

Государственный музей Востока

Москва  
2020

M.V. KULLANDA

TURKISH POTTERY  
OF THE 16<sup>TH</sup>–20<sup>TH</sup> CENTURIES  
IN THE STATE MUSEUM  
OF ORIENTAL ART

*Catalogue of the collection*

М.В. КУЛЛАНДА

ТУРЕЦКАЯ КЕРАМИКА  
XVI–XX ВЕКОВ В СОБРАНИИ  
ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ  
ВОСТОКА

*Каталог коллекции*

Рекомендовано к печати Редакционно-издательским советом Государственного музея Востока

Ответственный редактор: **А.В. Седов**  
Фотографии: **Е.И. Желтов**  
Дизайн: **О.И. Бойко**  
Корректор: **С.В. Лапина**

**Кулланда М.В. Турецкая керамика XVI–XX веков в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции. М.: ГМВ, 2020. – 156 с., ил.**

Книга представляет собой каталог турецкой керамики из собрания Государственного музея Востока – посуды с художественной росписью, изразцов и декоративных изделий. Каталогную часть предваряет вступительная статья, в которой рассматриваются разные аспекты истории керамического производства Турции османского и республиканского периодов. Важная часть статьи посвящена проблемам, связанным непосредственно с коллекцией музея: истории ее формирования и изучения, техническим характеристикам, орнаментации, принципам атрибуции. Предназначена для специалистов-искусствоведов, всех интересующихся искусством стран Ближнего Востока.

*Автор приносит благодарность коллегам: С.Б. Болелову, Д.В. Ванюковой, В.Е. Войтову, Е.С. Ермаковой, Л.И. Кузьменко, О.А. Мяжковой, Л.И. Рославцевой, Л.А. Шмотиковой (все – ГМВ); И.В. Волкову (НИИ культурного и природного наследия), И.Р. Гусач (Азовский музей-заповедник) за советы и консультации, а также Р.М. Шукурову (ГМВ) за помощь в прочтении османских надписей.*

**ISBN 978-5-6044548-1-7**

© Государственный музей Востока, 2020

© М.В. Кулланда, текст

© О.И. Бойко, дизайн

## Введение

Производство керамических изделий имеет долгую историю в исламском мире. За последнее столетие предметом серьезного изучения стала керамика VIII–X вв. из Сирии, Ирака и Египта, аббасидские и фатимидские сосуды с люстровой росписью, утварь X в. из Нишапура и Афрасиаба. В музейных собраниях мира хранятся и исследуются *минаи* из сельджукского Ирана, мамлюкские и дамасские изделия XIV–XV вв., сефевидские сине-белые фаянсы XVI–XVIII вв. и многие другие вещи, объединенные общим термином «мусульманская керамика».

Неоднократно отмечалось, что, говоря о мусульманской керамике, подразумевают, как правило, очень небольшой сегмент керамической продукции, производившейся в странах ислама, — орнаментированную утварь и облицовочную плитку, выполненные на высоком художественном и технологическом уровне. Подобная важная оговорка не делает термин неправомерным, ибо именно такие вещи несут в себе информацию как о состоянии технологий на определенной территории в данный исторический период, так и о вкусах и пристрастиях местного населения и их связях с дальними и ближними соседями. Вполне ясно выразил эту мысль автор книги «Исламская керамика» Оливер Уотсон: «Существуя не только утилитарно, но и в социальном контексте, художественная керамика включает в себе комплекс посланий и позволяет проникнуть в мир культуры прошлого гораздо глубже, чем более функциональные и менее изысканные изделия из того же материала» [Watson 2004, p. 12].

Изготовление керамики – один из тех видов ремесленной деятельности, благодаря которым мировую известность приобрели турецкое декоративно-прикладное искусство и османская художественная традиция. Возможно, именно в нем наиболее наглядно проявились своеобразие знаменитого османского стиля и утверждение в XVI в. новой имперской эстетики. Живописные изразцы мечетей и дворцовых построек по сей день пленяют путешественников в городах Турции, а утварь, создававшаяся керамистами Османской империи (1302–1923), хранится во многих музеях мира.

Некоторые османские города в течение столетий оставались центрами производства художественной керамики. Мастерские каждого из этих центров имели свою историю, включавшую взлеты и падения, периоды бурного развития и застоя, известности и забвения. Слава Изника, расположенного на северо-западе Малой Азии, создавалась в основном в конце XV – первой половине XVII вв., и со временем это название стало для всего мира символом турецкого керамического искусства, эпохи наивысшего расцвета османского государства. Другой малоазийский центр – Кютахья – до конца XVII в. существовал в тени Изника, но вышел на первый план в тяжелые для империи времена, когда изникские мастерские потеряли свое значение. Чанак-кале (античный Геллеспонт), расположенный на берегу пролива Дарданеллы, получил известность в основном благодаря керамике XVIII – начала XX вв. в так называемом «фольклорном» стиле. В разные времена исторические условия способствовали развитию гончарного производства в Стамбуле, сирийском Дамаске и египетском Асьюте<sup>1</sup>.

Современное турецкое художественное ремесло, в том числе и керамическое, представляет собой отдельную страницу в истории декоративно-прикладного искусства. Нынешние художники не только владеют новыми технологиями, но и существуют в иной, нежели их предшественники, культурной среде и ставят перед собой другие творческие задачи. Тем не менее среди различных тенденций, определяющих развитие этого вида искусства на сегодняшнем этапе, заметное место занимает возрождение интереса к османской традиции.

Коллекция Музея Востока не претендует на полноту отражения картины керамического производства Турции, однако дает представление о его разнообразии и об определенных этапах его развития.

<sup>1</sup> В период расцвета Османской империи в разной степени зависимости от нее находились огромные территории в Азии, Европе и Африке. Несмотря на то что в большинстве стран Северной Африки и Ближнего Востока на рубеже XVII–XVIII вв. возникли относительно самостоятельные государства, их правители в основном считали свои земли частью османского мира, а местное искусство нередко находилось под сильным влиянием османского.



## История коллекции Государственного музея Востока

### Формирование и состав коллекции

К концу XIX в. образцами турецкой керамики уже владели некоторые музеи России и среди них – основанный в 1864 г. музей московского Строгановского училища. Именно отсюда зимой 1918–1919 гг. в *Ars Asiatica*, как назывался в то время Государственный музей Востока, поступили предметы искусства Ближнего и Дальнего Востока, «отобранные сотрудниками Всероссийской музейной коллегии»<sup>2</sup>, в том числе десять фаянсовых изделий османского производства. Благодаря этому поступлению ГМВ стал обладателем нескольких образцов керамики XVI–XVII вв. В 1921 и 1923 гг. три предмета были переданы из Национального (Государственного) музейного фонда, в 1930 г. еще два – из расформированного музея в Остафьеве, в 1933 г. три турецких керамических блюда поступили из музея-усадьбы «Кусково», а один предмет – от частного владельца. Очередное пополнение коллекции произошло в 1935 г., когда из Государственного Политехнического музея в числе других восточных вещей были получены двенадцать керамических изделий, атрибутированных как турецкие и датированных XIX в. В разные годы были приобретены два кувшина: один из них привезен в 1929 г. из Крыма, возможно, сотрудником отдела Советского Востока ГМВ Б.Н. Засыпкиным, ездившим в это время в командировку в село Бююк Узенбаш<sup>3</sup> [Войтов 2003, с. 125, 448]; второй – изделие мастерских Чанак-кале – принесла в музей любитель и знаток керамики художник-график Ирина Александровна Жданко (1905–1999). В 1986 г. собрание пополнилось группой глиняной утвари XIX в., купленной

у жительницы г. Горького (ныне Нижний Новгород) Е.Г. Агаповой. В 2011 г. сотрудник ГМВ В.Е. Войтов передал в дар музею две глиняные курительные трубки XVIII–XIX вв. Последнее по времени поступление (кофейник стамбульского производства) относится к 2018 г.

В 1979 г. из отдела литератур стран Азии и Африки Иностранной комиссии Союза писателей СССР в ГМВ поступило скульптурное изображение женской головы, выполненное из обожженной глины. Его передала Вера Борисовна Феонова (1940–2003), в те годы консультант Иностранной комиссии СП СССР, известная ныне как блестящий литературный переводчик, в том числе романов нобелевского лауреата Орхана Памука. В 1998 г. сотрудники ГМВ Н.П. Некрасова и К.Г. Кинаева побывали в Турецкой Республике, в каппадокийском г. Аваносе, и посетили местные художественные мастерские. Результатом этой поездки стало приобретение для музея нескольких образцов керамического ручного производства 1990-х гг. Пополнению современного раздела турецкого собрания ГМВ способствовало и общение с художниками, преподавателями факультета искусств университета Хаджеттепе в Анкаре, преподнесшими в дар московскому музею свои авторские произведения. Так к османской коллекции ГМВ добавились вещи, созданные во второй половине XX в. в национальном турецком государстве, пришедшем на смену Османской империи, в других исторических условиях и в новой культурной ситуации.

В целом турецкое собрание керамических изделий Музея Востока состоит из 53 предметов разного времени и разных художественных достоинств. Его нельзя, конечно, назвать значительным в количественном отношении – многие музеи мира обладают гораздо более крупными коллекциями. Так, французский Национальный

<sup>2</sup> Архив отдела учета ГМВ, акт № 3 от 30.12.1918.

<sup>3</sup> Ныне село Счастлиное, находится примерно в 40 км от Бахчисарая.

музей Ренессанса в Экуане хранит около 500 изделий только изникского производства, большими собраниями располагают Музей Виктории и Альберта и Британский музей в Лондоне, парижский Лувр, Музей исламского искусства Берлина. Несколько десятков предметов содержится в фондах музея Метрополитен в Нью-Йорке. Османская керамика XVIII–XIX вв. прекрасно представлена в музеях Турции.

Что касается российских собраний, то наиболее полно картина турецкого керамического производства османского времени отражена в коллекции Государственного Эрмитажа, в которой наряду с утварью и изразцами Изника XVI–XVII вв. хранятся изделия Кютахьи и стамбульская керамика XVIII–XIX вв. Государственный музей керамики<sup>4</sup> имеет в своем собрании несколько изникских блюд, принадлежащих периоду расцвета османского искусства. Небольшое количество изделий более позднего времени содержится в коллекциях петербургских Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) РАН и Российского этнографического музея. Благодаря деятельности археологов в некоторые российские музеи поступает фрагментированный керамический материал, имеющий большое значение для изучения турецкого производства. Так, более 300 фрагментов керамики Изника хранится в коллекции Азовского историко-археологического музея-заповедника<sup>5</sup>, и эта цифра постоянно увеличивается по мере продолжения раскопок в городе. Массовым материалом для юга России и Украины являются глиняные курительные трубки османского времени, многие из которых отличаются интересным декоративным оформлением.

Таким образом, художественные керамические изделия Турции прекрасно представлены в мировых собраниях и в целом неплохо – в российских. Однако и на этом фоне небольшая коллекция ГМВ выглядит интересной и достойной изучения. Она включает в себя целый ряд

предметов высокого уровня исполнения, иллюстрирует характерные черты турецкой керамики как части мусульманского искусства и как особой местной формы художественного ремесла. К тому же собрание дает повод рассмотреть разные аспекты развития керамического производства на протяжении веков, в различные периоды турецкой истории.

### История изучения

Несмотря на то что первые керамические изделия османского производства поступили в ГМВ практически сразу после его образования, публикаций по этой тематике (как, собственно, и по всей турецкой коллекции) не существовало много лет, хотя отдельные предметы в разные годы публиковались в музейных путеводителях. Тем не менее первичная атрибуция полученных изделий, конечно, проводилась, и сохранившиеся в фонде предметов искусства Ближнего и Среднего Востока ГМВ инвентарные карточки свидетельствуют о том, что работа с этими вещами продолжалась (рис. 1). Даты на большинстве сохранившихся документов отсутствуют, однако на обороте четырех из них повторяется карандашная запись «март 1934 г.», выполненная тем же почерком, что и основной текст. Да и сама форма карточек позволяет предположить, что они написаны в 1930-х гг. Приведенные в них датировки керамических изделий в основном приходится признать ошибочными, определение некоторых вещей как «так называемых дамасских фаянсов», по крайней мере, спорным, но важно, что все предметы справедливо отнесены к турецкому производству османского времени.

Качественный шаг в атрибуции рассматриваемых образцов керамики сделала в начале 1980-х гг. Т.А. Шумейко, чья статья «Турецкая керамика в собрании ГМИНВ», представляющая собой сокращенный вариант каталога, была опубликована в одном из музейных сборников [Шумейко 1982]. Благодаря ее работе, а также

привлечению в качестве консультанта сотрудника Государственного Эрмитажа Ю.А. Миллера стало возможным изменение датировок основной части турецкой керамической коллекции, и на сегодняшний день предложенная автором статьи атрибуция почти не вызывает возражений. Однако за 30 с лишним лет, прошедших с момента этой публикации, произошли определенные изменения как в составе музейной коллекции, так и в подходе к изучению турецкой керамики.

Прежде всего очевидно, что в каталог Т.А. Шумейко не могли войти музейные предметы, полученные позже 1982 г. К тому же исследователь не включила в турецкую коллекцию три изразца (поступления 1919 и 1935 гг.), как кажется, имеющие отношение к османскому производству, и флакон для розовой воды из Кютахьи. Датировка же одного из двух сосудов, атрибутированных автором как кютахийские (см. кат. № 39), вызывает сомнения.

Вероятно, в силу ограничений, которые накладывает жанр статьи и объем сборника, технологические и стилистические особенности османской керамики охарактеризованы в работе Т.А. Шумейко очень кратко. Автор предполагает «проследить на коллекции турецкой керамики в ГМИНВ основные этапы развития керамического дела в Турции» [Шумейко 1982, с. 158], однако фактически останавливается только на изникском периоде (XVI–XVII вв.), ограничиваясь кратким упоминанием вещей, принадлежащих XIX в. Эта позиция кажется понятной и даже отчасти оправданной, т.к. керамика Изника составляет лучшую и самую раннюю часть коллекции. Тем не менее несколько изделий позднеосманского времени – а сегодня это уже позапрошлый век – тоже заслуживают внимания. Немаловажно также, что в последние годы появилась новая литература, посвященная керамике Турции, в которой рассматриваются технология ее изготовления, особенности орнаментации, роль государственной власти в развитии центра в Изнике и причины его упадка. Кроме этого изданы современные каталоги собраний разных музеев мира – от Парижа до Катара, – содер-

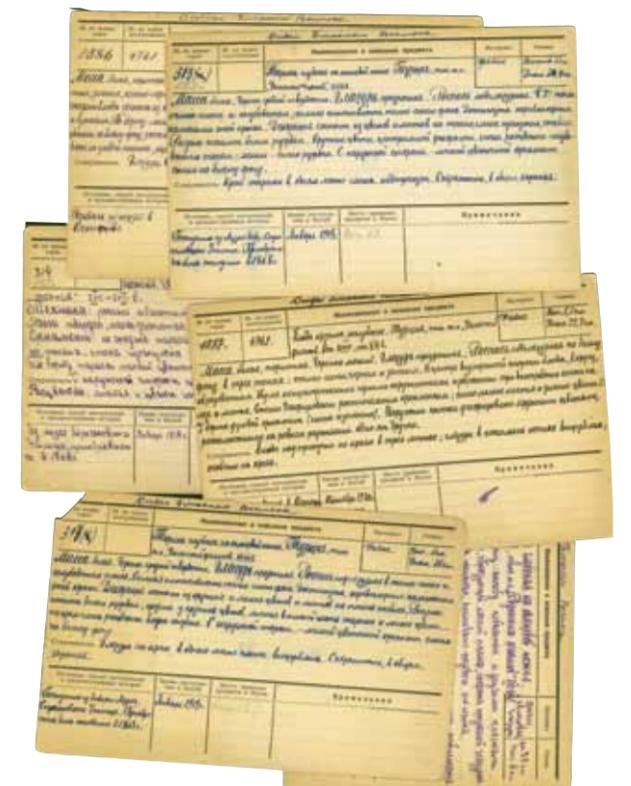


Рис. 1. Документы фонда Ближнего и Среднего Востока, 1930-е гг.

