ныне данные о распространении турецкой керамики должны быть дополнены сведениями о бытовании ее в Индии. Об этом свидетельствует, в частности, убранство мавзолея в Мадани (Сринагар,

¹ А. J. Butler, *op. cit.*, pl. XC; кувшин VG 795 из собрания Эрмитажа.

² Приводимые сведения о находке были любезно предоставлены ст. научным сотрудником Центральных научно-реставрационных мастерских (Москва) Б. Л. Альтшулером, за что автор приносит свою благодарность.

³ Ср. блюдо из коллекции Т. Kuyuş, I. Ünal, *Les poteries de faïence...*, «Atti del secondo Congresso Internazionale di arte turca», pl. CXL, fig. 23.

Кашмир), построенного еще в 1444 г.¹ На четырех изразцах серии, составляющей одно из нескольких панно, в цветовой гамме изникской керамики второй половины XVI — начала XVII в. изображены цветущие кусты с розами, бутонами и другими цветами, помещенные в арках. Если композицию в целом можно считать подражанием турецким (куст, арка, вазы), то отдельные детали трактованы в местной манере.

На первый взгляд должно показаться странным, что столь узкое явление в искусстве, как перенос декоративных приемов, произошло между странами, далеко отстоящими друг от друга. Однако оно не должно вызывать удивления, если учесть, что между Индией и Османским государством в этот, а также в более ранний период существовали довольно тесные торговые и культурные сношения: далеко не полный перечень известных сейчас фактов подтверждает наличие таких связей. Не случайно, например, как отмечал еще И. Хаммер, в Стамбуле, на базаре редких и драгоценных вещей «бедэстане», в большом количестве продавались товары, привезенные из Индии. Так же не случайно, на некоторых индийских миниатюрах, где, как известно, индивидуальность и портретное сходство — одна из неотъемлемых черт, наряду с изображением местных персонажей, встречаются и турки. Наконец, известно, что некоторые ученики зодчего Синана были приглашены в Индию и работали там, создавая архитектурные ансамбли для Великих Моголов. Все это способствовало развитию художественных связей между обеими странами.

Вопрос о распространении турецкой керамики как в самом Османском государстве, так и за его пределами не может считаться окончательно решенным и разработанным. На существующем этапе наших знаний угадываются лишь основные линии и специфика проникновения, обусловливавшиеся конкретными условиями. Так, в некоторых странах — соседствующих с Османским государством или удаленных от него, турецкая керамика не только широко бытовала, но оказала воздействие на местное керамическое производство, вызывая многочисленные подражания. В другие страны наблюдался лишь более или менее систематический ввоз, причем знакомство с ним не вызывало особых изменений в местной керамике. И, наконец, еще в ряде стран она была только известна, и ее проникновение выразилось в более или менее случайных покупках.

Дальнейшая углубленная разработка вопроса, и в первую очередь изучение данных археологии с привлечением письменных источников, позволят

¹ *Victoria and Albert Museum. Review. . . of the Principal Acquisitions during the Year 1923*, p. 23, pl. 48.

яснее представить картину распространения турецкой керамики. Тем не менее, уже сейчас весьма четко рисуется ареал этого распространения, определившийся в первую очередь территориальным расширением Османского феодального государства и его торговыми связями. Непосредственную же причину того, что произведения мастеров Изника не только широко вывозились в близлежащие страны и области, но попадали и в более отдаленные, заслуженно ценились выступая образцом для более или менее удачных имитаций, следует видеть в их высоком художественном уровне, ставящем их в один ряд с шедеврами прикладного искусства своего времени.

В том сложном процессе взаимодействия с художественной культурой других стран, который явился логическим следствием общего подъема искусства Османского государства в XVI — начале XVIII в., керамика, наряду с коврами, тканями, изделиями из резного камня и металла, бесспорно сыграла существенную роль.

Глава V

КЕРАМИКА КЮТАХЬИ XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА

В XVIII в. изготовление керамики в Изнике и Дамаске, пришедших к тому времени в упадок, почти прекращается и значение центра производства переходит к Кютахье — небольшому городу, расположенному к юго-востоку от Стамбула.

Имеются документальные данные, из которых явствует, что кютахийское производство существовало еще в XVII в. Одно из первых упоминаний о нем относится к 1608 г., когда вали (губернатор) Кютахьи получил от султанского двора в Стамбуле приказ, чтобы «мастера, которые изготавливают чаши в Кютахье», послали в Изник некоторые материалы, необходимые для срочного выполнения заказа на изразцы¹.

Эвлия Челеби в своем описании города, который он посетил в 1669—1670 гг. отмечал: «В Кютахье — всего тридцать четыре ремесленных квартала, среди которых есть квартал гончаров-немусульман. . . Блюда и чаши, сосуды для питья, которые они изготавливают, употребляются не только в этом городе. Однако блюда Изника все же более знамениты»². По другим источникам известно, например, что в 1700 г. в городе Токате, на северо-западе Малой Азии, продавались кютахийские чаши, а в 1710 г. местные мастера получили из Стамбула заказ на изготовление девяти с половиной тысяч изразцов; из них — на тысячу больших и полторы тысячи малых с надписями³.

Все это говорит о том, что уже к началу века керамическое дело в Кютахье не было чем-то новым и, вероятно, носило более или менее развитый характер, хотя изделия XVII в. и ранее пока не выявлены.

В условиях общего сокращения производства изготовление изразцов в Кютахье не было ведущим. Их известно сравнительно немного, причем применялись они главным образом для декорировки христианских (армянских или греческих) культовых сооружений. Есть, например, сведения о том, что так облицованы стены некоторых армянских церквей в Иерусалиме⁴. Использовались ли изразцы при строительстве зданий в других городах Османского государства, сейчас, пожалуй, трудно утверждать.

¹ A. Lane, *Later Islamic Pottery*, p. 63.

² *Ibid.*, p. 63.

³ K. Otto-Dorn, *Das islamische Iznik*, S. 148, 171, 194, 209.

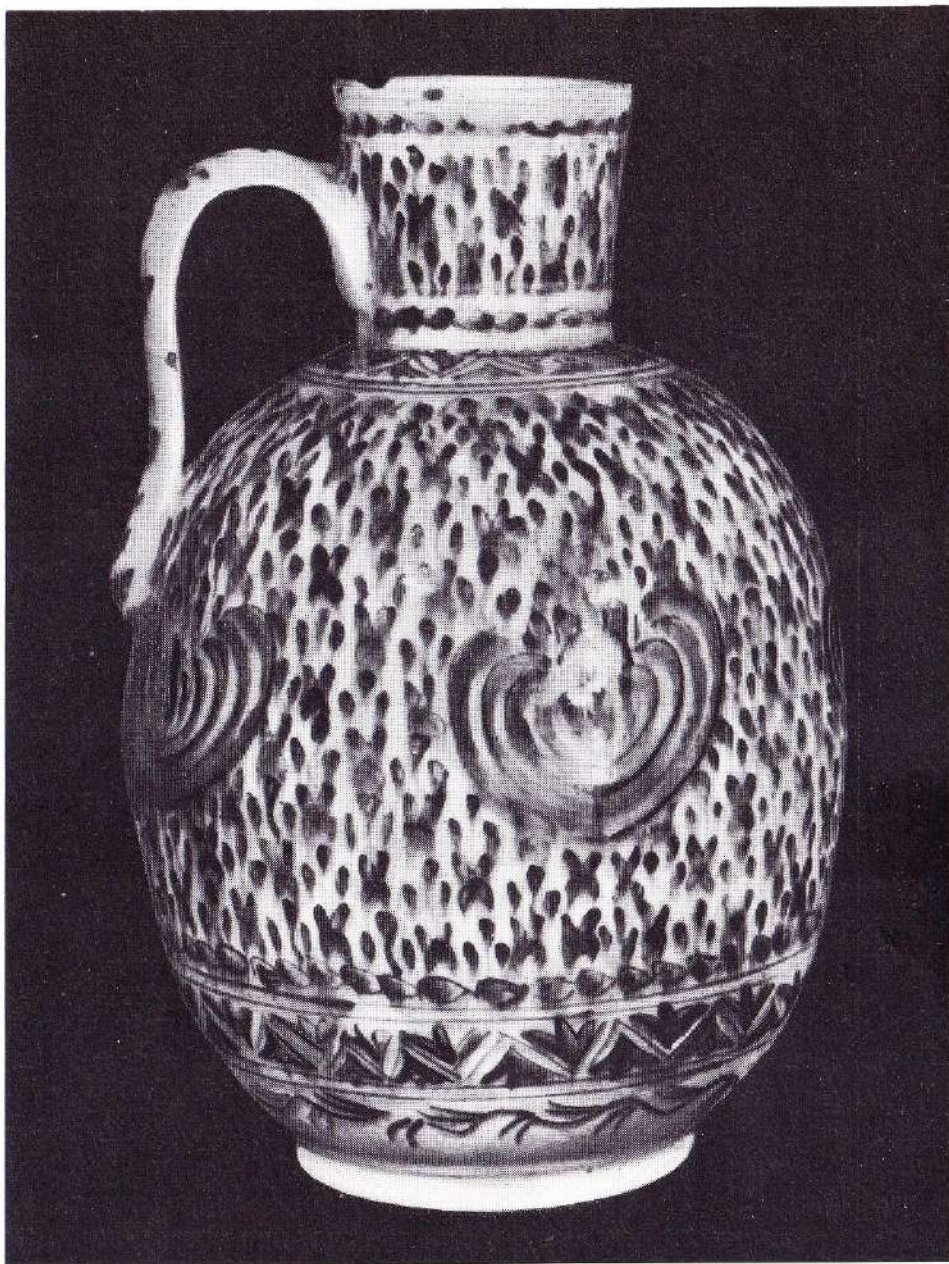
⁴ A. Lane, *Later Islamic Pottery*, p. 64.