жащие богатый материал для поиска аналогий. Наконец, по техническим причинам публикация 1982 г. не сопровождалась иллюстрациями, что, несмотря на наличие описаний, представляется крайне досадным, особенно когда речь идет о вещах, имеющих художественную ценность.

В связи со всеми этими обстоятельствами было принято решение предложить новый – более подробный и современный – вариант каталога турецкой керамики Государственного музея Востока. Принадлежащее ему небольшое собрание не может быть рассмотрено вне контекста огромного массива известных ныне художественных фаянсов и других гончарных изделий Турции. Этапы зарождения и развития этого искусства, времена его блестящих достижений и медленно-го упадка вместила в себя 600-летняя османская эпоха. Исходя из состава коллекции ГМВ, основное внимание в этой работе уделено производству утвари в период с XVI по конец XIX в.

<sup>4</sup> Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века».

<sup>5</sup> По данным на 2005 г.



## Османская художественная керамика XVI – начала XX века

### Краткая история керамического производства

Турецкое керамическое производство османского времени обычно ассоциируется со знаменитым центром изготовления художественной керамики – городом Изником (византийская Никея). Этот маленький городок на берегу Изникского озера, где до сих пор сохранились остатки величественных византийских крепостных стен V в., был захвачен войсками султана Орхана (1326–1361) в 1331 г. При Османах он пережил короткий период экономического подъема и активного архитектурного строительства, быстро сменившийся упадком и уменьшением численности населения. Внимание властей вновь обратилось к Изнику в конце XV в., когда султанский двор начал активно интересоваться местным керамическим производством, что, впрочем, как свидетельствуют источники, не принесло процветания городу, количество жителей которого вплоть до конца XIX в. составляло менее одной десятой от населения византийской Никеи [Atasoy, Raby 1989, p. 20].

Традиция изготовления облицовочной плитки и утвари была создана здесь, как предполагается, еще в византийские времена, и гончарное производство не прекратило своего существования с приходом Османов<sup>6</sup>. Однако последняя четверть XV в. ознаменовалась появлением совершенно нового типа изникской продукции. Технологически связанная не с византийской, а с мусульманской традицией, в декоративном пла-

не она представляла собой оригинальный синтез общеисламских («тимуридских») черт и вариаций китайской орнаментики. Эти революционные технические и эстетические новации в большой степени явились следствием инициатив султанского двора, оказывавшего покровительство искусствам. Начиная с правления Мехмеда II (1451–1481) стиль придворной художественной мастерской *nakkashane* (*наккашхане*) постепенно стал определять тенденции развития османского ремесла. Роль керамического искусства в этом общем движении была очень значительна, прежде всего благодаря характерной для мусульманской культуры тесной связи производства керамики с архитектурным творчеством.

Середина XVI в. отмечена началом очередных серьезных перемен в Изнике – активное имперское строительство и масштабные проекты реставрации религиозных зданий на завоеванных землях в Дамаске, Багдаде и Иерусалиме требовали огромного количества облицовочной плитки для украшения интерьеров, и заказы размещались в изникских мастерских. Эта новая эстетика оформления внутренних помещений «ковровым» покрытием из крупных прямоугольных изразцов с полихромной росписью под прозрачной блестящей глазурью связана с именем Синана (1489–1588), придворного архитектора султанов Сулеймана Кануни и Селима II. Именно он наиболее полно выразил в своих творениях амбиции империи Османов, и именно в его эпоху производство изразцов отгеснило на второй план изготовление утвари в Изнике [Atasoy, Raby 1989, p. 218]. Растущая потребность расширяющегося имперского строительства в середине XVI в. сделала, по-видимому, захваченный в 1516 г. Селимом I (1512–1520) сирийский Дамаск, где и раньше развивалось

<sup>6</sup> Именно это, вероятно, и стало важной, а по мнению Дж. Рэби, практически единственной причиной размещения османского керамического производства именно в Изнике [Atasoy, Raby 1989, p. 22]. Свою роль должны были, впрочем, сыграть и подходящие природные условия – наличие леса для печей, воды Изникского озера и залежей качественной глины.

производство керамики, одним из городов-производителей изразцовой плитки.

Однако большое количество сохранившихся блюдов, кружек и кувшинов изникского типа второй половины XVI в. и более позднего времени свидетельствует о том, что, став для султанского двора своего рода побочным производством, эта отрасль керамического дела не пришла в упадок. Изготовители посуды и другой керамической утвари быстро усвоили новый художественный стиль, первоначально получивший отражение в оформлении изразцов, и интерпретировали его согласно своим творческим задачам, способностям и техническим возможностям. Если последний крупный заказ двора на изникские изразцы относится к периоду строительства стамбульской мечети Ахмедие (1609–1617) и в дальнейшем украшением архитектурных памятников занимались другие центры производства изразцов, либо вторично использовалась старая керамическая плитка, то керамическая посуда продолжала изготавливаться в Изнике как минимум вплоть до последних десятилетий XVII в. Тем не менее количество мастерских в городе на протяжении XVII в. неуклонно сокращалось, а изникская керамика, которую можно было бы датировать XVIII в., практически неизвестна – считается, что ее производство окончательно прекратило свое существование до 1720 г. Среди причин упадка называют изменение направления торговых путей и конкуренцию со стороны европейских и китайских товаров, страшный пожар 1605 г., уничтоживший половину города, опустошение Анатолии в конце XVI – начале XVII вв. бандами восставших *джезаяли*, наконец, нездоровый климат Изника, из-за которого население регулярно страдало малярией<sup>7</sup>. Все это действительно оказало негативное влияние на керамическое

производство в городе, однако главная причина состояла, по всей видимости, в зависимости этого центра специализированного ремесла от государственной власти, бывшей главным заказчиком изникской продукции. Система фиксированных цен, прекрасно работавшая в относительно благополучные годы, перестала быть эффективной и выгодной керамистам Изника, когда экономическая ситуация ухудшилась. «Революция цен» в Европе привела к девальвации основной османской денежной единицы – серебряного *акче*. Двор же оплачивал свои заказы по прежней цене, отвечая на протесты исключительно силовым давлением, которое турецкий путешественник Эвлия Челеби (1611 – ок. 1682) назвал словом *zulüm* (*зюлюм* – «насилие, угнетение») [Atasoy, Raby 1989, p. 273]. Падение интереса к изникским изделиям со стороны властей было вызвано и тем обстоятельством, что новая элита была больше озабочена экономическими трудностями, политическими и военными проблемами, чем покровительством искусства. Чтобы спастись от разорения, изникским ремесленникам пришлось прибегнуть к стандартизации и снижению качества своей продукции. Способом уменьшения зависимости от двора стал также поиск новой клиентуры. Это продлило жизнь Изника как керамического центра еще на несколько десятилетий, но в XVIII в. он полностью уступает рынок своему главному конкуренту – Кютахье [Atasoy, Raby 1989, p. 32, 272–279; Öney 2002, s. 728; Кулланда 2014, с. 114–118].

Керамическое производство в Кютахье возникло, вероятно, не позднее XV в., и большую роль в нем играло христианское население города. Эвлия Челеби в середине XVII в. описал кварталы работавших там армянских ремесленников-керамистов [Migeon, Sakisian 1923, p. 45]. Расположенная почти в два раза дальше Изника на юго-восток от Стамбула Кютахья по разным причинам в меньшей степени зависела от столицы, что оказало двойное влияние на ее керамическое производство. С одной стороны, в отличие от мастеров Изника керамисты Кютахьи не пользовались государственным покровительством, с другой – в тяжелые времена кютахийское произ-

водство не так пострадало от давления державного заказчика и оказалось больше готово к самостоятельному преодолению экономических трудностей. Именно благодаря этим обстоятельствам мастерские Кютахьи не потеряли своего значения и после остановки печей в Изнике, и сохранение османских традиций в этой отрасли в большой степени связано именно с ними.

В XVIII в. в кютахийском производстве появляются важные технологические новшества: керамика с тонким и твердым белым черепком и желтый цвет в подглазурной росписи. Возникают и целые группы оригинальной продукции – изразцы с христианской символикой, утварь разнообразных типов, не известных в Изнике: чашки с блюдцами, кофейники, небольшие графины сложных форм, чернильницы, изготовлявшиеся для церквей крестильные чаши и кадила. Нечастые заказы на изразцы теперь также отправляются в Кютахью. Таким образом, фактически с XVIII столетия она взяла на себя роль главного керамического центра. На части сохранившихся фрагментов изразцов, производившихся в местных мастерских и украшенных христианскими мотивами, выполнены надписи на армянском языке, в том числе датированные 1834–1843 гг., т.е. кварталы армянских мастеров-керамистов, увиденные Эвлией Челеби еще в середине XVII в., продолжали существовать и два столетия спустя [Öney 2002, s. 729, 732].

Некоторое падение уровня производства в конце XVIII – начале XIX вв. сменяется новым оживлением к концу XIX столетия. Посетивший эти места в 1875 г. и описавший кютахийскую «фабрику фаянсов» французский инженер и историк архитектуры Огюст Шуази не увидел здесь ничего, кроме «столовой посуды зеленоватого цвета и без рисунков». Свои наблюдения он сопроводил элегическим: «Все приходит в упадок...» [Choisy 1876, p. 129]. Художник и исследователь Претекстат Леконт, выпустивший свою книгу на четверть века позже, тоже сетует на плачевное состояние керамического искусства, сравнивая современную ему кютахийскую продукцию с изразцами классической эпохи. Однако он пишет и

об орнаментированной керамике, рисунок которой «всегда очень чист». Главная его претензия – качество красок (кроме сохранившего свой оттенок глубокого синего) и отсутствие оригинальных композиций [Lecomte 1902, p. 29–31].

В начале XX в. в Турции возникает общественное движение за возрождение традиций изразцовой облицовки в архитектуре, и в Кютахье выпускаются изразцы в изникском стиле, в частности для украшения *турбе* Мехмеда V (1909–1918) [Soustiel 2000, s. 107]. Что касается утвари, то это время характеризуется появлением тарелок, бутылей, кувшинов и прочих бытовых изделий с более толстым, чем в предыдущие годы, черепком, ангобным покрытием и полихромной росписью. Они украшены мелкими цветами, изогнутыми стеблями, трилистниками и часто – надписями. В орнаменте этой посуды используются и «изникские» мотивы.

Помимо Кютахьи художественная керамическая продукция последнего столетия существования Османской империи связана в основном со стамбульским районом Топхане<sup>8</sup> и с небольшими провинциальными центрами, производившими менее изысканную керамику. Производство в Топхане, возникшее, вероятно, в XVII в., носило название *lülecilik* (*люледжиллик*), то есть буквально «изготовление трубок». Постепенно это понятие приобрело более широкий смысл, т.к. в XIX в. из трубочной глины кроме собственно трубок (*люле*) начали создавать также многочисленные предметы утвари (*эвани*): вазы и чаши, курильницы и

<sup>7</sup> Ж. Танкуань, атташе французского посольства в Персии, посетивший Изник в 1809 г. почти через сто лет после прекращения местного керамического производства, писал: «Никея – место лихорадочное и нездоровое, испарения озера – гнилостные и губительные. Бледность на всех лицах; и по вялому и большому виду всех жителей кажется, что попал в огромную больницу...» [Tancoigne 1819, p. 21–22].

<sup>8</sup> Топхане – район Стамбула, получивший свое название из-за располагавшихся там со времен Мехмеда Фатиха предприятий по производству пушек (от тур. *top* – пушка). Здешние гончарные мастерские – а только на улице Люледжи Хендек в этом районе их располагалось несколько десятков – приобрели широкую известность благодаря качеству и оригинальному дизайну своей продукции. Однако трубки и утварь делали и в других районах Стамбула, и в других городах Османской империи. Поэтому, «возможно», следует говорить о керамике «типа Топхане», что подразумевает не столько точное место изготовления, сколько общность технологии и оформления и особое качество работы.

подсвечники, подносы, кофейники и чайники, чашки и сахарницы, письменные приборы и сигаретницы, украшенные в той же манере, что и трубки. Особенно эта тенденция проявилась в конце столетия, когда трубки стали уступать место вошедшим в моду и более дешевым сигаретам. Это обстоятельство наряду с конкуренцией европейских товаров заставило гончаров-люледжи расширить ассортимент своей продукции. Искусство *люледжлик*, процветавшее в XIX в., просуществовало до 1928 г. [Kuşoğlu 1999, s. 144].

Изделия «народного» стиля изготавливались в Токате, Аваносе, Сивасе, Кыныке, Диярбакыре и Газиантепе, а также на европейской стороне Босфора – в Кырларели и Гелиболу. Наибольшую известность, однако, приобрела продукция Чанак-кале. До XVIII в. это укрепленное поселение, основанное Мехмедом II, именовалось *Кале-и Султание*, т.е. «крепость султана». Отсюда благодаря мореплавателям керамика, рассчитанная на небогатого анатолийского потребителя, разошлась по миру. Смена названия на Чанак-кале (*çanak/чанак* – изделие из глины) означало международное признание местного производства [Soustiel 2000, s. 173–175]. Со второй половины XIX в. качество продукции Чанак-кале ухудшается, она все больше приобретает массовый характер, однако в это время появляются некоторые технические новшества, меняющие вид изделий, например, глазури разных цветов – оливково-зеленого, бутылочного, кофейного, желтого. Кувшины приобретают странные зооморфные формы и украшения в фольклорном стиле, выпускается керамическая игрушка причудливого вида, громоздкие сосуды и светильники в виде бочек на колесах или пароходов.

Ко времени распада Османской империи и установления республики турецкое производство художественной керамики, как и вся страна, переживало трудные времена. Экономический упадок, наплыв дешевых европейских товаров, эмиграция многих армянских мастеров из Кютахьи – все это не способствовало подъему отрасли. В то же время практика сохранения мастерства в семье (передачи опыта от отца к сыну)

одновременно с использованием самых простых инструментов и дешевой рабочей силы позволяли сохранить определенный уровень ремесла. Наличие постоянного потребителя – жителя провинциальных городов и их окрестностей, не только не всегда имевшего средства для покупки иностранных товаров, но и ориентированного на привычные формы и способы украшения изделий, – тоже помогало отрасли выжить. Тем не менее политические события первой четверти XX в. оказали свое влияние на развитие художественной промышленности, и даже установление мира и утверждение новой независимой Турции не улучшило ситуацию. Как пишет исследователь современных турецких ремесел Г. Глэсси, Ататюрк, первый президент провозглашенной 29 октября 1923 г. Турецкой Республики Мустафа Кемаль, «характеризовал турок как любителей искусства, но насаждаемая им секуляризация создала положение, при котором турецкое искусство пришло в упадок, так как оно было частью мусульманской культуры» [Glassie 2002, p. 140].

### Очерк истории бытования и изучения

Ремесленное производство Османской империи работало по преимуществу на внутренний рынок. Разнообразная утварь покупалась местным населением для хозяйственных нужд, и большая часть продукции приходилась на простую, не расписную, глазурованную и неглазурованную тарную и бытовую посуду. Художественная керамика занимала небольшой сегмент всего производства и, особенно до второй половины XVII в., была доступна лишь малой части жителей османских городов.