Вообще же применение изразцов в Турции окончательно прекращается во второй половине XVIII в. Последними памятниками такого рода являются известный фонтан султана Ахмеда III, мечеть Джезри Касима-паши в Стамбуле, а также постройки в Кайсери, Кютахье, Анталье и Конье (мечеть Челик Мехмеда-паши)¹.

Ведущее же место в керамическом производстве Кютахьи с самого начала заняло изготовление всевозможных предметов утвари, и именно они определяют характер одной из поздних групп турецкой керамики. Как правило, — небольших размеров, редко превышая 20—25 см в высоту или основу в диаметре, эти изделия отличаются известным разнообразием типов. Примеры крупных форм весьма редки: чаша из собрания Эрмитажа диаметром ок. 30 см, яйцевидный, с короткими горлом и ручкой кувшин

¹ E. Diez, O. Aslanapa, *op. cit.*, p. 219, 220.



Чаша. Кютахья. Вторая половина XVIII в.
Кувшин. Кютахья. Вторая половина XVIII в.



(Музей западного и восточного искусства, Киев) и близкий к нему по форме и росписи кувшин из зарубежной коллекции¹. Полусферические на кольцевой ножке чаши и чашечки, кувшинчики, кофейники, маленькие тарелки и блюда, вазочки, фляги и ароматники составляют далеко не полный перечень разновидностей. К ним следует добавить и ряд форм, сложившихся на местной основе — плоские или с небольшими углублениями в центре блюда, колоколообразные, со слегка отогнутым краем чашечки, четырехугольные фляги и т. д. Помимо этих, самых распространенных, в рассматриваемой группе выделяются и другие варианты, нередко связанные с ними теми или иными деталями.

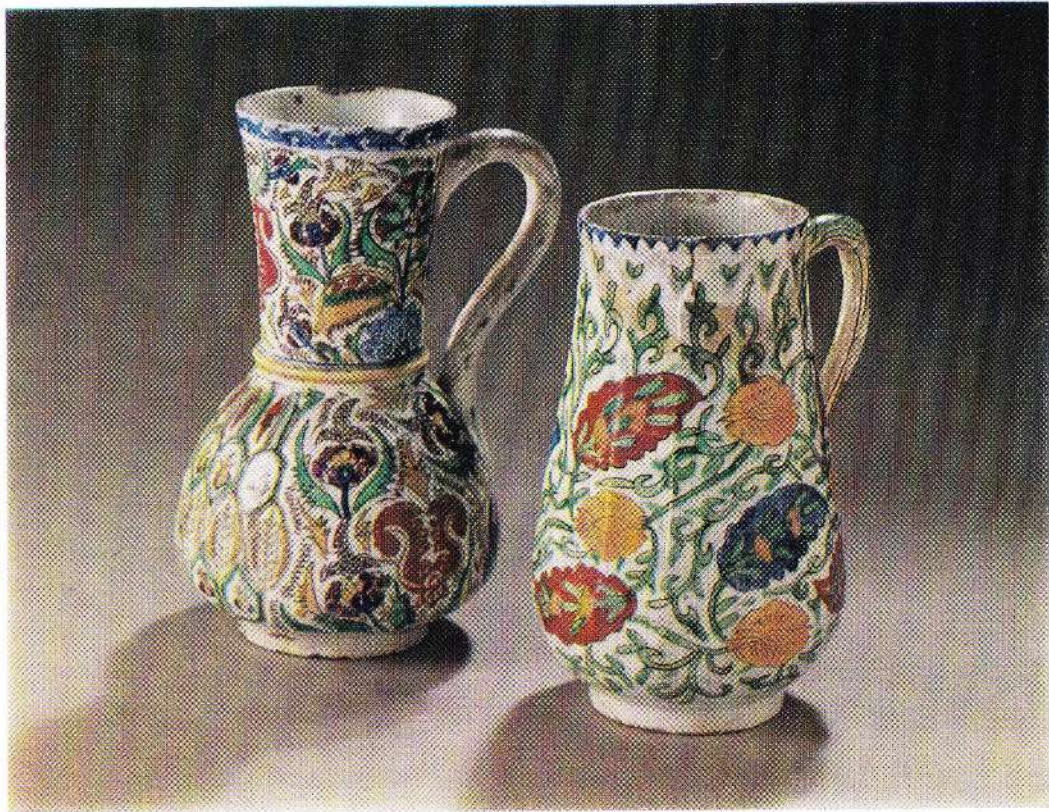
¹ *Christie's Catalogue of an Important Collection of Islamic Pottery*, p. 21, No 55.



На выработку форм, возможно, оказали воздействие два фактора — образцы более ранние, изникские и ввоз европейских фаянсов. Один из типов кютахийских кувшинчиков — со сферическим туловом на кольцевой ножке, плавно переходящим в расширяющееся кверху горло, соединенное с туловом изогнутой ручкой, вероятнее всего восходит к изникским прототипам. На другой разновидности кувшинчиков — с приземистым, расширяющимся книзу туловом, коротким цилиндрическим горлом, прикрытым куполообразной крышечкой, сказалось воздействие художественных изделий из металла — бронзовых, медных, серебряных предметов утвари. Предполагается, что под тем же влиянием возник и другой распространенный вид

Кувшинчики. Кютахья. XVIII в.

Кувшинчик и блюдце. Кютахья. XVIII в.



сосудов — ароматники, имеющие сферическое тулово на кольцевой ножке, переходящее в удлиненное узкое горло. Известно много подобных сосудов того же времени, исполненных в бронзе, серебре и других материалах, и их связь с керамическими повторениями не вызывает сомнений.

Нужно отметить сравнительно позднее происхождение этого типа сосудов вообще, поскольку в керамике Изника они, за редкими исключениями, не были распространены. Из всех известных и доступных для изучения собраний лишь в Музее мусульманского искусства в Каире удалось пока что обнаружить только один образец, но и тот вызывает некоторые сомнения в своем раннем (по сравнению с Кютахьей), изникском проис-

Кувшины. Кютахья. Первая половина — середина XVIII в.
Кувшинчик и чашка. Кютахья. Середина XVIII в.



хождении¹. Формы кютахийских ароматников и других изделий этой группы многократно варьировались в зависимости от фантазии и изобретательности мастеров.

Некоторые виды сосудов — небольшие сферические вазы с крышкой, кофейники, чайники и сливочки — обнаруживают сходство с европейскими фаянсами, главным образом Мейссена и Вены. Это не случайно, так как известно, что мейссенский фарфор закупался непосредственно в Германии. В 1732 г. турецкий торговец Манас Атанас закупил сразу несколько тысяч кофейных чашечек. Закупки продолжались до конца века и включали разнообразные изделия — чашечки, вазы, курильницы².

¹ М. Mostafa, *Islamische Keramik*, S. 55, Taf. 85.

² W. B. Honey, *op. cit.*, p. 626.

Помимо разнообразия типов и форм, кютахийская керамика несколько необычна по технике исполнения и цветовой гамме. Ее изготовляли из очень светлой глины с плотным, но тонким и хрупким черепком почти белого цвета, поэтому покрытие белым ангобом было необязательно. Изделия часто украшались рельефной резьбой в виде мелкой ромбоидальной сетки, отчетливо выделяющейся на стенках сосудов под прозрачной глазурью. Этот прием, по-видимому, не был известен мастерам Изника и Дамаска. Качество глазури почти всегда было весьма высоким, чего нельзя сказать о качестве красок. Роспись производилась красным ангобом, зеленой, синей, голубой, пурпурной и желтой красками, а черная или темно-коричневая употреблялась для контура. Не всегда удачные цветовые отношения (введение нового желтого тона) часто создавали в росписях впечатление пестроты, которое еще больше усиливала небрежность исполнения самого рисунка, — краски смешивались друг с другом или растекались, нарушая первоначальный замысел.

Сама орнаментация весьма своеобразна по характеру, хотя грубовата и иногда доходит до примитива. Ее составляют растительные мотивы: цветы, листья, стебли, а иногда кипарисы, изображения которых нанесены небрежно, казалось бы, просто неумелой рукой малоопытного художника и даже отдаленно не напоминают строгость и изящество изникских образцов. Элементы растительного орнамента часто перемежаются с геометризованными узорами — зигзагообразными или ломаными линиями, кружками, лишь подчеркивающими несовершенство рисунка. Некоторые детали оформления и их стиль присущи только описываемой группе. Таковы, например, небольшие тройные цветы в виде маленьких красных кружков на тонких черных стеблях или же стилизованные изображения кипарисов в виде узких заостренных овалов с отходящими от них короткими черными полосками с красными точками. На дне почти всех предметов с внутренней стороны как правило нанесен один или два тонких синих концентрических круга.

Определенное отражение в орнаменте Кютахьи получили и некоторые декоративные мотивы изникской керамики. Так, например, использовались не только сходные композиции, но и мелкие детали, вроде тюльпанов и гвоздик, зубчатых листьев и т. д. В ряде случаев встречаются волнистые полосы и три кружка, хотя они предстают сильно видоизмененными и упрощенными, по сравнению с прежней трактовкой¹.

¹ Блюдце VI 886 из собрания Эрмитажа.



Фляга. Кютахья. XVIII в.

Одной из характерных черт декорировки предметов явились сюжетные композиции, связанные с христианской символикой. Известны сосуды с изображениями святых — архангела Михаила, Сергия, Иоанна Крестителя, двенадцати апостолов, а также собственно армянских святых — Сахика Пертева, Месропа, Нерсеса, Григория и др.¹ Любопытным образцом подобного рода располагает и собрание Эрмитажа. Это небольшая четырехгранная фляга, на широких сторонах которой в легком рельефе помещено полихромное изображение св. Георгия, сидящего на коне и поражающего копьём дракона². Возможно, что христианской тематикой в какой-то мере обусловлено вообще появление сюжетов с изображением человека. И в этом случае существовал, вероятно, определенный канонизированный прием, которого по традиции старались придерживаться художники-керамисты. Фигуры человека обычно помещались на тарелках или блюдах. Борт обозначался двумя тонкими синими концентрическими кругами, а свободное пространство центра занимали фигуры людей, обрамленные справа и слева гирляндами цветов, тянущихся из ваз³. Качество росписи, так же как на всей группе, очень низкое и предельная упрощенность рисунка особенно заметна. Угловатые, схематичные очертания развернутых в фас персонажей, еле намеченные черты лица, волосы, переданные лишь несколькими черточками, характеризуют эти росписи.

Причина появления на кютахийской керамике христианских сюжетов и изображений человека может быть объяснена тем, что большинство мастеров-керамистов в Кютахье составляли армяне, издавна жившие в этом городе. Вероятно и Эвлия Челеби, подразумевал под гончарами-немусульманами, жившими в особом квартале, скорее всего армян-христиан. На национальный состав ремесленников-керамистов указывают и изображения армянских святых.

Вместе с тем, очевидно, прав К. Эрдман, заметивший в одной из своих последних работ, что описанные композиции следовало бы сопоставить с аналогичными изникскими. Тем самым обнаружилась бы еще одна линия преемственности кютахийских изделий от изникских⁴.

Несмотря на невысокий в целом художественный уровень, керамика Кютахьи тем не менее продолжала изготавливаться в течение XVIII и начала XIX в., без какой-либо заметной тенденции к сокращению производства, что было вызвано значительным внутренним спросом на все эти мелкие, относительно дешевые изделия. Но главная причина, вероятно, состоит

¹ A. Lane, *Turkish Peasant Pottery from Chanak and Kutahia*. "The Connoisseur", vol. X, 1939, p. 64.

² VГ 858.

³ Блюда VГ 870, 787 из собрания Эрмитажа.

⁴ К. Erdmann, *Neue Arbeiten*, S. 218.

в большом спросе, или, скорее, моде на них, возникшей к этому времени в странах Западной Европы. Необычность кютахийской керамики — главным образом экзотичность мелкого узора, пестрые сочетания красок — привлекала внимание, и образцы «Севра Востока», как называли ее в Европе, охотно покупали.

Имеются сведения о том, что в 1715 г. французский коммерсант Поль Люка отослал во Францию «дюжину чашечек для кофе с блюдцами, одну (большую) чашу, два флакона (бутыли) для хранения розовой воды, две солонки, две чернильницы — все из фаянса Кутайи (Кютахьи.— Ю. М.)»¹. В этом сообщении, в частности, обращает внимание разнообразие типов изделий, представленных только в одной закупленной партии, где, кроме распространенных видов — чашечек и блюдец, ароматников, указаны и более редкие предметы — солонки и чернильницы.

Спрос на кютахийскую керамику вызывал у керамистов стремление приспособиться к вкусам европейских потребителей, что нашло свое отражение в имитации европейских форм и типов; тому способствовал и ввоз французских и немецких фаянсов в самую Турцию. Происходило, таким образом, любопытное явление: с одной стороны, местные изделия становились популярными в Европе, а с другой — европейские фаянсы оказывались модными в Турции, и влияли на кютахийское производство.

Европейское влияние сказалось, между прочим, во введении в практику клейм, или марок, которые начали ставить на изделиях. В отличие от Ирана или Египта, где марки на предметах утвари появились еще в ранние периоды, клейма в турецкой керамике были почти неизвестны, и на образцах XVI—XVII вв. встречаются очень редко².

Введение клейм или марок было не просто отвлеченным стремлением следовать принятому в Европе обычаю, а имело целью имитировать какую-либо апробированную европейскую марку, которая могла бы быть своеобразным критерием качества³. При этом, как показывают сами образцы, для имитации подбирались действительно широко известные европейские (иногда и китайские) марки керамических изделий, ввозившихся в Турцию в это время. В дальнейшем нанесение клейм получило некоторое распространение, о чем свидетельствуют сами предметы утвари.