Главным потребителем расписных изделий изникских мастерских в период их расцвета был султанский двор. Прежде всего это утверждение относится, конечно, к изразцам – облицовочной плитке, вплоть до второй половины XVIII в. широко использовавшейся для украшения зданий. Заказ изразцового покрытия для крупных по-

строек – предприятие дорогостоящее, и главным клиентом изникских мастеров в этом случае выступало государство.

Что касается утвари, то, судя по письменным и изобразительным источникам, а также по сохранившимся артефактам, османские султаны предпочитали посуду из китайского фарфора, особенно селадоны *mertebani* (*мертебани*). Тем не менее керамические изделия из Изника также использовались во дворце, где жили, работали и кормились тысячи людей. Изникская посуда среди прочего хранилась во внешней (государственной) и внутренней (личной) султанских сокровищницах дворца Топкапы [Atasoy, Raby 1989, p. 28]. Описывая праздник обрезания *шехзаде* Мехмеда, сына Мурада III, состоявшийся в 1582 г., историк Мустафа Селяники отмечает, что ради этих торжеств из имперских кухонь и посудных кладовых были изъяты китайский фарфор, а также сосуды и блюда, сделанные в Изнике. Кроме того, 237 сосудов, 204 блюда и 100 чаш изникского производства приобрели на местном рынке, опасаясь, что взятого из хранилищ будет недостаточно [Erdoğan 2001, p. 112].

Документы богатейших османских архивов демонстрируют, что посуда изникского производства использовалась не только при дворе, но и в домах приближенных султана. По мнению известного искусствоведа Джона Карсвелла, состояние глазури сохранившихся изникских блюд указывает на то, что ими, несомненно, пользовались, а не держали дома только для украшения [Carswell, Henderson 2003, p. 16]. Вряд ли, однако, эта посуда использовалась в ежедневном будничном быту. Н. Атасой предприняла скрупулезное исследование материалов, сохранивших свидетельства об османской керамике: реестров, фиксировавших устанавливаемые государством цены – *narh defterleri* (*нарх дефтерлеру*), описей имущества умерших – *muhallefat defterleri* (*мухаллефат* или *тереке дефтерлеру*) и дворцовых документов разных типов (в том числе перечней подарков, платежных ведомостей, списков имущества казны и т.п.) [Atasoy, Raby 1989, p. 23–32]. Инвентари имущества покойных

султанских подданных сохранились в относительно небольшом количестве, но ценность этих документов огромна, ибо они содержат детальное описание всей собственности, оставшейся после умершего, и связанных с ней действий – завещаний, дарений, долгов и прочее. Изученные Н. Атасой списки такого рода, составленные между 1545 и 1659 гг., касаются имущества проживавших в г. Эдирне представителей *askeri* (*аккеру*), т.е. «военного» сословия – господствующего класса османского общества. Из 95 лиц, чье имущество описывается в этих реестрах, только 21 человек владел керамическими изделиями (всего упомянуты 274 шт.), и среди них девять имели вещи из китайского фарфора (98 шт.). На основании этих цифр Н. Атасой делает вывод, что производилось «большое количество изникской керамики» [Atasoy, Raby 1989, p. 27]. Верным, однако, кажется и другое. Фарфор, как показывают приведенные в документах цены, был в несколько раз дороже изникского фаянса, но и этот последний ценился высоко. Большинство владельцев, судя по описи их наследства, богатые или, по крайней мере, весьма состоятельные люди, имевшие землю, сады, лавки, рабов, меха и ювелирные изделия. Между тем дорогой керамикой, в том числе и изникской, у них немного, а у некоторых нет вовсе – вероятно, она не считалась обычной повседневной утварью, а воспринималась как элемент престижа. «Эти вещи, – справедливо замечает С. Фароки, – приобретали скорее для демонстрации, чем для использования, как часто это происходит во многих домах сегодня» [Faroqi 2012, p. 101]. Столовой посудой они служили, скорее всего, по торжественным случаям. Гораздо более распространенной оставалась практичная металлическая посуда, а красивые изникские изделия часто становились декоративными деталями обстановки. Как и китайские, их ремонтировали с помощью медных или серебряных скрепок, не только продолжали использовать, но и продавали. Пример такого ремонта керамической лампы для мечети приводит Н. Атасой [Atasoy, Raby 1989, p. 37, fig. 283]. Эвлия Челеби в своем описании стамбульских реме-

сленных цехов упоминает *fincan tamircileri* (*финджан тамирджилери*) – «починщиков чашек» [Evlüya Çelebi 2003, s. 606].

Многочисленные тарелки разных размеров в соответствии с традицией служили не индивидуальной посудой, а блюдами для подачи определенных кушаний: в документах перечисляются их названия – *tabak-ı sükket* (*табак-и суккет* – «блюдо для сладостей»); *kaymak tabağı* (*каймак табагы* – «блюдо для каймака»); *kuzu tabağı* (*кузу табагы* – «блюдо для баранины») и другие [Atasoy, Raby 1989, p. 44]. Наиболее часто расписная утварь высокого качества встречалась в хозяйствах Стамбула или бывшей столицы Эдирне, но доходила она и до провинциальных сановников, живших, например, в Буде и Азаке (г. Азов), Софии и Сучаве, в Ачи-кале (г. Очаков) и Аккермане (г. Белгород-Днестровский), а также на территории вассального Крымского ханства. Богатые османские вельможи покупали изделия Изника на базаре. Это же делалось, как следует из приведенного выше сообщения Селяники, в случае необходимости и для нужд дворца. Иными словами, все произведенное сверх султанского заказа мастера выносили на свободный рынок, и эта утварь становилась доступной для каждого имеющего деньги. Как кажется, при дворе считали покупку у стамбульских торговцев более надежной альтернативой, нежели отправка нового заказа в Изник, тем более что керамисты все чаще старались уклониться от обслуживания дворца в пользу более выгодной продажи своих изделий на рынке. Вероятно, с течением времени и ослаблением связи изникских мастерских с султанским двором свободная торговля стала практически единственным способом сбыта расписной керамики, потерявшей в качестве, но выпускавшейся теперь в более массовых количествах для менее изысканной публики. Что касается мастеров Кютахьи, то, несмотря на время от времени поступавшие к ним государственные заказы, их основными и постоянными местными клиентами наряду с представителями правящих кругов всегда были и окрестные жители самого разного достатка.

На протяжении всей османской эпохи турецкая керамическая продукция распространялась и за пределы территории империи. Уже в XVI–XVII вв. изникская керамика завоевала в странах Запада популярность, заставившую европейцев не только заказывать, приобретать и бережно хранить турецкие изделия, но и вставлять их в дорогие оправы и даже копировать. Этот интерес зарождается в эпоху султаната Мурада III (1574–1595). Именно началом его правления датируют девять сохранившихся целиком и 20 фрагментированных блюд изникского производства с изображениями европейского герба, сделанных, как предполагает Дж. Рэби, по заказу семьи Спингаролли из Дессы в Далмации [Atasoy, Raby 1989, p. 266]. Широко известна лигурийская керамика конца XVI в., имитирующая изделия Стамбула и Изника с рисунком из спирально закрученных цветущих веточек стиля *tuğrağes* (*туграгеш*), и падуанская (так называемая *кандианская*) майолика XVII в., чьи создатели явно вдохновлялись цветочными композициями османских мастеров. Неоднократно публиковалась хранящаяся в музее саксонского г. Галле оправа от не дожившей до наших дней турецкой кружки-*taşrapa* (*ташрапа*) с надписью:

Zu Nicea bin ich gemacht  
Und nun gen Halle in Sachsen bracht  
Anno 1582

(«Я был в Никее сделан и ныне в Галле в Саксонии привезен. Год 1582») Известны по крайней мере семь изникских кувшинов, снабженных серебряными оправками английской работы, три из которых имеют клеймо лондонского ювелира с инициалами «I.N.». Анализируя стилистические особенности украшения металлических деталей и самих кувшинов, Дж. Рэби убедительно показывает, что они были оправлены и клеймены в Англии вскоре после того, как произведены в Турции, т.е. в конце XVI в. [Atasoy, Raby 1989, p. 269–270]. Западные современники бережно относились к ценным ими изникским изделиям, а популярность искусства османских мастеров достигла не только Италии, с которой Турцию связывали давние и прочные отношения, но и достаточно далекой Северной Европы.

Не меньшее впечатление керамика Изника, забытая было в Европе после упадка, постигшего это производство в начале XVIII в., произвела на западных любителей искусства, коллекционеров и художников во второй половине XIX столетия. Когда в самой Турции гораздо более популярной, чем местные изделия, стала продукция европейских фабрик, порой работавших специально для османского рынка, на Западе как раз начали складываться самые известные коллекции исламского искусства, включающие и изникские фаянсы. Знаком признания можно считать появление продукции европейских керамистов, использовавших декоративный репертуар мастеров Изника. Теодор Дек (1823–1891) и Эмиль Самсон (1837–1913) во Франции, Вильям Морган (1839–1917) в Англии, Улисс Кантагалли (1839–1901) во Флоренции и многие другие создавали художественную утварь в изникском стиле. «Имитация – самая искренняя форма лести», – заметил по поводу воспроизведения изникских узоров в итальянской майолике Дж. Карсвелл [Carswell 2006, p. 114].

Попадала на Запад и продукция, связанная с другими керамическими центрами Турции, в том числе более поздняя. Так, уже с начала XVIII в. утварь Кютахьи активно вывозят в Европу, а в середине столетия, по свидетельству французского посла Шарля де Пейсонеля, этот экспорт носит регулярный характер и количество поставляемой во Францию продукции измеряется сотнями корзин [Bilgi 2006, s. 15]. Фрагменты кютахийской керамики находят практически по всему миру, включая Лондон, Остенде, Амстердам, берега Малайзии и даже Соединенные Штаты. И. Кроу, исследуя коллекцию Музея Виктории и Альберта, высказывает предположение, что подобный успех связан, в частности, с торговой активностью и широкими международными связями армянской общины, члены которой занимались производством керамики в Кютахье [Crowe, 2011].

Керамика Чанак-кале получила известность в Европе в XIX в., хотя упоминания о местном производстве встречаются в записках запад-

ных путешественников с конца XVII столетия. Большого интереса эти своеобразные изделия сразу, однако, не вызвали. Посетивший город в 1850 г. Альберт Смит обратил внимание на изготовлявшиеся там «грубые и безвкусные» кувшины, про один из которых сказал, что в жизни не видел ничего уродливее. Однако времена меняются. Зарождающийся интерес к народному искусству и национальным ремеслам заставил европейцев по-другому взглянуть на эти вещи, разительно отличавшиеся от изысканной керамики Изника. В 1830–1844 гг. изделия Чанак-кале приобретает Национальный музей керамики Севра (тогда – Керамический музей королевской фарфоровой фабрики), а в 1884–1897 гг. – лондонский Музей Виктории и Альберта [Soustiel 2000, s. 173–176]. В конце столетия продукция, еще так недавно вызывавшая у европейцев лишь недоумение, становится на Западе источником вдохновения и объектом для подражания. Фабрика, основанная купцом из венгерского города Печа Миклошем Жолнаи (1800–1880), стала с конца 1880-х гг. не только производить керамику в изникском и кютахийском стилях, но и воспроизводить формы и орнаментацию сосудов Чанак-кале [Nefedova 2004, p. 59–60]. Большой популярностью утварь из этого центра пользовалась и на юге Франции, в Провансе, куда она попадала морским путем через марсельский порт. В конце XIX в. керамика Чанак-кале считалась в домах провансальской буржуазии весьма модным аксессуаром, и по ее образцу изготавливали фарфоровые сосуды [Soustil 2000, p. 178–179].

Как показали исследования последних десятилетий, с османской керамической продукцией были знакомы и на Руси. Вероятно, изникские изразцы сюда не поступали: традицию изготовления русской облицовочной плитки связывают с проникновением иной, европейской традиции [Векслер и др. 2014]. Изразцы же из османского государства, судя по письменным источникам, могли бытовать в западнорусских землях на территории Речи Посполитой [Коваль 2010, с. 198–199]. Что касается утвари, то она не упоминается в числе «поминков», т.е. подарков, преподносив-

шихся царям послами и посланниками турецких султанов. Тем не менее данные археологии доказывают, что с начала XVI в. посуда, изготовленная в малоазийском Изнике, была известна в русских землях: в 1950-е гг. в Москве были найдены фрагменты кувшина и блюд, датирующихся второй половиной – концом XVI в. [Миллер 1972, с. 154]. В результате раскопок конца XX в. появились и новые свидетельства бытования изникской посуды в российской столице и некоторых других русских городах: фрагменты расписных османских полуфаянсов XVI в. помимо Москвы были обнаружены в Коломне, Переяславле-Рязанском, Ярославле, Владимире [Коваль 2010, с. 78–81]. По всей видимости, керамические изделия все-таки были предметом торгового обмена между двумя государствами, однако объем этой торговли в XVI–XVII вв. оставался незначительным. Находки в Московском Кремле и близлежащих кварталах свидетельствуют о том, что основными потребителями османской расписной посуды были, скорее всего, члены царской семьи и знать. Вероятно, знакомству с турецким керамическим производством русские были обязаны не столько купцам, извлекавшим прибыль из торговых операций, сколько ценителям, приобретавшим османскую фаянсовую посуду ради ее красоты и элегантности. Можно согласиться с утверждением, что «в средневековую Русь восточная керамика привозилась не для всех и каждого, а для людей выдающихся (по крайней мере, в эстетическом восприятии бытия), для индивидуальностей» [Коваль 2010, с. 204]. Более поздние упоминания об изникской керамике в России относятся уже к концу XIX в., когда с распространением моды на восточное искусство она становится объектом коллекционирования.

Курительные трубки *çubuk* (*чубук*)<sup>9</sup> из керамики в Османской империи производились в массовом количестве и использовались всеми

слоями населения, отличаясь лишь изысканностью украшения, мастерством исполнения и, соответственно, ценой. Как и табак, обычай курения трубки пришел к османам из Европы и быстро завоевал популярность, став наряду с кофе, согласно турецкой поговорке, одной из «подушек софы наслаждения». «Еще 20 лет назад, – писал в 1902 г. П. Леконт, – как только приезжий появлялся в турецком доме, ему тут же предлагали трубку с длинным чубуком – таким, что зажечь ее без посторонней помощи было невозможно» [Lecomte 1902, p. 301]. Трубки с длинными (до 2,5 м) чубуками курили в домах, кофейнях и банях, сидя на низких диванах, с короткими (30–40 см) – носили за поясом вместе с огнивом, и ими можно было пользоваться где угодно. Трубки для женщин – *zenne çubiği* (*зенне чубугу*) были более изящными и украшались богаче [Kuşoğlu 1994, S. 157–159]. Как правило, большинство трубок попадает в музейные коллекции без хрупких мундштуков. Гораздо чаще в целом или фрагментированном виде сохраняются глиняные чашечки, иногда художественно оформленные и снабженные клеймами, но нередко и самые простые, неклеимые и без орнамента. Основной массив находок керамических курительных трубок приходится на конец XVII–XIX вв., но в некоторых местах они продолжали бытовать и в XX в. Как свидетельствуют археологические раскопки, турецкие формы трубок использовались не только на территории османских владений, но и за их пределами – у казаков Низового Днепра, а также в Москве, Клину, в Туле, Вологде и в других российских городах. Курительные трубки турецкого типа завоевали большую популярность в русском быту XVIII–XIX вв. и, видимо, в России, как и в казацкой Украине, широко была распространена практика их имитации [Беляева 2006, с. 145–146; Недомолкина, Недомолкина 2003; Воронцова 2006].