Марки представляют собой небольшие знаки различной формы и конфигурации, обычно нанесенные тонкими черными, реже синими линиями, или же точками и полосками красного ангоба под глазурью⁴. Их можно

¹ A. Lane, *Later Islamic Pottery*, p. 63.

² Истолкование рассмотренных в предыдущих разделах знаков на образцах в качестве марок еще нуждается в дополнительном подтверждении. По А. Лейну, фактически известна пока одна марка для изникских изделий XVI в. См.: A. Lane, *Later Islamic Pottery*, p. 114, No 14.

³ Аналогичное явление наблюдалось в иранской керамике в XVII—XVIII вв., когда изделия — блюда, чаши и т. д., предназначенные для вывоза в Европу, имитировали китайский фарфор, высоко ценившийся в Европе.

⁴ Исключением из общего правила является, по-видимому, марка в виде врезанной спирали под глазурью на чашечке VГ 847 из собрания Эрмитажа.

разделить по крайней мере на три группы: марки, подражающие европейским или китайским; марки-знаки, выработавшиеся самостоятельно; марки-надписи, также местного происхождения.

Первые обычно воспроизводят известные клейма Мейссена, иногда — Севра. Чаще всего встречаются в тех или иных вариантах два скрещенных меча, которыми, как известно, систематически помечали мейссенский фарфор начиная с 1724—1725 гг.¹ В турецком воспроизведении эти клейма приобретали очертания, далекие от оригинала, что объясняется непониманием мастерами Кютахьи смысла европейских марок. Так, на крышке и донце небольшой вазочки из собрания Эрмитажа скрещенные мечи превратились в подобие полупетли с двумя короткими поперечными черточками на концах². На крышке другого кувшинчика из того же собрания клеймо, изображающее ромб с несколькими черточками на острых концах, опять-таки копирует мейссенскую марку подобных же очертаний, которую ставили в 1725—1730 гг.³ Однако и в данном случае манера изображения была неодинаковой. Если на кувшине из коллекции Эрмитажа марка передает общие контуры оригинала, то на фрагменте чашечки из раскопок в Софии она представляет скорее квадрат с заштрихованными уголками⁴. С марками немецких фаянсов, а возможно, и французских (фабрики Верней в Бордо, 1781—1787) следует связывать имеющиеся на некоторых образцах клеймо в виде двух соединенных вместе уголков, напоминающих латинскую букву W⁵.

На одном фрагменте из софийских раскопок имеется марка в виде симметрично расположенных четырех завитков, напоминающих такие же изображения, только единичные, на изделиях фабрики Самсона в Париже⁶. Однако видеть на этом фрагменте воспроизведение указанной марки, быть может, нет оснований, так как известно, что фабрика специализировалась на изготовлении изделий, подражающих восточным, и не исключено, что там имитировались и собственно турецкие марки. Также неясно, воспроизводит ли клеймо в виде запятой, нанесенное красной краской на одной из чашечек, принадлежащих Эрмитажу, похожее по очертаниям клеймо марсельской фабрики⁷. Разница здесь заключается лишь в технике исполнения, так как клеймо на чашечке наложено красным ангобом под прозрачной глазурью.

Наиболее употребительной маркой кютахийских изделий была звездочка, нанесенная несколькими тонкими черными черточками. Из восемна-

¹ J. P. Cushion, W. B. Honey, *Handbook of Pottery and Porcelain Marks*, London, 1958, p. 158.

² ВГ 850. Быть может, это клеймо отчасти имитирует один из видов севрских марок, хотя это маловероятно.

³ ВГ 844.

⁴ М. Станчева, *Турски фаянс*, стр. 143, № 74 Б.

⁵ A. Lane, *Later Islamic Pottery*, p. 114, No 20, probably 21.

⁶ *Ibid.*, p. 114, 115.

⁷ ВГ 845.

дцати клейм на образцах в собрании Эрмитажа она зафиксирована в пяти случаях с некоторыми незначительными отклонениями в рисунке¹. Хотя клейма подобных очертаний встречаются весьма часто на европейских фаянсах (например, на изделиях французской фабрики Катона, 1749—1798), по-видимому, нет особых оснований считать турецкие варианты имитацией. Марки такого типа прежде всего примитивны по исполнению, поэтому любому европейскому или турецкому керамисту не составляло особого труда помечать свои произведения именно этими несколькими перекрещивающимися черточками.

Кроме имитирования европейских марок, мастера Кютахьи использовали и китайские клейма, очевидно, в силу сложившейся традиции подражания образцам Дальнего Востока. В частности, зарегистрирована марка, изображающая маленький четырехугольник, заштрихованный крест-накрест тонкими черточками², иногда же очертания четырехугольника меняются почти до овала или фигуры неправильной формы, но также заштрихованной сплошь косыми линиями. По имеющимся сведениям, маркой в виде заштрихованного квадрата помечались китайские изделия в сине-белой гамме, изготовлявшиеся с 1720 по 1725 г.³ По мнению же У. Чэфферса, заштрихованный квадрат не является какой-либо конкретной маркой определенного периода, а представляет нечитаемую печать, встречающуюся на изделиях разного времени⁴. Возможно, что и нанесенные на некоторых образцах марки в виде четырехугольника с заштрихованными уголками также воспроизводят одну из китайских⁵.

То же можно предположить и в отношении ромбовидной фигуры, повторяющей известную еще по образцам XV в. китайскую марку⁶.

Имитируя, по вполне понятным причинам, европейские и китайские клейма, мастера Кютахьи со временем выработали и свои собственные. К ним должны быть отнесены такие несложные по исполнению, как изображения спиралей, кружков, черточек и т. д.⁷ Более сложными являются некоторые другие разновидности, схематично изображающие ветку, цветок или розетку, тройные уголки, выполненные тонкими черными линиями и пятнами красного ангоба⁸.

Третью группу клейм составляют надписи, воспроизводящие, как правило, два слова *از سيبو* и *از عيو*, то есть «Сиваз» (или Сивас) и «Айваз». Эпиграфика надписей бывает различна, что указывает на исполнение их различными мастерами⁹.

¹ VГ 859, 905, 871, 843, 896.

² Собрание Эрмитажа, VГ 855. М. Станчева, *Турски фаянс*, стр. 143, № 75 Б, 77 Б.

³ J. P. Cashion, W. B. Honey, *op. cit.*, p. 183.

⁴ W. Chaffers, *Marks and Monograms on European and Oriental Pottery and Porcelains*, London, 1912, p. 372.

⁵ Чашечка из раскопок Сизова у станции Раевской — «Материалы по археологии Кавказа», вып. II, 1889, стр. 96. Ср. знаки на китайских фарфоровых изделиях: *Цзиндечжень Таоцзы шиань* — Очерки по истории цзиндечженского фарфора (на кит. яз.), Пекин, 1959, табл. 71.

⁶ J. A. Pope, *Chinese Porcelains from the Ardebil Shrine*, pl. 63, 65.

⁷ Образцы из собрания Эрмитажа, VГ 847, 848, 904, 872; A. Lane, *Later Islamic Pottery*, p. 114, No 18, 21; М. Станчева, *Турски фаянс*, стр. 143, № 76 Б, 78.

⁸ Образцы из собрания Эрмитажа, VГ 876, 844, 859, 896.

⁹ A. Lane, *Later Islamic Pottery*, p. 114, No 15—17.

По поводу дешифровки обоих слов существуют две точки зрения. Относительно первого Д. Фуке полагал, что под ним подразумевается название города, находящегося в северо-восточной части Малой Азии¹. Но в дальнейшем он не развивал свое предположение, считая фрагменты и со словом «Сиваз» и со словом «Айваз» кютахийскими второй половины XVIII в.² А. Лейн, касаясь вопроса об этих марках, фактически не разобрал его, ограничившись кратким замечанием: «Другая (наряду со скрещенными мечами. — Ю. М.) часто встречающаяся марка — слово Сиваз, написанное по-турецки; она не может рассматриваться как обозначение города и ее значение неизвестно»³.

В другом месте, описывая марки Кютахьи, А. Лейн повторяет их чтение как «Сиваз» и «Айваз», а встречающиеся в написании слов ошибки объясняет тем, что они выполнялись армянскими мастерами, не знавшими турецкого языка⁴.

И Д. Фуке и А. Лейн, вероятно, правы, отвергая обозначение «Сиваз» как название города потому, что в том глухом уголке Малой Азии, где расположен небольшой город с таким названием, по-видимому, никогда не производились керамические изделия; во всяком случае, об этом нет упоминаний. Кроме того, опубликованные Д. Фуке фрагменты керамики с маркой «Сиваз» неотъемлемы по всем своим данным от остальных кютахийских изделий обычного типа, и поэтому их происхождение не вызывает сомнений. Что же представляют собой в таком случае оба слова? Не следует ли первое из них истолковывать опять-таки как подражание? Описывая другие марки на восточной керамике, тот же Д. Фуке отмечал и клеймо с именем *السيوز الشامي* (ас-Сиваз аш-Шами), принадлежавшее сирийскому мастеру, современнику знаменитого Гайби⁵. Возможно, что мастера Кютахьи использовали первую часть надписи. Второе слово — «Айваз» является армянским именем, принадлежавшим, очевидно, одному из мастеров. К рассматриваемой группе следовало бы относить и воспроизведенные в работе К. Николеску фрагменты из раскопок в Яссах⁶. Имеющиеся на них знаки, верно понятые автором как марки мастеров, в то же время вряд ли представляют, как предполагает К. Николеску, арабские буквы. Очертания знака лишь на одном фрагменте отдаленно напоминают сочетание ω . Другие же, в виде нескольких клиньев или петель, по происхождению входят в обычный репертуар часто повторяющихся на керамической утвари кютахийских марок-знаков.

¹ D. Fouquet, *Contribution à l'étude de la céramique orientale*, Le Caire, 1900, p. 84. По словам автора, эта надпись представлена на нескольких фрагментах кофейных чашечек.

² D. Fouquet, *op. cit.*, p. 86, pl. II (N° 73, 74), III (N° 90—95).

³ A. Lane, *Later Islamic Pottery*, p. 65.

⁴ *Ibid.*, p. 115, Nos 15, 16.

⁵ D. Fouquet, *op. cit.*, p. 55.

⁶ C. Nicolescu, *Ceramica otomană*, p. 296, fig. 7.



Марки и знаци на керамике Кютахъи. XVIII в.

Вопрос о смысле марок на керамике Кютахьи представляет некоторый интерес. Если скрещенные мечи (даже в турецкой имитации) являются прямым подражанием европейскому клейму, то надписи «Сиваз» и «Айваз» представляют марки мастеров или мастерских. Что же касается марок-знаков, то они, очевидно, не были поняты в Кютахье в их европейском значении, то есть удостоверяющими авторство того или иного керамиста в изготовлении предмета. Так, на одном из кувшинчиков в собрании Эрмитажа марка в виде схематично изображенного синего цветка на коротком стебле помещена не на дне сосуда, снаружи, как должно было бы быть, а на горле внутри. Очевидно, мастер вряд ли понимал назначение марок и их обычное расположение¹. Еще более характерным примером могут служить вазочка с крышкой и кувшинчик с крышкой из того же собрания. На вазочке знак, имитирующий скрещенные мечи, нанесен и на дне сосуда и на крышке изнутри, хотя в таком дублировании не было необходимости². На кувшинчике рукой одного и того же мастера на донце нанесена марка в виде стилизованной тонкой ветки, а на крышке изнутри — имитация мейссенского ромба с черточками на концах³, что также не согласуется с практикой нанесения марок.

Значение марок на керамике Кютахьи состоит в том, что они отчасти облегчают атрибуцию изделий, а воспроизводя известные европейские клейма, в какой-то мере служат и датирующим моментом.

В вопросе о хронологии кютахийской керамики до сих пор отсутствует ясность. Большинство исследователей, писавших о керамике Кютахьи, относят ее к XVIII в. вообще, не отмечая какой-либо разницы в образцах начала или конца столетия. А. Лейн по ходу исследования датирует серию кофейных чашечек традиционного кютахийского типа концом века⁴. Но среди изделий, изготовлявшихся в одном и том же центре на протяжении столетия, должна была бы появиться разница и в формах, и в характере узора. Выше уже отмечалось, что формы испытали некоторое влияние поздних изникских образцов. Следовательно, тип таких кувшинчиков, подражающих изникским, логичнее было бы датировать началом XVIII в., а не более поздним временем; разновидности вазочек или других кувшинов, сходных с европейскими изделиями, правильнее относить к середине — второй половине века. Если обратиться к орнаментике, то пережитки старых приемов и мотивов, которые прослеживаются на многих образцах, скорее всего должны были давать о себе знать в начале века, чем в конце его.

¹ VГ 876.

² VГ 850.

³ VГ 844.

⁴ A. Lane, *Later Islamic Pottery*, p. 115.

Детальный анализ характера декоративного убранства предмета, его формы и отчасти колорита в дальнейшем даст возможность точнее определить время изготовления кютахийских изделий.

Уже говорилось о том, что под влиянием спроса на европейские изделия и ввоза их в Турцию керамика Кютахьи испытала воздействие Европы, но оно не оказалось настолько сильным, чтобы привести к заметным изменениям в общем облике этой группы. Соотношение между изделиями, сохранявшими старые традиции и наделенными новыми, «импортированными», элементами все же было не в пользу последних. В том сложном и многообразном процессе взаимодействия старых и новых принципов, который был характерен не только для керамики Кютахьи этого периода, но для всего турецкого искусства, местные традиции оказывались более устойчивыми и прочными.

Спрос на кютахийскую керамику в Европе обусловил основное направление ее вывоза. Однако сфера распространения этих изделий была, вероятно, не менее обширной, чем сфера вывоза изделий Изника предшествующего периода.

Изучение соответствующих документальных данных раскрыло бы многие заслуживающие внимания факты об импорте кютахийской керамики в ту или иную страну, о количественном выражении этого импорта и т. д. Но не меньшее значение имеют и археологические материалы, позволяющие точно судить о месте, вернее пункте назначения импорта, и о характере вывозившихся вещей.

Скорее всего районами их вывоза, кроме Европы, должны были стать области бывшей Османской империи. И действительно, материалы раскопок это подтверждают массой фрагментов маленьких кофейных чашечек — наиболее распространенного вида кютахийской продукции.

Судя по изданным Д. Фуке многочисленным фрагментам, вывоз осуществлялся в Сирию и Египет¹. В меньшем количестве эта посуда попадала в Крым, о чем говорят как документальные данные, так и вещественные памятники. Еще французский путешественник Шарль де Пейсоннель, посетивший Крым в 1755 г., отмечал значительный экспорт ее в Крым, а также в области Средиземноморья².

Пока еще трудно установить, когда были сделаны первые находки такой керамики на территории Крыма. Они, вероятно, связаны с началом его планомерного археологического изучения. Иные интересы археологов и их

¹ D. Fouquet, *op. cit.*, p. 84—86.

² A. Lane, *Later Islamic Pottery*, p. 63.

внимание к древнейшим периодам и соответственно — к древнейшим слоям при раскопках, не способствовали сбору фрагментов поздних изделий, распадавшихся в верхних слоях. В случаях, когда эти фрагменты все же привлекали внимание, сборы давали интересные результаты, позволяющие существенно дополнить характеристику рассматриваемой группы.

Среди материалов мангупских раскопок Р. Х. Лепера было 12 фрагментов кютахийских чашечек (преимущественно части стенок и донца и лишь одна почти целая)¹. Интересно отметить, что в росписи одного из фрагментов, более чем на других, заметны следы старого изникского стиля в изображении растительных мотивов.