История изучения изникской керамики – своего рода научный детектив, в написании которого на протяжении XIX – первой половины XX вв. участвовали путешественники, коллекционеры и искусствоведы нескольких стран. «Милет-

ская керамика», «керамика Дамаска», «Родосская керамика» – все эти названия в разные времена получили различные типы османской продукции, в основном, как было доказано позже, производившейся в Изнике и, возможно, в Кютахье. «Задача классификации турецких фаянсов оказалась более сложной, чем можно было предположить с первого взгляда», – отмечала В.С. Гарбузова [Гарбузова 1958, с. 22]. Изучение наиболее многочисленной и знаменитой группы изделий, к которой принадлежит и лучшая часть собрания Музея Востока, имеет свою непростую историю.

В 1860-х гг. музей Клюни в Париже приобрел прекрасную коллекцию полихромной глазурованной керамики<sup>10</sup> у Огюста Зальцмана (1824–1872), фотографа и археолога-любителя, проводившего многие годы на Ближнем Востоке и на островах Эгейского моря. Авантюрист и путешественник, вечно нуждавшийся в деньгах, он в несколько приемов продал музею 467 изделий, купленных, по его словам, на острове Родос. В 1878 г. коллекция, пополнившаяся еще примерно полусотней экспонатов за счет закупок подобных вещей у других владельцев, была продемонстрирована широкой публике как собрание персидской керамики. В каталоге, написанном в 1883 г. директором музея Клюни Эдмоном дю Соммерардом, приводилась версия, возможно, изложенная ему О. Зальцманом, согласно которой гончары, создавшие эту керамику, были персидскими пленниками, отбитыми крестоносцами у турок и поселенными в Линдосе на острове Родос [Hitzel, Jacotin 2005, p. 14–25]. Другой вариант объяснения присутствия на острове иранских керамистов воспроизвел в своей вышедшей в 1902 г. книге П. Леконт. Не подвергая сомнению «родосско-персидскую» атрибуцию, он пишет, что персидские мастера, работавшие при османском дворе, были высланы на Родос (в 1522 г. завоеванный турками), где от нечего делать (буквально – *pour passer le temps* – «чтобы провести время») начали изготавливать керамику. Делали они в основном

тарелки, т.к. производство изразцов им было запрещено, как и продажа своих изделий за пределы острова [Lecomte 1902, p. 26]<sup>11</sup>.

Надо признать, что сейчас обе эти гипотезы не кажутся правдоподобными, однако, как известно, потребовалось довольно много времени и усилий, чтобы убедиться в их несостоятельности. Несомненный вклад в дело опровержения родосской теории внесли археологи, доказавшие в ходе раскопок 1914 г. отсутствие в Линдосе мастерских, производивших керамику такого типа. Благодаря работам О. фон Фальке, Ф. Мартина, Э. Кюнеля уже в 1920-е гг. не только стало ясно, что она не изготовлялась на Родосе персидскими гончарами, но и была высказана версия о ее принадлежности мастерским Изника. В 1923 г. Г. Мижон и А. Сакисьян уже вполне уверенно пишут о «никейском» происхождении изделий с острова Родос. Этот тезис они подтверждают ссылками на письменные источники – на записи турецкого хрониста конца XVI в. Сад-эд-дина, восхищавшегося фаянсами, производимыми в Никее, на указ Мурада III, адресованный кади Изника, о поставке изразцов для строительства нового павильона и на свидетельство 1577 г., оставленное капелланом Давида Угнанда, посла императора Максимилиана II при османском дворе, о закупке никейской декоративной плитки [Migeon, Sakisian 1923, p. 26–27]. «Лучшее опровержение «родосской теории», – писал в этом же году А.Н. Кубе, – изразцы того

<sup>9</sup> Этим словом называют также одну из частей трубки – «ствол», в Турции часто изготавливавшийся из специально подготовленного жасминового дерева и снабжавшийся мундштуком.

<sup>11</sup> П. Леконт приводит историю, довольно смешную, по его словам, о том, как была куплена коллекция керамики на Родосе: «Один англичанин, заметив у многих родосцев старую керамику, разработал стратегию, чтобы ею завладеть: он предложил местным жителям освободить их от этой старой ненужной посуды и поменяться с ним на новую, которую он на этот случай в большом количестве привез из Европы. Похоже, на его удачу и к его радости, они согласились с готовностью...» [Lecomte 1902, p. 27]. Интересно, что именно в таком же маневре историк искусства Й. Карабачек обвинил в 1885 г. О. Зальцмана, сказав, что он был всего лишь спекулянтом, «который выменивал восточную утварь на обыкновенные современные английские тарелки» [Hitzel, Jacotin 2005, p. 23], так что, возможно, «смешная история» основана на реальных фактах.

<sup>10</sup> Ныне она хранится в Музее Ренессанса в Экуане.

же времени на османских постройках» [Кубе 1923, с. 37]. Тем не менее, как отмечают авторы каталога керамики Музея Ренессанса в Экуане, «только в 1950-х гг. специалисты, обеспокоенные выводами историков и археологов, согласились с ролью Изника в производстве «фаянсов Линдоса» и начали отказываться от названия «Родос»» [Hitzel, Jacotin 2005, p. 16]. В связи с этим следует отдать должное сотрудникам ГМВ, уже в 1930-х гг. атрибутировавшим поступившие фаянсы не как родосские, а как турецкую керамику «родосского типа»<sup>12</sup>, причем в двух случаях в качестве места производства был указан Изник.

В 1950–1970 гг. изучение изникской керамики вышло на новый уровень благодаря археологическим раскопкам в Изнике, проводившимся турецкими учеными [Aslanapa 1965], а также работам А. Лейна, предложившего свою периодизацию изникской керамической продукции. Ориентируясь в основном на характер орнамента и цветовую гамму изразцов, украшающих датированные постройки, он выделил несколько последовательных этапов развития в Изнике производства как облицовочной плитки, так и утвари [Lane 1957; 1971]. А. Лейн придерживался той точки зрения, что практически всю известную расписную керамику османского времени следует атрибутировать как изникскую, лишь относящуюся к разным периодам. Это мнение в основном разделял Ю.А. Миллер, долгие годы являвшийся хранителем турецкой коллекции Государственного Эрмитажа. Его книга, изданная в 1972 г., – единственное в отечественном искусствоведении полное исследование османской художественной керамики, суммирующее предыдущие изыскания в этой области [Миллер 1972]. Турецкий ученый Дж. Арсевен утверждал, что в XVI в. керамические мастерские «были

основаны в разных городах Турции, где существовали природные условия для производства фаянса» [Arseven 1939, p. 256]. О том же писала В.А. Гарбузова, считавшая, что огромное количество изразцов, украшавших турецкие здания и вывозившихся в другие страны, и масса известной утвари никак не могли быть «изготовлены в одном городе в течение каких-нибудь полтора-двухсот лет» [Гарбузова 1958, с. 30]. Полемизуя с ней, Ю.А. Миллер отмечает, что строительные потребности провинциальных городов были ограниченными, все изразцы в основном направлялись в столицу. Кроме того, эти вещественные памятники столь четко выделяются по формам, цветовой гамме, росписям и стилистическим особенностям рисунка, что это само по себе подтверждает их происхождение из одного центра. Впрочем, он признает гипотетическую возможность существования в XVI–XVII вв. «в ограниченных пределах» производства керамики в Стамбуле и Кютахье [Миллер 1972, с. 46]<sup>13</sup>.

Нужно сказать, что в последующие годы появились новые исследования, касающиеся локализации турецкого керамического производства. Автор одного из них не только убедительно аргументирует наличие в первой половине XVI в. активно работавшей мастерской в Стамбуле, но и идентифицирует конкретные изделия как их продукцию [Neciroğlu 1990]. Судя по письменным источникам и по некоторым находкам в Кютахье, где, впрочем, систематические археологические раскопки не проводились, в конце XV–XVI вв. этот центр производил керамику, весьма схожую по всем параметрам с изделиями Изника. Упоминается кютахийская продукция и в документах XVII в. К тому же известно, что в тех случаях, когда изникские мастера не справлялись с большим заказом на изразцы, часть его передавалась в Кютахью. Учитывая эти обстоятельства, некоторые авторы считают, что многие предметы утвари и декоративная плитка, атрибутированные как изникские, могли быть произ-

ведены и в Кютахье [Soustiel 2000, s. 32; Carswell 2006, p. 48; Glassie 2002, p. 444].

Существовали, видимо, и другие, менее известные, центры, где изготовлялась керамика, подражающая изникской. Это кажется тем более вероятным, что количество сохранившихся изделий изникского типа говорит о поистине массовом их производстве. Исходя из предположения о наличии таких центров, И.Р. Гусач при исследовании образцов турецких фаянсов из крепости Азак предпочитает называть их не «изникскими», а «малоазийскими» [Гусач 2017, с. 585]. В. Денни утверждает, что после 1590 г. термин «изникская керамика», как и «бурсский бархат», становится все менее и менее значимым, т.к. с XVII в. базовая изникская техника вместе с изникским рисунком имитировалась во многих городах [Denny 2004, p. 180]. Действительно, есть некоторое сходство как в положении Бурсы и Изника в качестве центров производства (соответственно – шелков и фаянсов), где размещались дворцовые заказы, так и в судьбе их продукции, вошедшей в моду и воспроизводившейся по всей империи, а иногда и за ее пределами.

Однако ни один известный документ с XV по начало XVIII в. не упоминает какие-либо османские центры, кроме Изника, за исключением Кютахьи и дворцовых мастерских Стамбула<sup>14</sup> [Atasoy, Raby 1989, p. 23]. Сирийские мастера, в конце XVI–XVII вв. производившие утварь «в изникской манере», не копировали продукцию этого центра ни технологически, ни орнаментально, руководствуясь лишь некоторыми общими схемами изникского декора [François 2017, p. 242].

<sup>14</sup> В османских дворцовых реестрах 1555–1556 гг. употребляется название *kupa-i selânik*, т.е. «купа (название типа сосуда) из Салоник», что наводит на мысль о существовании в Салониках керамического производства, соперничающего с изникским. Однако пока непонятно, какие изделия можно идентифицировать как салоникские, и не доказано, что там производилась продукция изникского типа. Известно также, что изразцы, схожие с изникскими, производились во второй половине XVI в. в Диярбакыре, но продукцию и этого центра пока невозможно выделить [Atasoy, Raby 1989, p. 268, 277].

Существует весьма небольшое количество конкретных керамических изделий XVI–XVII вв., выполненных в определенном стиле, «не изникское» происхождение которых можно считать более или менее доказанным. В связи с этим кажется разумным (по крайней мере, на современном уровне знаний) сохранить традиционный подход к атрибуции изделий известного типа, определяя их как «изникскую керамику». В целом он принимается современными исследователями, особенно в отношении керамики «родосского типа», составляющей основу коллекции ГМВ [Atasoy, Raby 1989; Öney 2002; Carswell 2003; Hitzel, Jacotin 2005].

Исследования, связанные с идентификацией продукции различных центров, продолжают, однако основные усилия современных искусствоведов и музейщиков сосредоточены, как кажется, на том, что В.А. Гарбузова назвала в свое время «изучением по вертикали», т.е. на установлении различных хронологических периодов в развитии «изникского» производства. Большую роль в такой работе играет анализ эволюции стилистических особенностей росписи и поиск датированных аналогий. Одним из самых скрупулезных трудов, в основном посвященных этой теме, является книга Н. Атасой и Дж. Рэби, на чьих выводах основываются датировки во многих публикациях [Atasoy, Raby 1989]. «С 1989 г. все последующие изыскания, – выразил свое отношение к этому изданию Дж. Карсвелл, – могут служить лишь дополнением к подробному и всестороннему исследованию Изника Нурхан Атасой и Джулиана Рэби» [Carswell 2006, p. 12].

Изучение типологии и технологии изготовления турецкой керамики значительно продвинулось за последние десятилетия благодаря введению в оборот новых письменных источников и проведению химических анализов сохранившихся образцов<sup>15</sup>. Особенно ценно, что

<sup>15</sup> Все эти проблемы – технология, типология, художественные особенности и основания для датировки – так или иначе касаются атрибуции музейной коллекции, поэтому мы вернемся к ним и посвященной им литературе в соответствующих разделах работы.

<sup>12</sup> Впрочем, В.А. Гарбузова, предпринявшая попытку проследить процесс развития турецких фаянсов с конца XIV до середины XIX в., считала и этот условный термин, «прочно укоренившийся в искусствоведческом лексиконе», абсолютно неверным, т.к. он вносит путаницу, так или иначе связывая анатолийскую керамику с островом Родос [Гарбузова 1958, с. 23].

<sup>13</sup> Ю.А. Миллер, следуя за А. Лейном, выделяет также производство Дамаска (Сирия) второй половины XVI в.

предметом технологического исследования стала не только традиционно интриговавшая ученых изникская продукция, но и изделия Дамаска и Кютахьи [Soustiel 2000, s. 103].

Несмотря на явное преобладание интереса к Изнику, изучение керамического производства Кютахьи также началось достаточно рано. Уже один из первых европейских наблюдателей, поставивших своей целью описание османских ремесел, – П. Леконт кратко останавливается на традиционном кютахийском изготовлении фаянсов. Однако в основном его интересует современное ему состояние отрасли, и прежде всего подтверждение его любимой мысли о деградации восточного искусства под давлением европейского массового производства [Lecomte 1902, p. 29–31]. В работах, опубликованных в последующие годы, наиболее подробно исследуются изделия Кютахьи XVIII–XIX вв., обладающие характерными особенностями и уже не повторяющие продукцию Изника ни технологически, ни типологически, ни, в общем, стилистически (хотя к концу этого периода Кютахья в какой-то мере вернулась к изникскому орнаментальному репертуару). Наличие позднего кютахийского материала, полученного в результате раскопок в Очакове и Северо-Восточном Приазовье, стимулировало изучение этой керамики в том числе российскими и украинскими археологами [Гусач 1998; Дынник 1990; Беляева 1998]. Если в искусствоведческих работах и каталогах чашечки и тарелки из Кютахьи традиционно приписываются XVIII в. (часто первой половине этого столетия), то археологи, ссылаясь на стратиграфический контекст, предлагают более широкую датировку: XVII–XVIII вв. На основании исследования комплекса турецкого времени в Азове И.В. Волков доказывает существование производства кютахийских кофейных чашек уже в середине XVII в. [Волков 1998; 2006]. Пока, впрочем, эту версию нельзя принять безоговорочно. В частности, автор считает, что роспись кобальтом и отсутствие обычных для XVIII в. желтого, фиолетового и коричневого цветов может говорить в пользу более ранней

датировки сине-белых чашечек из азовских раскопок. Между тем известен сине-белый сосуд из Кютахьи с надписью на армянском языке, содержащей дату «1716 г.» [Soustiel 2000, s. 111]. Тем не менее ссылки И.В. Волкова на находки в датированных археологических слоях должны обратить на себя внимание будущих исследователей подобного материала.

Поводом для не слишком оживленной полемики остается и упомянутая проблема определения принадлежности некоторых предметов утвари более раннего времени, выполненных в изникском стиле, мастерскими того или другого центра.

Одно из направлений исследования кютахийского материала, получившее развитие в последние годы, – рассмотрение роли армянской диаспоры в развитии местного керамического производства. Так, изучение фаянсовых изделий XVIII в. и истории торговых операций армянского купечества позволило И. Кроу сделать интересные выводы относительно происхождения некоторых орнаментальных мотивов кютахийской керамики, в частности, связи ее декора с украшением индийских расписных ситцев [Crowe 2011, p. 5–7]. Как уже говорилось, гончары Кютахьи были по преимуществу армянского происхождения. В договорах керамистов с городскими судьями (кади) 1764 и 1766 гг. значится несколько десятков имен мастеров и подмастерьев, и все эти имена армянские. В связи с этим Д. Коюмджян задается вопросом: почему, если ученые и коллекционеры признают керамику Кютахьи произведением армянских мастеров, она всегда классифицируется как османская или турецкая? Впрочем, он сам признает этот вопрос риторическим, считая, что его нельзя решить, можно лишь обсуждать и спорить на эту тему [Koymjian 2014, p. 121–122]. В порядке обсуждения хочется заметить, что кютахийское керамическое производство оказалось достаточно прочно связано с изникской традицией и, как и другие отрасли художественного ремесла, получившие развитие в Османской империи, с модными тенденциями, исходящими из Стамбу-

ла. Благодаря этому, несмотря на все своеобразие продукции Кютахьи, ее трудно отделить «по национальному признаку» от всего комплекса османо-турецкого искусства.