Фрагменты подобных же чашечек были обнаружены и позднее, в ходе мангупских раскопок 1938 г.² Наконец, в последние годы археологические исследования Инкермана, Мангупа и Чуфут-Кале, проводившиеся Е. В. Веймарном, вновь дали большой подъемный материал и среди находок — кютахийскую продукцию, тем самым полностью подтвердив относительно широкие масштабы ее вывоза в Крым³.

Аналогичный вывод следует и в отношении стран Балканского полуострова. Во время упоминавшихся софийских и ясских раскопок, наряду с ранними вещами, были открыты довольно многочисленные фрагменты кютахийской керамики⁴. Их дополняют находки, сделанные в ходе археологических работ 1961 г. на территории бывшей крепости в городе Свищове⁵. Серию небольших фрагментов составляют обломки стенок и донца наиболее распространенного вида посуды — маленьких кофейных чашечек. Все они покрыты традиционным мелким узором, а на некоторых — традиционные для Кютахьи медальоны с зубчатыми краями. Они же фигурируют на фрагментированном блюде из тех же раскопок⁶.

Оценивая керамику Кютахьи, нужно отметить, что, несмотря на более низкий художественный уровень, она представляет интерес с точки зрения общего развития турецкой керамики как один из поздних ее этапов. Соединение на многочисленных образцах старых художественных приемов и новых, европеизированных, элементов позволяет проследить переход от старого к новому и в этом виде турецкого искусства. Наконец, весьма широкие масштабы вывоза говорят об относительно развитом характере производства, а сюжеты, связанные с христианской символикой, и изображения человека — о том, что важную роль в производстве играли армянские и, возможно, греческие мастера.

¹ Отчет Императорской Археологической комиссии за 1913—1915 гг. Пг., 1915, стр. 82, 84, табл. 130. Среди обнаруженной керамики находились и две полусферические чаши, по, по-видимому, не турецкого происхождения. Местонахождение найденных фрагментов в настоящее время неизвестно.

² М. А. Тиханова, *ук. соч.*, стр. 346, 347, табл. 10, 11.

³ Среди нового мангупского материала обнаружено много фрагментов или почти целых чашечек. Многие из них по стилю росписи (несколько китаизированному) и колориту — синяя роспись по белому фону — близки чашечке, найденной в Стамбуле, при раскопках на Ипподроме. Ср.: *Preliminary Report*, II, 55, 56.

⁴ М. Стапчева, *Турски фаяне*, стр. 131, 132, табл. IX, XIV (82); С. Nicolescu, *Ceramica otomană*, p. 296, fig. 7.

⁵ В. Вълков, *Разкопки на Калето в гр. Свищов*, «Археология», Орган на Археологическия институт и музей при Българската академия на науките, год IV, кн. 4, 1962, стр. 7—15.

⁶ *Ibid.*, обр. 11, 12.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В начале XIX в. керамическое производство Малой Азии, кроме Кютахьи, существовало в небольшом городе Чанаккале. Вазы, блюда, чаши Чанаккале, тяжеловатых, иногда явно европеизированных форм, из красноватой глины, покрытой белым ангобом и полихромной, довольно грубой по исполнению росписью в виде стилизованных растительных узоров, мало похожи на кютахийские образцы. В своеобразном штриховом узоре бортов сосудов иногда заметны отголоски кютахийского стиля, но передан он значительно примитивнее¹. Эта группа изделий немногочисленна по количеству известных образцов и не отличается особыми художественными достоинствами.

Производство утвари продолжало существовать в Чанаккале и в середине — второй половине XIX в. К этому времени относятся главным образом кувшины из темной, коричневато-красной глины, со сферическим туловом, переходящим в узкое длинное горло, заканчивающееся схематическим изображением головы животного. Такие кувшины обычно покрыты сплошной непрозрачной глазурью зеленого или коричневого тонов и почти не орнаментированы. Их единственным украшением служат рельефные, в виде налепов, подглазурные изображения цветов, гирлянд, розеток и подобные же мотивы, выполненные просто в технике золочения.

В 1845 г. в небольшом местечке Инджирли, неподалеку от пригорода Стамбула Бейкоза, было организовано производство изразцов, которые использовались исключительно для реставрационных работ в Каабе (Мекка). Об этом имеется мало сведений, известно лишь, что они изготовлялись в виде квадратных пластин, покрытых зеленой росписью по белому ангобу и снабжались маркой с надписью «Eseri Istanbul», т. е. «стамбульское изделие». Вероятно, это были первые образцы керамики, получившей несколько десятилетий спустя такое же общее название.

Во второй половине XIX в. в Стамбуле были основаны две мастерские, где изготовлялась утварь, подражавшая французским фаянсам². Одна из них, находившаяся недалеко от Золотого Рога, выпускала чаши, кувшины и другие изделия полностью европеизированных форм, из обычного твердого фаянса, покрытого полихромной росписью преимущественно синих, красных и зеленых тонов над непрозрачной белой глазурью. Таковы, например, кувшины грушевидной формы на высоких ножках, с фигурной

¹ С. Е. Arseven, *op. cit.*, p. 264, pl. 7, 8.

² А. Lane, *Later Islamic Pottery*, p. 66.

ручкой и горлом, переходящим в изогнутый слив, кувшины сходной формы без ручки; плоские блюда с крупнофестончатым краем; тазы для бритья — полусферические с плоским широким бортом и вырезом; чайные чашки, вазы и т. д.¹ Все эти образцы не только по формам, но и по технике и сюжетам росписей (натуралистически исполненные растительные мотивы, изображения птиц, даже целые пейзажи) окончательно теряют связь с национальными традициями. На их донцах обычно оттиснута штампом та же марка, что и на изделиях Инджишли — «Eseri Istanbul»². Керамическая мастерская в Золотом Роге просуществовала сравнительно недолго, так как ее изделия были не в состоянии конкурировать с привозными европейскими.

В конце XIX в. также в Стамбуле, в районе дворца Йылдыз по приказу султана Абдул-Хамида II была создана новая мастерская, где в очень небольшом количестве изготавливались фаянсы исключительно для дворцовых нужд и для дипломатических подарков. Здесь незначительными партиями выпускали и квадратные изразцы с синим узором по белому фону, вероятно, использовавшиеся при реставрационных работах.

Таким образом, к концу XIX в. производство художественной керамики в Турции сокращается до минимума и почти полностью утрачивает черты самобытности. Это было подготовлено, с одной стороны, массовым ввозом европейского фаянса, а с другой — переходом от техники изразцовых покрытий к новым способам декоративного оформления зданий. Последней данью старой традиции оказалось в этом отношении использование облицовочной керамики турецкими архитекторами начала нынешнего столетия — Ведатом и Кемаль-эд-дином. По их проекту изразцами, воспроизводящими кладку XVI в., были декорированы мавзолей султана Мехмеда Решада V в Эйюбе (ныне Стамбул) и здание Великого Национального собрания Турции в Анкаре.

В настоящее время керамическое производство возродилось частично в Изнике, а главным образом в Кютахье, на базе использования местных сырьевых ресурсов. Художественная продукция этих центров весьма разнообразна. Она включает преимущественно утварь, но наряду с ней в небольшом количестве изготавливаются также и изразцы. И в формах изделий и в их декорировке, а также частично в технике заметно стремление мастеров сочетать старые, традиционные приемы с новыми требованиями современного прикладного искусства.

¹ С. Е. Arseven, *op. cit.*, pl. 7, 8.

² A. Lane, *Later Islamic Pottery*, p. 114, No 24.

Керамика — яркое и своеобразное явление в турецкой художественной культуре прошлого. Возникнув в XII—XIII вв. как вид прикладного искусства, она затем испытала воздействие образцов других стран и областей Востока, что ускорило ее развитие. Впоследствии выработались собственные отличительные признаки, выделяющие ее среди керамики Ближнего Востока. Окончательно сформировавшись, турецкая керамика в свою очередь оказала определенное воздействие, проявившееся в заимствовании тех или иных форм, орнамента, цветовой гаммы, на керамическое дело Италии, Ирана и других стран.

Спад, наметившийся в XVII в. под влиянием общеэкономических и социальных причин, проходил постепенно, а сложившиеся традиции высоко развитого и богатого искусства отчасти способствовали сохранению художественных достоинств в убранстве изделий. Лишь в конце XVIII в. и, особенно, в XIX в. падение роли изразцов как декоративного материала в зодчестве, а также растущий ввоз дешевых европейских товаров подорвали многие отрасли прикладного искусства, а среди них и керамическое дело, основанное на ручном труде. Заметная в современной Турции тенденция к возрождению национальных видов искусства дает основания полагать, что при творческом использовании художественного наследия турецкая керамика получит предпосылки к дальнейшему развитию.

ОСНОВНЫЕ СОБРАНИЯ ТУРЕЦКОЙ КЕРАМИКИ В СССР И ЗА РУБЕЖОМ

- Государственный Эрмитаж. Ленинград.
Музей западного и восточного искусства. Киев.
Государственный музей искусств народов Востока. Москва.
Музей керамики. Кусково, Москва.
Бахчисарайский дворец-музей. Бахчисарай, Крым.
Музей Виктории и Альберта. Лондон, Англия.
Частное собрание Гудмэн. Хоршэм, Англия.
Музей декоративно-прикладного искусства. Париж, Франция.
Музей керамики. Севр, Франция.
Государственные музеи. Берлин, Германия.
Музей искусств Метрополитен. Нью-Йорк, США.
Музей-дворец Топ-Капу. Стамбул, Турция.
Музей турецкого и мусульманского искусства. Стамбул, Турция.
Музей Бенаки. Афины, Греция.
Музей мусульманского искусства. Каир, АРЕ.
Музей древнего искусства. Лиссабон, Португалия.

СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- М. Вязьмітіна, *Мистецтво країн ісламу. Каталог*, Київ, 1930.
- В. С. Гарбузова, *Из истории производства малоазийских фаянсов в XIII—XIX вв.*, «Ученые записки Ленинградского Государственного университета», вып. 7, № 256, 1958.
- А. А. Карбоньер, *Каталог предметов глиняного, фаянсового и майоликового производств*, СПб., 1899.
- Э. К. Кверфельдт, *Керамика Ближнего Востока. Руководство к распознаванию и определению керамических изделий*, Л., 1947.
- А. Н. Кубе, *История фаянса*, Берлин, 1923.
- Ю. А. Миллер, *Искусство Турции*, М. — Л., 1965.
- Ю. Миллер, *Находки турецкой керамики XVI—XVIII вв. в Крыму*, «Сообщения Государственного Эрмитажа», XXVI, 1965.
- И. А. Орбели, *Мусульманские изразцы*, Пб., 1923.
- А. А. Половцов, *Заметки о мусульманском искусстве (по произведениям его в Музее барона Штилица)*, «Старые годы», октябрь — декабрь, 1913.
- Государственный Эрмитаж. Путеводитель по залам Отдела Востока*, Л., 1939.
- Государственный Эрмитаж. Культура и искусство Византии IV—XV вв., Ближнего и Среднего Востока III—XVIII вв. Путеводитель по выставке*, М., 1957.
- *
- А. Andronic, *Ceramica otomană descoperită la Jași*, «Studii și cercetări de istorie veche», t. 19, No 1, 1968.
- С. Е. Arseven, *L'art turc*, Istanbul, 1939.
- С. Е. Arseven, *Les arts décoratifs turcs*, Istanbul, 1940.
- О. Aslanapa, *Turkish Arts*, Istanbul, 1960.
- Р. Н. R. Brocklebank, *Anatolian Faïence from Kutiyeh*, "The Burlington Magazine", vol. LX, 1932.
- Е. Diez, О. Aslanapa, *Türk sanatı*, Istanbul, 1955.
- М. Dimand, *A Handbook of Muhammadan Art*, New York, 1944.
- К. Erdmann, *Neue Arbeiten zur Türkischen Keramik*, «Ars Orientalis», vol. V, 1963.
- Е. Kühnel, *Die Kunst des Islam*, Stuttgart, 1962.

- E. Kühnel, *Islamische Kleinkunst*, Braunschweig, 1963.
- A. Lane, *Victoria and Albert Museum. Guide to the Collection of Tiles*, London, 1939.
- A. Lane, *Later Islamic Pottery. Persia, Syria, Egypt and Turkey*, London, 1957.
- A. Lane, *The Ottoman Pottery of Iznik*, «Ars Orientalis», vol. II, 1957.
- A. Lane, *Turkish Peasant Pottery from Chanak and Kutahia*, "The Connoisseur", vol. X, 1939.
- G. Migeon, *Manuel d'art musulman, 2^{ème} partie (Les arts plastiques et industriels)*, Paris, 1927.
- G. Migeon et A. Sakisian, *La céramique d'Asie Mineure et de Constantinople du XIV^e au XVIII^e siècle*, Paris, 1923.
- A. Moschetti, *Delle maioliche dette «Candiane»*, «Bolletino del Museo Civico di Padova», v. VII, 1931.
- C. Nicolescu, *Céramique ottomane des XVI^e et XVII^e siècles dans les Pays Romains* «Studia et Acta Orientalia», t. V—VI, 1967.
- C. Nicolescu, *Ceramica otomană de Iznik din secolele XVI—XVII găsită în Moldova*, «Arheologia Moldovei», t. V, 1967.
- M. Mostafa, *Islamische Keramik*, Cairo, 1956.
- K. Otto-Dorn, *Das islamische Iznik*, «Istanbuler Forschungen», Bd. 13, Berlin, 1941.
- K. Otto-Dorn, *Türkische Keramik*, «Schriften des Kunsthistorischen Instituts der Universität Ankara», Nr 1, 1955.
- M. Zeki Oral, *Kubad Ābād çinileri*, «Türk Tarih Kurumu Belleteni», c. XVIII, 66, 1953.
- T. Öz, *Turkish Ceramics*, Ankara, 1955.
- F. Sarre, *Die Fayencen von Nicaea und ihr Export nach dem Abendland*, «Pantheon», Bd. 24, 1939.
- M. Станчева, *Турски фаянс от София*, Българска Академия на науките. «Известия на Археологическия институт», т. XXIII, 1960.
- W. Staude, *Le caractère turc dans l'ornementation des faïences osmanlis*, «Syria», v. XV, 1934.
- T. Talbot-Rice, *The Seljuks*, London, 1961.
- D. Talbot-Rice, *Islamic Art*, London, 1965.
- S. K. Yetkin, *İslâm sanatı tarihi*, Ankara, 1954.
- L'art de l'Orient islamique. Collection de la Fondation Calouste Gulbekian. Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, 1963 (cat.).
- Türkische Kunst. Historische Teppiche und Keramik. Eine Ausstellung des Deutschen Kunstrates*, Düsseldorf, 1965 (Kat.).