С тех пор как грубоватая керамика Чанак-кале появилась в европейских, а позже и в турецких музеях, она также заняла свое место в истории османского художественного ремесла и стала объектом внимания специалистов как образец народного искусства. На сегодняшний день определены типология вещей этого производства, среди которых не встречается изразцов, но представлена разнообразная утварь, и основанные на формах и способах оформления критерии ее датировки. Как правило, изделия Чанак-кале характеризуются как «самобытные», «оригинальные», «дикивинные» вещи, чьи создатели вдохновлялись народной культурой и воспевали радость бытия.

Несколько особняком стоит история изучения такой категории керамики, как курительные трубки. С одной стороны, массовость этого материала должна давать возможность для качественных классификаций и выявления продукции разных центров. С другой стороны, тот факт, что это производство процветало во множестве небольших городов и даже селений, делает почти невозможной ее точную локализацию<sup>16</sup>. Осложняет ситуацию и большое количество имитаций формы и дизайна турецких образцов. Непрост и вопрос датировки – одни и те же формы производились в течение длительного времени, поэтому их обычно датируют в довольно широком временном интервале. Наибольший вклад в изучение

этой продукции внесли археологи. Это связано с тем, что трубки и их фрагменты чрезвычайно часто находят при раскопках: так, только в один полевой сезон на территории крепости Азак (Азов) было обнаружено 200 курительных трубок [Гусач 2006, с. 136], а всего в собрании Азовского музея 1000 трубок, причем большая часть из них турецкие. Множество трубок турецкого типа находят в Крыму. Благодаря археологическим публикациям на сегодняшний день выявлены различные характерные устойчивые формы курительных трубок османского времени, изучено большое количество клейм, сделаны попытки определить хронологические рамки существования тех или иных «фасонов» [Станчева 1972; Heyes 1980; Robinson 1983; Humphrey 1990; Волков 1999; 2006; Гусач 2006; 2016]. История изготовления и использования курительных трубок, а также посуды из трубочной глины рассматривается в книгах турецкого скульптора и исследователя Э. Бакла, посвященных преимущественно производству в Топхане (Стамбул) [Bakla 1993; 2007]. Эти издания интересны в том числе изобилием иллюстративного материала. В рецензии на первую из этих публикаций Ст. Симпсон отмечает в качестве ее досадного недостатка отсутствие упоминаний о центрах производства османской керамики, находившихся за пределами территории современной Турции, и попытки сравнительного анализа изделий разного времени и места изготовления [Simpson 1995, p. 32–33].

Нужно сказать, что эти же претензии можно предъявить и второй книге Э. Бакла, хотя объем собранного им материала, несомненно, делает весомым его вклад в изучение производства *люледжилек*. В частности, исследователь не рассматривает в качестве центра изготовления подобной керамики г. Асьют на территории Египта, где во второй половине XIX в. производились как курительные трубки, так и глиняная посуда. Впрочем, несмотря на то что асьютская керамика упоминается в некоторых публикациях [Edwards 1888; Walz 1978; Эрман 2008; см. также сайт Всемирного музея в Вене], специальные ее исследования, видимо, не проводились.

<sup>16</sup> Некоторые центры, впрочем, известны. Продукция мастерских Топхане в Стамбуле, например, отличается характерными особенностями не только фасонов трубок, но и их оформления. Выделены устойчивые формы трубок из Болгарии, производившихся в Софии и Варне [Волков 2006, с. 493]. Не всегда возможно отличить изделия разных городов, но архивные данные говорят о существовании трубочных мастерских в Боснии и Герцеговине, в Приштине, Русе (Рушук) и Эдирне, в Сивасе, Конье, Кайсери, Диярбакыре, Кютахье и Изнике [Bakla 2007, s. 99–100]. Центром производства трубок был также египетский Асьют (см. ниже).

Значимым событием стала публикация Азовским музеем-заповедником прекрасно иллюстрированного каталога трубок, подготовленного И.Р. Гусач, описавшей 450 предметов коллекции и предложившей свою классификацию этого материала [Курительные трубки, 2016].

Надо признать тем не менее, что внимание ученых эти вещи привлекли относительно недавно, и их исследование продолжает оставаться весьма перспективным.

В целом поздний период развития османского искусства (и производство художественной керамики не является исключением) долгие годы не очень интересовал исследователей. Это было связано с господствовавшей оценкой последних двух столетий Османской империи как эпохи полного упадка и деградации, наступивших после «золотого века», пришедшегося в основном на годы правления Сулеймана Кануни (1520–1566). В искусстве период «упадка» рассматривался как время, когда не было создано ничего оригинального и нового, когда местные традиции сменились бледными подражаниями европейскому стилю. Это представление нельзя назвать полностью обоснованным, однако оно являлось определенным упрощением и игнорировало целые сегменты художественного производства. В последние десятилетия появились работы, в которых развитие османского керамического искусства предстает единым процессом и свое место в нем занимают и изделия XIX – начала XX вв. [Kuşoğlu 1994, s. 144–149; Soustiel 2000, s. 35; Naan 2004].

### Художественная керамика современной Турции

Сегодняшний этап существования турецкого керамического искусства характеризуется развитием двух основных направлений. Одно из них – изготовление декоративных изделий, организованное как более или менее массовое художественное производство. Условия для его развития были созданы после 1980 г., когда военные в очередной раз взяли власть в стране и

был положен конец беспорядкам и нестабильности, характеризовавшим 1970-е гг. Ощущение безопасности позволило художникам отделиться от творчества, а среди турецкой буржуазии нашлись люди, связывавшие свои интересы с мусульманской культурой и готовые поддерживать традиционное прикладное искусство [Glassie 2002, p. 140–142]. Если в начале XX в. идеологи создания национального турецкого государства противопоставляли исконные тюркские традиции османскому «космополитизму», то нынешняя Турция считает себя наследницей османской цивилизации [Inalcik 2002, p. 16]. Неудивительно, что идея поддержки национальных турецких ремесел во многом реализуется в форме обращения к османской традиции. Определенным стимулом к развитию именно этого направления является и большое значение туристической отрасли в современной турецкой экономике. Интерес иностранной аудитории к искусству османского времени подпитывает спрос на изделия, выполненные в традиционном стиле, и рождает широкое предложение со стороны художников и торговцев. В этом сегменте, с одной стороны, есть мастера, создающие оригинальные вещи, с другой – ремесленники, штампуемые однотипную продукцию.

Основным центром развития «традиционного» направления первоначально стал не Изник, а Кютахья, может быть, потому, что там керамическое производство в каком-то виде продолжало существовать и в республиканский период. Ныне это один из самых больших в мире центров по изготовлению традиционной керамики: если в 1950 г. здесь оставалось только две мастерских, то в 1991 г. из 120-тысячного населения города треть была занята в производстве и распространении *çini* (*чини*, «керамика») [Glassie 2002, p. 451–452]. Местные мастера сегодня считают себя наследниками классического Изника и видят своей задачей возрождение изникской традиции [Carswell 2006, p. 119].

В самом Изнике с некоторым запозданием также в конце XX в. начали предпринимать попытки воссоздать традиционное производство.

В 1993 г. профессором Ишиллом Акбайгиллом был основан Изникский фонд, перед которым, по словам В. Денни, стоит та же дилемма, как и перед многими подобными учреждениями в разных странах. С одной стороны, его миссия – стимулировать создание прекрасных и дорогих вещей, достойных великого прошлого, с другой стороны, он должен обеспечить выживание керамических мастерских, для чего необходимо массовое производство сувенирной продукции. Главной же задачей фонда являлись поиски утраченных старых технологий, и считается, что после множества экспериментов они завершились успехом. Сегодня в Изнике изготавливается большое количество керамической утвари и декоративной плитки по традиционной технологии, которая в работах некоторых мастеров «приблизилась к почти опасному уровню схожести с оригиналами XVI в.» [Denny 2004, p. 227; ].

Кроме Изника и Кютахьи производство продукции традиционного типа развивается и в других центрах, в том числе в Аваносе, городке в провинции Невшехир, в долине реки Кызыл-Ырмак, богатой красной глиной. В июле 2014 г. по инициативе владельца местной керамической фабрики Гюрая Тюрсюза открылся необычный Подземный музей керамики Каппадокии, в котором представлено около 650 экспонатов. Помимо произведений прошедших веков, собранных Г. Тюрсюзом за последние 15 лет, среди них выставлены и современные изделия, которые изготавливают и продают тут же, в мастерских и лавках Аваноса. Обычными стали мастер-классы, проводящиеся мастерами для всех желающих ознакомиться с техникой производства и росписи традиционной турецкой керамики.

Исследователь, очень много сделавший для описания ремесленного производства конца XX в. в разных районах Турции, – профессор Индианского университета, специалист по архитектуре и народному искусству этнолог Генри Глэсси. В своей фундаментальной работе он описывает среди прочего и керамическое дело, развивающееся в Бурсе, Кыныке и прежде всего в Кютахье [Glassie 2002, p. 435–561]. Фиксируя методы ра-

боты ремесленников и варианты оформления современной керамики, Г. Глэсси также знакомит читателя с мастерами и целыми династиями кютахийских гончаров. Дж. Карсвелл, высоко оценивший его труд, в свою очередь отметил, что кроме этих керамистов, работающих в традиционном стиле, в нынешней Турции есть и искусные имитаторы, создающие подделки под произведения XVI–XVII столетий, и призвал ученых и коллекционеров к бдительности [Carswell 2006, p. 120]. Надо сказать, что исследования, подобные работе Г. Глэсси, имеют значение не только для освещения современного состояния отрасли, но и для понимания некоторых аспектов, касающихся производства османского периода. Это хорошо демонстрирует Дж. Рэби, восстановивший, опираясь на сведения о кютахийской практике XX в., отдельные приемы изникских мастеров, особенно в части, касающейся технологического процесса [Atasoy, Raby 1989, p. 50–63].

Помимо этого пользующегося популярностью и государственной поддержкой направления производства художественной керамики развивается и второе, обязанное своим существованием становлению в стране в Новое и Новейшее время школы живописи и пластических искусств. В ряде турецких высших учебных заведений открыты кафедры керамики, где студентов обучают теории и практике керамического дела. Одна из них с 1983 г. существует в столичном университете Хаджеттепе. Многие ее преподаватели – известные мастера, участники международных выставок и симпозиумов, инициаторы приглашения в университет иностранных специалистов по керамике и сами продуктивно работающие за границей. Турция давно и прочно встала на путь модернизации, это открытая страна, и не менее тесно, чем с прошлым, ее художники связаны с современным миром и современными течениями в западном искусстве. Это направление включает творчество мастеров, чьи авторские работы из керамического материала относятся скорее к современному общемировому, чем к традиционному национальному искусству.



## Коллекция турецкой керамики в Государственном музее Востока

Керамика Изника османского периода

Собрание изникской керамики ГМВ включает семнадцать предметов утвари XVI–XVII вв., среди которых один кувшин и шестнадцать блюд разных диаметров и профилей<sup>17</sup>. Все эти изделия представляют собой достаточно характерные образцы турецкого керамического искусства эпохи расцвета и завершающего периода существования производства в Изнике. Продукция изникского типа этого времени обладает определенными, отчасти постепенно эволюционировавшими особенностями, касающимися развития форм, технологии изготовления, красочной палитры, манеры оформления и декоративного репертуара. Анализ этих составляющих является необходимым условием для более точной атрибуции коллекции.

**Формы.** В Изнике изготавливались разнообразные типы утвари – бутылки, кувшины, чаши на ножках и др. Их названия упоминаются в османских документах, и большинство из этих названий удалось соотнести с реально сохранившимися изделиями османского времени [Atasoy, Raby 1989, p. 38–48; Hitzel, Jacotin 2005, p. 32–33]. Самым распространенным типом посуды являлись блюда – по крайней мере, со второй половины XVI в. их производят больше всего, о чем свидетельствуют и музейные коллекции, в том числе

коллекция ГМВ, и результаты археологических раскопок.

Основная часть блюд из собрания ГМВ имеет стандартную для продукции второй половины XVI–XVII вв. форму. Довольно глубокие, с широкими отогнутыми бортами, они похожи на суповые тарелки большого диаметра (рис. 2а). Все эти изделия принадлежат одному типу, отличаясь, правда, друг от друга глубиной, размером, иногда – слабо выраженными бортами, придающими изделию почти конусовидную форму, иногда – формовкой края. Имеются и более мелкие блюда, без бортов, одно с полыми, другое с приподнятыми стенками (рис. 2б; 2в). Изделия последнего вида менее распространены, но встречаются в разных коллекциях, например, в Музее Виктории и Альберта или музее Метрополитен [Atasoy, Raby 1989, fig. 337, 359]<sup>18</sup>, причем многие из них относятся к группам керамики, датируемым первой половиной XVI в. Н. Атасой предполагает, что подобные блюда без бортов или с узкими прямыми бортиками в османских документах XVI–XVIII вв. обозначались словом *sahan* (сахан), а для изделий стандартной формы, к которым относится большая часть предметов из собрания ГМВ, использовался термин *tabak* (табак) [Atasoy, Raby 1989, p. 43–44]. Обе формы, вероятно, ведут свое происхождение от образцов китайского фарфора с узорами, воспринятыми керамистами Изника.

Если среди изделий, датированных концом XV – первыми десятилетиями XVI в., сохранилось множество крупных предметов с диаметром 45,5 см и шире, то для второй половины

<sup>17</sup> В учетных документах ГМВ и в каталоге Т. А. Шумейко [Шумейко 1982] некоторые из этих изделий названы «тарелками», некоторые – «блюдами». Так как неясно, какой размер можно считать предельным для тарелки или чем по форме она отличается от блюда, ниже я использую единое наименование для всех представленных в коллекции ГМВ предметов утвари этого типа.

<sup>18</sup> См. также [Сайт музея Метрополитен, nos. 41.45, 52.1.18, 14.40.727 и др.].



Рис. 2 (а, б, в). Три профиля блюд изникской группы (кат. №№ 3, 7, 16)

XVI в. Н. Атасой находит только одно блюдо, имеющее более 36,5 см в диаметре [Atasoy, Raby 1989, p. 44]. Диаметр блюд из коллекции Музея Востока варьирует в диапазоне от 23,5 до 37 см, т.е. в основном соответствует стандартным средним размерам изникских изделий середины XVI–XVII вв. Пожалуй, лишь один экземпляр (см. кат. № 11) представляет в этом смысле интерес, т.к., принадлежа по всем параметрам к изделиям второй половины XVI в., имеет диаметр, превышающий 36,5 см, что действительно встречается не так часто<sup>19</sup>.

Описывая изникскую коллекцию катарского музея, Дж. Карсвелл отмечает наличие у части блюд отверстий, просверленных в крае кольцевого поддона. «У многих изникских блюд поддон, а иногда даже и сам бортик про-

сверлены в одном или более местах. Так как отверстия делались после обжига, они должны были иметь специальное предназначение – например, блюда могли вешаться на кухне», – пишет он [Carswell, Henderson 2003, p. 16]. Остается неясным, впрочем, когда именно были проделаны эти отверстия – сразу после обжига, еще в мастерской, или на другом этапе бытования блюд, включая музейный период их жизни. Большинство изделий нашей коллекции также имеют отверстия в краях поддонов. Они отсутствуют у нескольких экземпляров (см. кат. №№ 1, 2, 5–6, 11), т.е. преимущественно являются принадлежностью группы «родосского» типа. Если предположить, что отверстия были просверлены не с целью музейного экспонирования, то, скорее всего, они могли появиться уже в процессе использования этой посуды в любой части Османской империи, где она бытовала. В частности, традиция украшения стен целым «ковром» из декоративных та-

<sup>19</sup> Впрочем, блюдо, упомянутое Н. Атасой, в любом случае не является единственным в своем роде: см., например, коллекцию Музея Ренессанса в Экуане [Hitzel, Jacotin 2005, nos. 84, 357, 378].

релок долгое время сохранялась на Родосе и на Балканах<sup>20</sup>.

Единственный кувшин в музейной коллекции (см. кат. № 4) можно отнести к типу изделий, называвшихся в документах *bardak* (*бардак*). Кувшины, графины, бутылки разных типов производились в Изнике на протяжении многих десятилетий, но именно эта форма возникает достаточно рано – уже в начале второй четверти XVI в. Возможно, она является развитием формы более широкого приземистого кувшина, ведущей свое происхождение от османских металлических сосудов с крышкой. Кувшин типа *бардак* использовался для воды и напитков – именно такие изделия несет в руке продавец шербета на миниатюре из «Сурнаме-и хумаюн» [Atasoy, Raby 1989, fig. 39].

**Технология.** Предметы из собрания ГМВ не подвергались технологическим анализам, поэтому невозможно уверенно судить о структуре и составе их формовочной массы, красителей и глазури, о процентном соотношении содержащихся в ней ингредиентов.

Однако со многими образцами изникской керамики такие исследования проводились, и в научной литературе достаточно подробно освещены их результаты<sup>21</sup>. Определяя по совокупности признаков рассматриваемые изделия ГМВ как изникские, мы можем визуальную оценить их технологическое сходство с керамикой, прошедшей структурное и химическое тестирование. Конечно, таким образом можно делать лишь выводы общего характера, к тому же приходится учитывать, что вещи разного качества могли производиться менее или более квалифицированными ремеслен-

никами или для разного покупателя. Однако в принципе технический уровень исполнения является в силу своей объективности важным фактором для уточнения датировки, и при каталогизации он использовался в той мере, в какой это возможно без проведения специальных анализов.

Многие исследователи отмечают, что одним из главных стимулов для развития изникского производства стало желание имитировать столь любимый при султанском дворе китайский фарфор. Как известно, настоящий фарфор начали изготавливать на Среднем Востоке только в Новое время, однако попытки создать похожий на него материал привели к появлению уже в X–XII вв. в фатимидском Египте и Иране состава из силикатной массы: смеси гончарной глины, кварцевой основы и стекловидного сплава (*фритты*<sup>22</sup>), дававшего тонкий и прочный черепок. Не обладая всеми свойствами фарфора, керамика, изготавливаемая из этой массы, демонстрировала внешнее сходство с ним. С XII–XIII вв. варианты *кашина* с разным процентным содержанием основных компонентов были распространены практически по всему Востоку. Процесс его производства описан в известном и многократно цитирувавшемся трактате 1301 г. представителя одной из династий кашанских гончаров Абу'ль Касима<sup>23</sup>. Видимо, изникские керамисты в целом руководствовались изложенными в этом сочинении принципами, хотя используемая ими технология и отличалась от более ранней.

<sup>20</sup> См., например, фотографию интерьера греческого деревенского дома на о. Родос конца XIX в. в [Hitzel, Jacotin 2005, fig. 8].

<sup>21</sup> Особенно подробные исследования проводились Дж. Хендерсон на материалах раскопок в Изнике и турецкой коллекции Музея мусульманского искусства в Дохе (Катар) [J. Henderson, 1989; Carswell, Henderson 2003, p. 18–20], а также В.Ю. Ковалем на менее богатом, но показательном материале московских раскопок [Коваль 2010].

<sup>22</sup> От слова *frit* (*фритта*) происходит ныне широко используемый термин для керамики этого типа *fritware* или *quartz-frit* (*кварц-фритта*). Используются также названия «составная» (*composit*), «силикатная» (*siliceous*) керамика, «искусственная» (*artificial paste*) или «каменная» (*stonepaste*) керамическая паста, «фаянс» (*faience*). В отечественной литературе подобную формовочную массу обычно обозначают иранским термином *кашин* (от названия г. Кашан в Иране) [Коваль 2010, с. 18] или европейским «фаянс».

<sup>23</sup> Абу'ль Касим Абдаллах б. Али б. Муххамад б. Аби Тахир ал-Кашани; о нем см. [Atasoy, Raby 1989, p. 50].

**Формовочная масса.** Керамическое тесто, применявшееся в XVI в. в Изнике, включало большое количество (часто более 80%) кремнезема – хорошо очищенного кварцевого песка или гравия. Его смешивали с высококачественной белой глиной – ее месторождение находилось в непосредственной близости от города – и с собственно *фриттой* – насыщенной свинцом массой из стеклянного порошка с добавлением воды и соды. *Фритта* из рецепта Абу'ль Касима щелочная, типичная для иранского и ильханидского производства. Изникская же отличается главным образом наличием свинца, а также использованием не щелочи растительного происхождения, а содовой смеси, приготовлявшейся из осадочных пород и называвшейся в документах того времени *бора*. Этот материал поставляли из Афьон-Карахисара, расположенного в нескольких днях пути к югу от Изника [Atasoy, Raby 1989, p. 52].

Состав теста во многом определял свойства будущего изделия. Практически вся утварь из собрания ГМВ имеет светло-бежевый, иногда розоватый черепок, чуть пористый, но не рыхлый, без видимых включений. Наблюдаются, однако, некоторые колебания в оттенках и степени плотности теста, что теоретически может быть связано с разным временем производства. Так, черепок ряда изделий (см. кат. №№ 15–17) отличается несколько более пористой фактурой и темноватым цветом. В целом же вид черепка указывает на то, что формовочная масса всех изделий имеет силикатную основу и схожа с материалом, который принято называть «мягким *кашином*» [Коваль 2010, с. 22].

**Формовка изделия.** Считается, что *кашин* – материал менее эластичный, чем глина, и его не так просто сформовать на гончарном круге, где предполагается «вытягивание» изделия из куска теста. Поэтому часто мастера использовали формы-*кальты* из разных материалов – керамики, камня, алебаstra [Коваль 2010, с. 23]. Блюда – самая распространенная изникская продукция – «почти наверняка», как считает Дж. Рэби, делались в одночастной форме. Пласт массы рас-

катывался как тесто и помещался поверх *кальты*. *Кальты* устанавливались на гончарный круг, при повороте которого лицевая сторона изделия принимала форму образца, а обратная формовалась на круге и обрабатывалась специальным инструментом-резцом [Atasoy, Raby 1989, p. 58]. На одной из миниатюр знаменитой «Сурнаме-и хумаюн» (ок. 1582 г.), описывающей праздник обрезания наследника Мурада III *шехзаде* Мехмеда, запечатлен цех гончаров *çömləkçiler* (чёмлекчилер), проходящий перед султаном с атрибутами своего ремесла<sup>24</sup>. На переднем плане изображен человек за гончарным кругом, состоящим из двух деревянных круглых подставок на вертикальной оси. Он крутит ногой нижнюю из них, а на верхней руками формирует высокий сосуд. Возможно, что художник зафиксировал не изникских керамистов (горшечников в Стамбуле было немало), но и в Изнике могли пользоваться именно таким техническим средством, оставляющим свободными обе руки, что было важно при работе со сложным материалом. На ножном гончарном круге и сейчас работают в Кютахье и Аваносе, где производится керамика традиционного типа. Следы использования круга видны и на блюдах из Музея Востока – без него нельзя было бы добиться столь ровной и аккуратной отделки. При формовке с помощью *кальты* фестоны по краю тарелок вырезались перед обжигом, то есть их создание требовало отдельной операции, из-за чего со временем они появляются все реже, а в XVII в. исчезают совсем [Atasoy, Raby 1989, p. 58]. В собрании ГМВ есть только одно блюдо со слабо выраженным фестончатым украшением борта (см. кат. № 1), которое по совокупности признаков считается одним из самых ранних в коллекции и датируется первой половиной XVI в.

**Ангоб.** Ангоб (фр. *engobe*) – однородная суспензия консистенции сливок, которой покрывалось изделие после формовки. В Изнике он

<sup>24</sup> Миниатюра хранится в библиотеке музея Топкапысарай в Стамбуле, инв. № Н.1344, лист 405b; ее воспроизведение см. [Atasoy, Raby 1989, p. 53].

состоял из тех же материалов, что и керамическое тесто, но более тонко смолотых, тщательнее просеянных и освобожденных от железистых включений. Приготовление этой смеси занимало несколько дней, т.к. технология требовала ее неоднократного отстаивания. Ангобирование – очень важная стадия технологического процесса для изникского производства, т.к. идея достижения максимального сходства с фарфором предполагала безусловно белый цвет фона, а силикатная масса отличалась сероватой или даже буроватой – из-за вкрапления частиц железа – окраской<sup>25</sup>. Использование ангоба имело и чисто технический смысл – оно обеспечивало лучшее «сцепление» керамики с глазурью в процессе обжига [Carswell, Henderson 2003, p. 19].

Все изникские изделия из коллекции ГМВ имеют полностью ангобированную поверхность, по которой выполнена роспись. В абсолютном большинстве случаев ангоб, как и глазурь, покрывает и пространство внутри кольцевого поддона. Только у одного из блюд (см. кат. № 2) и кувшина (см. кат. № 4) поддон и часть донца внутри него лишены такого покрытия. Как показывают материалы других собраний, по крайней мере для блюд эта ситуация совсем не характерна. Впрочем, она и не уникальна – как минимум одно блюдо из коллекции катарского Музея мусульманского искусства, также принадлежащее группе сине-белой с включением бирюзового изникской керамики, датирующееся первой половиной – серединой XVI в., имеет ту же особенность [Carswell, Henderson 2003, p. 34, cat. 5].

**Краски.** Большая часть изникских изделий ГМВ украшена полихромной росписью. В ней используется семь основных цветов: белый (цвет ангоба), синий, бирюзовый, пурпурный, зеленый, красный и черный. Собственно говоря, это и есть полный набор красок, составлявших в разные годы палитру мастеров Изника.

<sup>25</sup> В Изнике использовали и цветные ангобы, приготовленные с добавлением различных пигментов, но в коллекции ГМВ изделия, выполненные в такой технике, отсутствуют.

Называют еще серый, но он не был особенно распространен.

Изникские красящие составы – это смесь измельченной фритты с оксидами разных металлов, которые и придавали нужный цвет. Оксид кобальта создавал оттенки синего цвета – от насыщенного и темного, каким окрашен, например, фон двух изделий (см. кат. №№ 1, 5), до голубого, которым выделены отдельные элементы декора (см. кат. № 6). Кобальтовый синий – первый цвет, появляющийся в изникской подглазурной росписи в последние десятилетия XV в., и он сохраняет популярность в течение всего времени существования этого производства<sup>26</sup>. Для получения бирюзового цвета (см. кат. № 1) в первой половине XVI в. использовался оксид меди. С его же помощью получали серовато-зеленый цвет, а позднее, во второй половине того же столетия, при добавлении к нему оксида железа научились добиваться изумрудного оттенка зеленого цвета, который демонстрирует, например, одно из изделий из музейной коллекции (см. кат. № 9). При помощи оксида марганца создавался пурпурный краситель. Этот цвет присутствовал в изникской керамике недолго и почти перестал употребляться после середины XVI в. – в коллекции ГМВ он встречается лишь однажды (см. кат. № 3). Черный (или скорее очень темный зеленый, почти черный на глаз) использовался в основном для прорисовки контуров. С середины XVI в. он содержал хромит. Самый же знаменитый цвет изникской росписи – красный – изготовлялся из железистой глины с большим содержанием кварца, известной османам как *kil-i erteni* (*кил-и эрмени* – «армянская глина» или «армянский болос») и первоначально использовавшейся в медицинских целях. Густой ангоб красной окраски из этой глины наносился на поверхность изделия толстым слоем и со-

<sup>26</sup> Как показывают химические исследования, около середины XVI в. меняется состав кобальта, т.е., вероятно, сырье стали поставлять из другого источника, однако визуально это замещение не фиксируется.

здавал рельефный рисунок<sup>27</sup>. Широко известно, что впервые яркий рельефный красный цвет появляется в изразцах, украшавших мечеть Сулеймание, строительство которой было завершено в 1557 г. Этот факт позволяет определить дату, раньше которой, вероятнее всего, изделия с подглазурной росписью «армянской глиной» не производились. Приблизительно в это время в османских изразцах и утвари возникает характерное сочетание красного и ярко-зеленого цветов. Роспись десяти из семнадцати предметов в коллекции Музея Востока включает рельефный красный цвет, обычно называемый «томатовым» или «сургучным», но качество его неодинаково – в разные периоды он мог приобретать различные оттенки вплоть до коричневатого или даже почти бежевого (см. кат. №№ 14, 17). Такие изменения, вероятнее всего, следует связывать с нарушениями технологии, особенно частыми в производстве XVII в. На многих изделиях этого времени краски, как правило, положены аккуратно, однако на некоторых образцах они растекаются и выходят за контуры узора. Характерный пример подобного низкого качества исполнения в коллекции музея – одно из блюд с изображением серповидного листа (см. кат. № 16). Правда, несколько рискованно только на этом основании датировать это изделие более поздним периодом, т.к. никогда нельзя исключать возможность брака и в лучшие для производства времена, однако эта особенность заслуживает внимания при атрибуции.

Особый интерес представляет один из кувшинов из коллекции ГМВ (см. кат. № 4) (рис. 3). По форме, плотности розовато-бежевого черепка, характеру орнамента и цветовой гамме этот предмет может быть отнесен к изникскому производству середины или, вполне вероятно, первой половины XVI в. Его поверхность оформлена в довольно часто использовавшейся в этот период технике резерва, цветочный орна-

мент выполнен на синем фоне под слоем прозрачной глазури. Экземпляр, наиболее близкий сосуду из ГМВ по форме и декору, находится в Копенгагене, в музее-коллекции К.Л. Давида [Atasoy, Raby 1989, fig. 266]. Кувшин из этого музея также украшен по тулову и горлу изображениями тюльпанов, выполненными резервом на темно-синем фоне. Тюльпанные головки располагаются разнонаправленными рядами, создавая впечатление кругового движения, а тонкие, «дрожащие» листья подчеркивают динамику узора. Между рядами тюльпанов помещены многолепестковые розетки. Сосуд той же формы с несколько другим орнаментом, но с весьма схожими цветочными розетками на синем фоне принадлежит фонду Г. Гульбекяна в Лиссабоне [Atasoy, Raby 1989, fig. 265]. Оба эти предмета Дж. Рэби относит к группе небольших трехмерных сосудов, украшенных в технике резерва по кобальту, производившихся в Изнике во второй четверти XVI в. Фрагмент кувшина, датированный тем же автором серединой XVI в. [Atasoy, Raby 1989, fig. 43h], следует, видимо, исходя из характера росписи и расцветки, также включить в эту группу. По всем параметрам к этой же группе принадлежит и сосуд из ГМВ. Необычность его связана с состоянием синей краски, потрескавшейся под глазурью по всей поверхности изделия до такой степени, что создается впечатление неровного металлического блеска – эффект, не характерный для изникского кобальта. Есть некоторая вероятность, что кувшин был сделан в каком-то другом центре, возможно, в более позднее время в подражание образцам из Изника. Не исключено также, что описанная особенность является результатом случайного нарушения технологии или экспериментов с красителями. И та и другая версии требуют проверки, но в отсутствие результатов технологических исследований рискну предположить, что данный образец действительно относится к той группе изникских сосудов, с которой он схож стилистически и типологически.