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Деталь облицовки стены Сырчалы медресе. Конья. XIII в.	11
Изразцы из раскопок в Кубадабаде. XIII в.	13
Изразцы из дворца в Конье. XIII в.	15
Деталь облицовки минарета мечети Йешил-Джами. Изник. 1378 г.	17
Ваза. Изник. Конец XV — начало XVI в. Музей Виктории и Альберта. Лондон .	25
Бутыль. Изник. 1529 г. Частное собрание Гудмэн. Хоршэм. Англия	31
Фрагмент блюда. Изник. Первая половина XVI в. Археологический институт. София	33
Изразец. Изник. Первая половина — середина XVI в. Государственный Эрмитаж .	35
Изразец. Изник. Первая половина XVI в. Государственный музей западного и восточного искусства. Киев	36
Блюдо. Изник. Первая половина — середина XVI в. Государственный музей запад- ного и восточного искусства. Киев	36
Блюдо. Изник. Первая половина XVI в. Частное собрание Гудмэн. Хоршэм. Англия	38
Блюдо. Изник. Первая половина — середина XVI в. Государственный Эрмитаж .	40
Блюдо. Изник. Первая половина — середина XVI в. Государственный музей за- падного и восточного искусства. Киев	41
Оборотная сторона блюда. Изник. Середина XVI в. Государственный Эрмитаж .	43
Изразцы. Изник. Вторая половина — конец XVI в. Государственный Эрмитаж . .	48
Кувшин. Изник. Вторая половина XVI в. Государственный Эрмитаж	50
Кувшин. Изник. Вторая половина XVI в. Государственный Эрмитаж	51
Подвесное украшение для мечети. Изник. Вторая половина — конец XVI в. Госу- дарственный Эрмитаж	61
Фрагмент изразцовых покрытий. Изник. Вторая половина XVI в. Государствен- ный Эрмитаж	62
Фрагмент изразцовых покрытий. Изник. Конец XVI — начало XVII в. Государ- ственный Эрмитаж	63
Изразцовые покрытия интерьера мечети Мехмеда-паши Соколлу. Стамбул, 1571 г.	65
Блюдо. Изник. Вторая половина — конец XVI в. Государственный Эрмитаж . . .	67

Блюдо. Изник. Вторая половина — конец XVI в. Государственный Эрмитаж . . .	68
Блюдо. Изник. Вторая половина — конец XVI в. Государственный Эрмитаж . . .	69
Блюдо. Изник. Вторая половина — конец XVI в. Государственный музей западного и восточного искусства. Киев	70
Блюдо. Изник. Вторая половина XVI в. Государственный Эрмитаж	71
Блюдо. Изник. Вторая половина XVI в. Государственный Эрмитаж	72
Блюдо. Изник. Конец XVI в. Государственный Эрмитаж	73
Блюдо. Изник. Конец XVI — начало XVII в. Государственный Эрмитаж	74
Блюдо. Изник. Вторая половина XVI в. Музей мусульманского искусства. Западный Берлин	75
Блюдо. Изник. Конец XVI в. Государственный Эрмитаж	76
Кувшины. Изник. Конец XVI — первая половина XVII в. Государственный Эрмитаж	77
Вазы. Изник. Вторая половина — конец XVI в. Государственный Эрмитаж . . .	80
Фрагменты сосуда. Изник. Первая половина XVI в. Музей мусульманского искусства. Западный Берлин	82
Блюдо. Изник. Первая половина XVI в. Музей Виктории и Альберта. Лондон . .	84
Блюдо. Изник. Первая половина XVI в. Музей Виктории и Альберта. Лондон . .	85
Изразец. Изник. Первая половина XVI в. Музей Виктории и Альберта. Лондон .	86
Блюда. Изник. Конец XVI в. Государственный Эрмитаж	90
Изразец. Изник. Конец XVI — начало XVII в. Государственный музей западного и восточного искусства. Киев	93
Изразец. Изник. Первая половина XVII в. Государственный Эрмитаж	99
Камин. Изник. Первая половина XVII в. Государственный Эрмитаж	101
Кружка. Изник. Первая половина — середина XVII в. Государственный Эрмитаж .	103
Блюда. Изник. Вторая половина XVII в. Государственный Эрмитаж	104
Кружка. Изник. Вторая половина XVII в. Государственный Эрмитаж	105
Кувшин. Изник. Середина XVII в. Музей мусульманского искусства. Западный Берлин	107
Блюдо. Изник. Вторая половина XVII в. Музей прикладного искусства. Белград	108
Камин. Текфур-Сарай (Стамбул?). 1731 г. Музей Виктории и Альберта. Лондон .	113
Изразцы. Дамаск. Вторая половина — конец XVI в. Государственный Эрмитаж .	118
Чаша. Дамаск. Середина XVI в. Музей Виктории и Альберта. Лондон	120

Фрагмент изразцового покрытия. Дамаск. Вторая половина — конец XVI в. Государственный Эрмитаж	121
Фрагмент изразца. Дамаск. Вторая половина — конец XVI в. Государственный Эрмитаж	123
Фрагменты керамики. Изник. Первая половина XVI — первая половина XVII в. Из раскопок на территории Румынии. Музей искусств Румынии. Бухарест	131
Фрагменты керамики. Изник. Первая половина XVI в. Из раскопок на территории Крыма. Государственный Эрмитаж	134
Фрагменты керамики. Изник. Вторая половина XVI — первая половина XVII в. Из раскопок на территории Крыма и Азова. Государственный Эрмитаж	137
Кувшин. Изник. Первая половина XVI в. Из раскопок на территории Северного Кавказа. Местонахождение неизвестно	139
Кувшин (фрагментирован). Изник. Первая половина XVI в. Найден на территории Северного Кавказа. Государственный Эрмитаж	142
Фрагменты керамики. Изник. Первая половина XVI — начало XVII в. Найдены на территории Кавказа (Северная Осетия). Государственный Эрмитаж	143
Бутыль. Изник. Вторая половина XVII в. Найдена на территории Кавказа (Абхазия). Местонахождение неизвестно	144
Фрагмент блюда. Изник. Вторая половина XVI в. Из Троицкой церкви (Хорошево, Москва)	153
Чаша. Кютахья. Вторая половина XVIII в. Государственный Эрмитаж	158
Кувшин. Кютахья. Вторая половина XVIII в. Государственный музей западного и восточного искусства. Киев	159
Кувшинчики. Кютахья. XVIII в. Государственный Эрмитаж	160
Кувшинчик и блюдец. Кютахья. XVIII в. Государственный Эрмитаж	161
Кувшины. Кютахья. Первая половина — середина XVIII в. Государственный Эрмитаж	162
Кувшинчик и чашка. Кютахья. Середина XVIII в. Государственный Эрмитаж	163
Фляга. Кютахья. XVIII в. Государственный Эрмитаж	165
Марки и знаки на керамике Кютахья. XVIII в.	171

Илл. на стр. 13 и 65 воспроизведены с любезного разрешения г-на Д. Тальбот-Райса (Англия); илл. на стр. 25, 34—36, 113 и 120 предоставлены и воспроизведены с разрешения Музея Виктории и Альберта (Лондон); илл. на стр. 31, 38—г-жи Э. Гудмэн (Англия); илл. на стр. 75, 82 и 107 — Музея мусульманского искусства (Западный Берлин); илл. на стр. 108 — Музея прикладного искусства (Белград); илл. на стр. 131 — Музея искусств СРР (Бухарест); илл. на стр. 33 — Археологического института (София).

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	5
Введение	9
Глава I. Керамика Изника конца XV — первой половины XVI века	23
Глава II. Керамика Изника второй половины XVI — начала XVII века	45
Глава III. Керамика Изника середины — второй половины XVII века и Дамаска второй половины XVI—XVII века	97
Глава IV. Распространение турецкой керамики XVI—XVII веков и ее связи с керамическим искусством других стран	127
Глава V. Керамика Кютахьи XVIII — начала XIX века	157
Заключение	175
Основные собрания турецкой керамики в СССР и за рубежом	178
Список основной литературы	179
Список иллюстраций	181



Юрий Александрович Миллер. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КЕРАМИКА ТУРЦИИ. Л., «Аврора», 1972, 184 стр.

Редактор Н. Лаврова. Фотографии В. Стукалова, В. Почаева. Художественные редакторы В. Бабанов, И. Птахова. Технический редактор Л. Рахмилевич. Корректор Э. Неуструева

М-17425. Сдано в набор 10/VI 1971 г. Подп. к печ. 6/IX 1972 г. Формат бумаги 70 × 90¹/₁₆, мел. Печ. л. 11,5. Усл.-печ. л. 13,45. Уч.-изд. л. 10,74. Заказ 6288. Тираж 10 000. Изд. № 4038. (1-51)

Издательство «Аврора». Ленинград, Невский пр., 7/9

Ордена Трудового Красного Знамени ленинградская типография № 3 имени Ивана Федорова Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, Звенигородская, 11

8-1-3

163-72