*Глазурь.* Османская глазурь – один из факторов, которым Изник обязан своей поистине

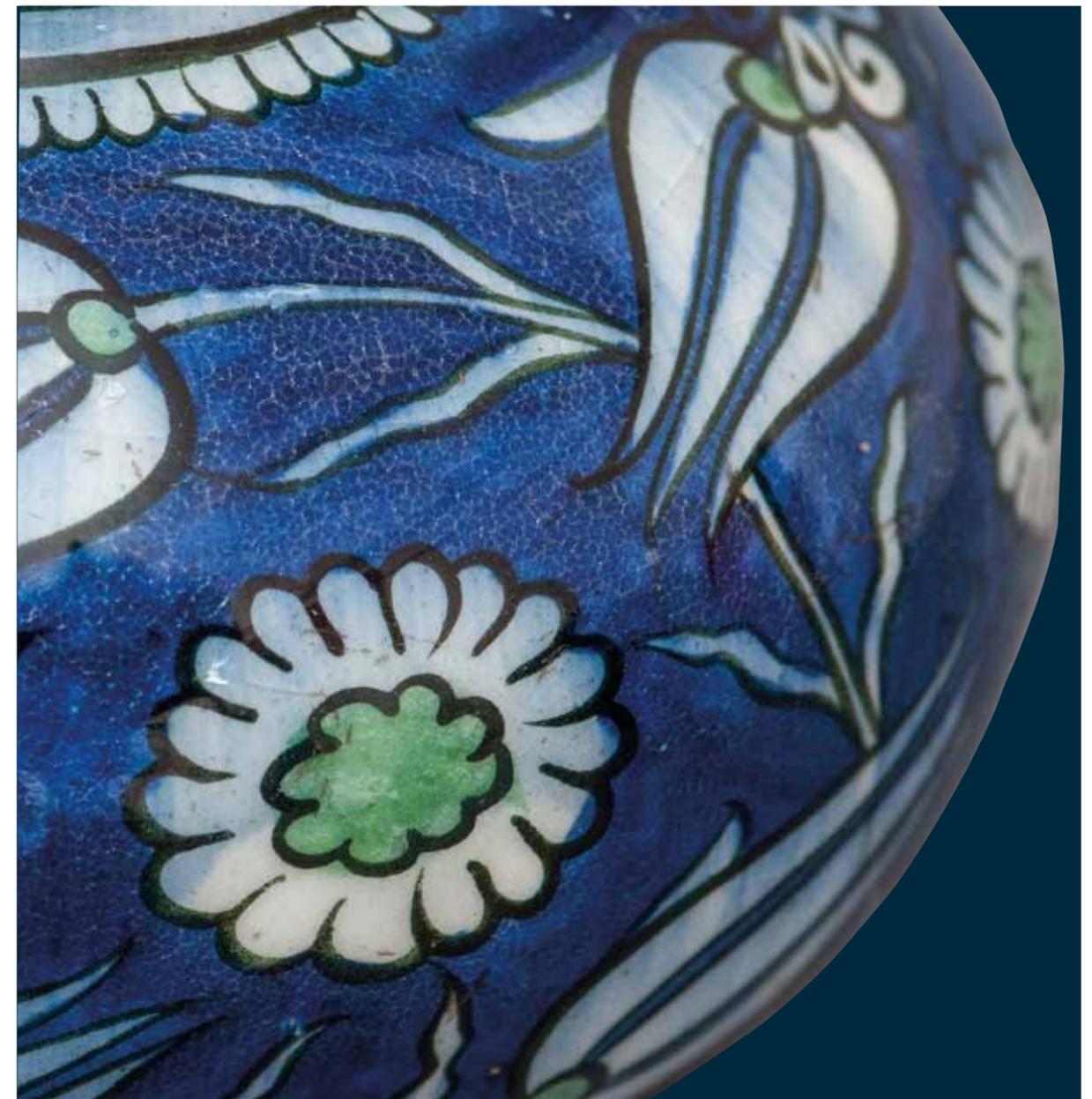


Рис. 3. Кувшин, фрагмент (кат. № 4)

мировой славой. Прозрачная, гладкая и обычно бесцветная в сочетании с яркими красками, нанесенными на белый ангоб, она придавала изделию мягкий приятный блеск. Обычно эту глазурь называли «свинцовой», то есть изготовленной с помощью примеси окиси свинца [Кубе 1925, с. 9; Кверфельд 1947, с. 115]. Ю.А.

Миллер пишет, что турецкие мастера применяли очень прочную свинцовую бесцветную глазурь, не дававшую трещин [Миллер 1972, с. 53]. Действительно, изникская глазурь отличалась от других восточных глазурей «экстремально высоким», по определению В.Ю. Коваля, содержанием свинца *mürdesenk* (*мурдесенк*) в

<sup>27</sup> О красителях в османском керамическом производстве см. [Atasoy, Raby 1989, p. 58, 67; Carswell, Henderson 2003, p. 19–20; Hitzel, Jacotin 2005, p. 32].

25–30% (анализ некоторых образцов показывает, что иногда содержание свинца доходит до 34%). Кроме того, она включала от 1 до 7% оксида олова и содовое сырье, то есть являлась свинцово-оловянно-щелочной смесью<sup>28</sup>, иными словами – фактически той же *фриттой*, но с другим процентным соотношением ингредиентов [Atasoy, Raby 1989, p. 59; Коваль 2010, с. 30]. Дж. Хендерсон отмечает, что присутствие свинцовой *фритты* и в тесте, и в ангобе, и в глазури помогало избежать разницы между коэффициентом расширения глазури и черепка сосуда, благодаря чему классические изникские изделия не покрывались сеткой трещин-*кракле* [Carswell, Henderson 2003, p. 19]. Оксид олова, использующийся обычно для опакующих кроющих покрытий, в данном случае не мешал прозрачности, так как полностью растворялся. Более того, считается, что благодаря олову усиливается блеск глазури, и когда к середине XVII в., как показывают химические анализы, его количество в составе смеси резко снижается, глазурь становится более тусклой. Высокому качеству турецкой глазури способствовало, видимо, и использование хорошо очищенного песка, о чем свидетельствует почти полное отсутствие в ее составе оксида алюминия (глинозема), попадающего в глазури с песком, недостаточно освобожденным от глинистых примесей, как это происходило, например, в иранском производстве того же времени [Коваль 2010, с. 30]. Если *кашинные* изделия, покрытые непрозрачной или полупрозрачной глазурью, в европейской традиции обычно называют *фаянсом*, то использование прозрачной глазури отличает *полуфаянсы* [Кверфельд 1947, с. 8].

Прозрачная бесцветная глазурь – общий признак для всех изделий изникской группы из коллекции Музея Востока, которые мы можем, таким образом, причислить к категории *полуфаянсов*. В основном ее качество сохраня-

ет стабильность – почти на всех блюдах слой глазури тонок, плотно прилегает к черепку, сохраняет блеск и практически не дает трещин. Лишь некоторые изделия демонстрируют изменения в характере прозрачного покрытия. Так, на одном из блюд (см. кат. № 14) не только глазурь лежит более толстым слоем, но и сетка *кракле* видна довольно отчетливо, особенно на его оборотной стороне. Сероватый цвет глазури отличает и еще одно изделие (см. кат. № 16). Впрочем, это не представляется удивительным – по другим признакам упомянутые блюда можно определить как принадлежащие относительно позднему времени – началу или середине XVII в., и качество глазури не противоречит подобной датировке.

*Обжиг.* Обжиг изделий в печи является заключительным этапом производства, после которого только и можно было оценить результат всего процесса – именно после него проявляются неразличимые до этого цвета росписи. В.Ю. Коваль отмечает, что *кашинные* сосуды в отличие от глиняных не требовали предварительного обжига до глазурирования. Действительно, с технической точки зрения этот обжиг необязателен, хотя, как поясняет Дж. Рэби, в нем есть смысл – помещая в печь изделия, покрытые ангобом, керамисты выявляют часть брака (треснувшие сосуды) до того, как производятся роспись и глазурирование. Подобную технологию применяли в Кютахье во второй половине XX в. [Atasoy, Raby 1989, p. 58]. Тем не менее гончары Изника, похоже, ограничивались одним обжигом – после нанесения глазури, что иногда объясняют дороговизной топлива [Hitzel, Jacotin 2005, p. 32]. Однако изникский регион богат лесами и сейчас, а в XVI–XVIII вв. они занимали еще большую территорию. Так, в 1719 г. 50 000 кг сосновой древесины для печей Текфур-сарая в Стамбуле запрашивали именно из Изника и провинции Коджаэли [Atasoy, Raby 1989, p. 62]. Возможно, дело было не в дороговизне топлива для печей, а в желании сократить технологический процесс или еще проще – в традиции? Так или иначе, отсутствие предварительного обжи-

<sup>28</sup> В связи с этим В.Ю. Коваль замечает, что деление на свинцовые и щелочные глазури следует считать условным, т.к. в чистом виде они встречаются крайне редко [Коваль 2010, с. 19].

га требовало от гончаров большого внимания и мастерства.

В Изнике XVI–XVII вв., как и во всем средневековом мусульманском мире, использовались двухъярусные печи, состоявшие из камер, расположенных друг над другом. В нижнюю камеру-топку загружалось топливо, и жар из нее поднимался по воздуховодам в верхнюю обжигательную камеру, куда ставили предназначенные для обжига сосуды. Камеры могли быть круглыми или прямоугольными. Предполагается, что в нижний отсек спускались по пандусу или нескольким ступеням. Он заглублялся в землю во избежание выдувания тепла, ведь температура должна была составлять не менее 900 °С.

На блюдах из коллекции ГМВ, как и на другой продукции Изника этого времени, нет характерных следов в виде «петушиной шпоры», неизменно присутствующих, например, на образцах более ранней анатолийской керамики<sup>29</sup>. Такие отметины оставляли треножники, разделявшие еще не обожженные изделия, установленные в печи друг на друга. Их отсутствие может свидетельствовать об использовании какого-то другого метода. В пользу этой версии говорит и тот факт, что при раскопках слоев XVI–XVII вв. в Изнике до сих пор не были найдены сами разделительные треножники. Вероятнее всего, внутри печи сосуды расставлялись на полках из обожженной глины – такой вариант обжига также был известен и в Иране, и в Средней Азии. Возможно, что в соответствии с рекомендациями Абу'ль Касима изникские изделия в рассматриваемый период обжигались в специальных закрытых притертыми крышками грубых глиняных «капсулах», защищавших от перепада температур и трещин [Carswell, Henderson 2003, p. 19]. Дж. Рэби считает одним из признаков использования таких своего

<sup>29</sup> Например, на красноглиняной керамике т.н. милетского типа, производившейся в Изнике во второй половине XIV–XV вв. и получившей широкое распространение в Анатолии.

рода футляров тот факт, что многие изникские блюда имеют небольшие дырочки в глазури на обратной стороне внутри кольцевого поддона, что может быть показателем нехватки кислорода, возникающей при обжиге внутри капсулы [Atasoy, Raby 1989, p. 62]. Возвращаясь к изделиям из собрания ГМВ, заметим, что подобные мелкие круглые отверстия в глазури действительно наличествуют на донцах некоторых блюд (см. кат. №№ 7, 10–11, 13, 16). Однако изникская продукция – материал достаточно массовый, а применение капсул должно было заметно усложнить процесс. Представляется маловероятным, что подобный технологический прием могли себе позволить все местные мастерские. Естественнее предположить, что технику обжига в капсулах использовали стамбульские мастера, в первой половине XVI в. производившие ограниченное количество утвари для узкого круга заказчиков, или некоторые избранные мастерские Изника. В таком случае наличие дырочек в глазури на донцах изникских изделий (в частности, из собрания ГМВ) может быть объяснено попаданием мелких частиц песка. Вопрос этот остается открытым, хотя справедливости ради следует заметить, что капсулы для обжига блюд, называвшиеся *gazet* (*газет*), в виде больших глиняных округлых коробок с крышками использовали, как свидетельствует Г. Глэсси, кютахийские мастерские по производству традиционной керамики в 1980–1990-х гг., то есть такая технология не была в Турции чем-то необычным [Glassie 2002, p. 460].

Итак, технологически изникская керамика Музея Востока – это полуфаянсы с двуцветной или в основном полихромной росписью под тонкой, прозрачной и гладкой глазурью. Визуальный анализ показывает, что в целом они соответствуют технологическим характеристикам керамики Изника XVI–XVII вв. В коллекции имеются образцы, различающиеся между собой по качеству (степени рыхлости, толщине и цвету) черепка, по уровню прозрачности и гладкости глазури, по чистоте оттенков красок. Тем

не менее именно с точки зрения технического исполнения большая часть изделий за некоторым исключением демонстрирует достаточно стабильный высокий уровень и может быть датирована временем не позднее конца XVI – начала XVII вв.

**Орнаментация.** Не менее важной отличительной чертой художественной керамики является ее орнаментация. Однако прежде чем обратиться непосредственно к этому вопросу, хотелось бы затронуть тему, имеющую отношение одновременно и к технологии изготовления, и к искусству декорирования, а именно к способам нанесения узора на керамические изделия.

Почти все исследователи сходятся на том, что при создании орнамента изникские мастера пользовались специальными шаблонами, по крайней мере в период расцвета местного производства (подобные трафареты используют в турецких керамических центрах и сейчас). Создателями этих шаблонов или рисунков-образцов, по которым они изготавливались, были, как считается, не керамисты Изника, а художники стамбульской *наккашхане*. О том, что такие образцы посылались в Изник, свидетельствуют, в частности, письменные документы. В. Денни цитирует султанский указ, в 1590 г. направленный *кади* Изника: «Так как изразцы нужны для павильона, который я возвожу в моем дворце, я отправил к вам посылного с 1500 акче и необходимыми рисунками. Я приказал, чтобы вы не теряли ни часа и ни минуты, а собрали бы мастеров, чтобы они немедленно изготовили изразцы согласно рисункам, которые я послал...» [Denny 2004, p. 59]. Декоративное керамическое покрытие здания османского времени действительно представляет собой единое произведение искусства, где каждая плитка является частью общей композиции и частью орнаментальной программы, задуманной архитектором. Точное исполнение как отдельных элементов узора, так и всей схемы целиком было необходимо для создания у зрителя впечатления, соответствующего за-

мыслу строителя и заказчика. Стандартный размер изразцов и абсолютно идентичный орнамент на многих из них также подтверждает возможность и даже необходимость использования шаблонов при производстве декоративной плитки. Иногда, особенно в относительно ранних образцах, украшенных сложными композициями и тонкими многослойными узорами, трафареты, подготовленные художниками *наккашхане* для изразцов, использовались и в изготовлении блюд, кувшинов и чаш [Atasoy, Raby 1989, fig. 221–222]. Дж. Рэби убедительно показал, что в ряде случаев и в более позднее время наличие блюд с повторяющимся, причем иногда в перевернутом виде, узором должно означать не просто следование общепринятому вкусу, но и применение определенных средств, позволяющих делать точные копии орнамента или его частей. Подтверждением этой мысли служит в том числе центральный узор двух блюд второй половины XVI в. из коллекций лондонского Музея Виктории и Альберта и Фонда Гульбеяна в Лиссабоне [Atasoy, Raby 1989, fig. 194–195]. Действительно, довольно сложная композиция в виде букета, скрепленного в нижней части стилизованной лентой и содержащая мотив склоненного вправо цветка лотоса буквально повторяется на двух этих предметах. Однако в основном узоры на изникской посуде производят впечатление выполненных скорее по неким образцам, чем посредством прямого копирования с применением трафаретов. Так, например, пологие стенки одного из блюд в коллекции ГМВ (см. кат. № 7) украшены широкой полосой орнамента, состоящего из изогнутых тонких веток с листочками и повторяющегося узора *линчжи*. Таким же образом оформлено блюдо из кембриджского собрания леди Барлоу с изображением гроздьев винограда в центральном поле и одно из уже упомянутых блюд с изображением лотоса в центре [Atasoy, Raby 1989, fig. 189, 194]. Очевидно, что мастер, расписывавший эти изделия, пользовался каким-то образцом. Возможно также,



Рис. 4. Фрагмент блюда с узором *линчжи*, ок. 1530 г. Музей мусульманского искусства в Дохе, Катар (по: [Carswell, Henderson 2003, cat. 5])

что они были сделаны и украшены в одной мастерской. Но при всем сходстве в оформлении видны и различия: листки на ветках располагаются по-разному, а гриб *линчжи* в кембриджском образце разделяется на лепестки, приобретая сходство с цветком, тогда как на изделии из ГМВ он сохраняет форму прототипа. Еще больше приближается к «оригиналу» вариант этого узора на стенке блюда из катарского Музея мусульманского искусства (рис. 4). Та же схема использована в украшении изделия из музея Метрополитен [сайт музея Метрополитен, по. 52.1.18], однако в этом случае листья меняют форму, а мотив *линчжи* становится неузнаваем, превращаясь в многолепестковый цветок с красной серединкой. Другой пример – изображение пальметты в качестве центрального элемента украшения блюда из Музея Востока (см. кат. № 14). Очевидно, что в данном случае узор создавался от руки: он несимметричен, даже слегка искривлен, весь

рисунок сделан неровно. Вероятно, трафареты в производстве утвари применялись значительно меньше, чем в украшении изразцов, и главное – с течением времени все менее непосредственной становилась связь между гончарными мастерскими Изника и придворными художниками, сохраняясь преимущественно – если не исключительно – только в изготовлении стеной плитки. Помимо шаблона обязательным инструментом для создания рисунка во все времена оставалась кисть. Дж. Рэби считает, что при нанесении густого красного болуса ее могла заменять обычная соломинка, через которую краска «заливалась» в нужные места узора [Atasoy, Raby 1989, p. 59].

Изделия Изника, как правило, легко определяются благодаря традиционным элементам декора, узнаваемым композициям и характерной красочной гамме. С другой стороны, все эти составляющие претерпевали определенную эволюцию на протяжении существования мест-

ных мастерских. На этом, как уже отмечалось, во многом основываются датировки различных групп изникской керамики.

Орнаментика изразцов и утвари Изника необычайно богата. Тем не менее можно выделить ряд композиционных схем и узоров, появившихся в турецком искусстве, в том числе керамическом, в разное время из различных источников и определявших на каждом отдельном этапе развития его стиливое своеобразие. Небольшая коллекция ГМВ не может продемонстрировать все типы орнаментации османской керамики, однако некоторые характерные мотивы и виды композиций нашли в ней свое отражение. Именно они и станут предметом нашего краткого рассмотрения, необходимого при каталогизации собрания.

Украшение поверхности изникских блюд организовывалось тремя основными способами, использовавшимися с некоторыми небольшими вариациями. При одном из них орнамент размещается вне зависимости от формы предмета и представляет собой что-то вроде раппортного рисунка на ткани, бесконечно повторяющегося и будто уходящего за границы изделия. Во втором случае орнамент составляет вполне законченную композицию, однако она располагается свободно, занимая всю лицевую сторону блюда. В третьем варианте выделяется центральное поле, как правило, ограниченное контурной линией или пояском дополнительного узора, и борт, оформленный самостоятельным «бордюрным» орнаментом. В музейном собрании абсолютное большинство изделий принадлежит этому последнему типу, и только одно блюдо (см. кат. № 3) относится ко второй разновидности. Можно ли выявить здесь какие-то закономерности? Первый из названных типов вообще встречается крайне редко и, кажется, только в раннее время. Два других сосуществуют в течение всего XVI в. и как минимум первой половины XVII в. Однако можно говорить о том, что со второй половины XVI в., когда самой распространенной становится форма глубокого блюда с широкими

отогнутыми бортами, та же стандартизация происходит и в способе размещения узора. С этого времени заметно преобладает наиболее удобный для такой формы вариант с выделением центрального поля и бордюрным оформлением борта.

В течение XVI–XVII вв. фиксируются изменения и в наборе мотивов, создававших орнамент османской керамики. Как и во всем турецком искусстве, здесь происходил некий отбор элементов, наилучшим образом соответствующих эстетическим представлениям художников и заказчиков, и требованиям момента. Узоры, представленные в коллекции ГМВ, достаточно характерны для османского керамического производства. Значимость китайского искусства для продукции Изника диктует необходимость рассмотреть отдельно те из них, которые имеют китайские корни.

Китайский фарфор поступал на Ближний и Средний Восток в качестве товаров по Великому шелковому пути, а также в виде даров и военных трофеев. По свидетельству арабского путешественника Ибн Батутты, в первой половине XIV в. его уже использовали в Анатолии. Первым же, кто доставил фарфор к османскому двору, вывезя его из западного Ирана, называют Айваз-пашу, визиря султана Мехмета I (1413–1421) [Erdoğan 2001, p. 106]. Элементы узора, заимствованные, по общему признанию, османскими художниками из китайского искусства, а часто напрямую из фарфора позднеюаньского периода<sup>30</sup> и особенно эпохи Мин (1368–1644), присутствуют в орнаментации центрального поля и края (*cavetto*) четырех изделий нашей коллекции, а еще восемь блюд имеют широкие борта, оформленные мотивом того же происхождения.

Блюдо с сине-зеленой росписью (см. кат. № 7) украшает виноградная лоза с гроздьями

<sup>30</sup> Монгольская династия Юань установила власть над Китаем в 1279 г. и сохраняла ее до воцарения национальной династии Мин (1368). В юаньскую эпоху получает развитие традиция росписи фарфора кобальтом и красной краской [Арапова 2007, с. 21].



Рис. 5. Фрагмент блюда с узором виноградной лозы (кат. № 7)

ми винограда (рис. 5). Это широко известный узор, имеющий прямые аналогии в искусстве Китая. Именно в таком варианте, когда в центральной части блюда изображены три грозди на ветке с тонкими завитыми «усиками» и несколькими резными виноградными листьями, он встречается в минском сине-белом фарфоре начала XV в.<sup>31</sup> Эта схема и стала образцом для османских художников. Ее воспроизведение в изникской керамике имеет достаточно длинную историю – появившись в конце XV в., она не исчезает из репертуара местных мастеров и в XVII столетии. Довольно большое количество сохранившихся образцов позволяет проследить эволюцию «виноградного сюжета» от почти буквальных имитаций китайских из-

делий в сине-белой гамме [Carswell, Henderson 2003, p. 34, n. 5] до полихромных изображений в собственно османском стиле. Манера его исполнения и сочетания с другими элементами орнамента дают основания для датировки музейного блюда второй половиной XVI в. Создатели изделия вдохновлялись одной из двух разновидностей минских «виноградных» блюд – с ровным краем, без выделенного борта. Пространство между бордюром и центральным изобразительным мотивом в этих образцах занято не отдельными повторяющимися узорами, а сплошной вьющейся ветвью с цветками и листочками. Обращение турок к этой форме при использовании сюжета с тремя гроздьями винограда фиксируется именно в середине XVI столетия – как ни странно, как раз в то время, когда для других видов узора и композиций основным становится вариант глубокого блюда с отогнутым бортом [Atasoy, Raby 1989, p. 124].

<sup>31</sup> Схожая композиция присутствует и в китайских селадонах того же времени, но в силу особенностей материала и техники выглядит несколько иначе: см., например, [Chinese Treasures 2001, pl. 9].

Очевидно, что в данном случае изникские мастера уже отходят от китайского прототипа – об этом говорит и включение в красочную палитру дополнительного цвета, и менее натуралистичное изображение винограда, и более статичное, почти симметричное расположение элементов орнамента. Не имеет никакого отношения к дальневосточным мотивам и узкое бордюрное оформление. Тем не менее речь еще не идет о развитой полихромии, характерной для более позднего времени<sup>32</sup>, и о высоком уровне стилизации, даже схематичности, приобретаемыми этим узором к концу XVI – началу XVII вв. [Atasoy, Raby 1989, fig. 191–192].

Рассмотренный предмет – единственный в нашей коллекции, в оформлении центрального узора которого полностью, хотя и с существенными изменениями, воспроизводится схема, заимствованная из китайского фарфора. Во всех остальных случаях можно говорить об отдельных дальневосточных мотивах, включаемых османскими мастерами в свой репертуар.

Стенки того же блюда украшает уже упоминавшийся мотив *линчжи* (рис. 6). *Линчжи* в Китае – это волшебный гриб, одна из составляющих эликсира бессмертия. В османскую керамику он, как и узор с виноградной лозой, приходит непосредственно из китайского фарфора. Этот благожелательный знак в стилизованном виде передавал полукруглую форму реального гриба-трутовика, но иногда, снабженный отходящими от него стебельками и листочками, мог напоминать цветок. Как было показано выше, турок-османов привлек именно этот вариант изображения, который они порой развивали, добавляя лепестки и круглую серединку. Очевидно, что на турецкой почве семантика знака была утеряна и он приобрел

чисто декоративное значение<sup>33</sup>. Образцом для изделия из ГМВ послужил, как уже говорилось, тип китайских блюд без борта. Однако мотив *линчжи* османский мастер позаимствовал из орнамента «виноградных» блюд другой разновидности – с отогнутым бортом и фестончатым краем – и свободно комбинировал узоры по своему вкусу.

Очень важным для турецкого керамического производства с XV в. оставался заимствованный узор, использовавшийся в Изнике практически исключительно для орнаментации бортов блюд. Речь идет о стилизованном изображении бурлящих волн и скал. В Китае этот мотив в виде трех геометризованных скал *бошань* в пенных волнах *пиншуй* длительное время оставался очень значимым в разных видах прикладного искусства, например, в украшении элементов костюма [Сычев, Сычев 1975, с. 74, 109]. Мотив волн появляется в оформлении юаньских седлонов конца XIII – начала XIV вв. и сине-белых блюд середины XIV в., что наглядно иллюстрирует коллекция музея Топкапы [Chinese Treasures 2001, p. 51 (TKS 15/260), 64 (TKS 15/1480), 66 (TKS 15/1481)]. Эта традиция была продолжена в начале XV в., когда подобным образом украшались, в частности, борта упоминавшихся выше китайских блюд с изображением виноградной лозы [Chinese Treasures 2001, p. 137, no. 12 (TKS 15/1456)]. Логично предположить, что они и стали источником вдохновения для османских керамистов, тем более что именно такой орнамент борта встречается на первых изникских «виноградных» блюдах [Atasoy, Raby 1989, fig. 313; Chinese Treasures 2001, p. 137, fig. 10; Carswell, Henderson 2003, no. 5]<sup>34</sup>. В этих

<sup>32</sup> Возможно, неким отдаленным воспоминанием об этом узоре стал один из орнаментальных элементов на оборотах блюд конца XVI–XVII вв. (см. кат. №№ 13, 15, 16).

<sup>34</sup> Дж. Рэби отмечает, что даже в тех случаях, когда изникские мастера копировали минский узор для центральной композиции, то в качестве оформления борта они предпочитали использовать именно юаньские «волны и скалы» [Atasoy, Raby 1989, p. 121].



Рис. 6. Фрагмент блюда с узором *линчжи* (кат. № 7)

ранних опытах османские «волны» еще близки китайскому прототипу, и среди них возвышаются остроугольные трехчастные изображения скал. К середине XVI в. такой способ оформления бортов блюд завоевывает все большую популярность в керамике Изника и постепенно начинает использоваться уже не только в изделиях, расписанных в китайском стиле, но и в сочетании с турецким цветочным центральным узором. По наблюдениям Дж. Рэби, нормой эта комбинация стилей становится во второй половине XVI в. [Atasoy, Raby 1989, p. 138]. В это же время можно заметить и значительные изменения в трактовке мотива, все более отдаляющегося от дальневосточных образцов.

В коллекции ГМВ с использованием мотива «волны и скалы» оформлены борта восьми блюд. Во всех случаях он выполнен схожим образом, характерным для периода второй половины XVI – XVII в., когда изображение теряет реалистические черты, присущие ранним об-

разцам, и приобретает вид туго закрученных спиралей на синем или черном фоне, перемежающихся белыми фигурами неправильной формы. Скалы в этой композиции превращаются в узор, больше всего напоминающий три лепестка. Несмотря на очевидное сходство в передаче мотива внутри этой небольшой группы, и здесь наблюдаются некоторые различия в трактовке и качестве исполнения. Наиболее заметными особенностями в этом смысле обладает оформление борта блюда с центральным узором, включающим большой зубчатый лист на зеленом фоне (см. кат. № 15) (рис. 7). Бордюрный мотив в данном случае не только подвергается сильной стилизации, но и становится более схематичным за счет того, что изображаемые в свободной манере «волны» преобразуются в ровные крупные S-образные фигуры, а скалы исчезают вовсе – от них остаются лишь пары маленьких, еле различимых зеленых «росточков». Собственно, только из контекста по-

<sup>32</sup> Само по себе отсутствие полихромии не может свидетельствовать о принадлежности изделия раннему времени. Однако, несмотря на то что известны и сине-белые сосуды конца XVI в., несомненно, для этого периода более характерна многоцветная палитра, в том числе в «виноградном» узоре; см., например, [Hitzel, Jacotin 2005, nos. 14, 16].

нятно, что это вариант того же узора «волны и скалы». Подобная манера его исполнения нередко встречается в изникских изделиях, как правило, принадлежащих концу XVI в., а иногда датирующихся первой четвертью XVII в. [Soustiel 2000, n. 54] или даже концом этого столетия [Carswell, Henderson 2003, no. 34]. Датировка, разумеется, всегда зависит от комплекса факторов, однако можно констатировать, что в таком виде мотив «волн и скал» практически не встречается до последних двух десятилетий XVI в.

Дж. Рэби обратил внимание на другую особенность описываемого узора, которая также может служить определенным указанием при датировке изделия. В более ранних образцах круги-спирали соединяются между собой внахлест, а в более поздних чаще всего изображаются полностью [Atasoy, Raby 1989, p. 138], впрочем, исключения здесь также встречаются. Коллекция ГМВ в основном демонстрирует тип исполнения, характерный для второй половины – конца XVI в. Пожалуй, только в двух случаях можно говорить о спиральных, местами изображенных с нахлестом (см. кат. №№ 8–9). Исключительно на основании этого факта делать какие-либо выводы невозможно, но надо признать, что по совокупности признаков (характер центральной росписи, оформление оборота, качество красок и глазури) именно эти предметы относятся не к самой поздней группе в изникской части собрания.

Некоторые мотивы дальневосточного происхождения могли попасть в орнаментацию османской керамики как напрямую – из известных в Турции китайских вещей, так и опосредованно – из общеисламского декоративного репертуара. Проводниками этих орнаментальных идей и в том и в другом случае первоначально становились художники *наккашхане* и ремесленники, рекрутировавшиеся со всей империи и с соседних территорий, в частности из Тебриза и Герата. Популярными в тимуридской эстетике элементы *шинузари* возникают прежде всего в небольшой и рассчитанной на удовлетворение нужд двора придворной керамической мастер-

ской Стамбула, но достаточно быстро достигают и Изника. Здесь, однако, особенно начиная с середины XVI в., местные мастера все увереннее включают их в новые композиции и орнаментальные схемы [Neciroğlu 1990, p. 163–165].

Изображение цветка лотоса легло в основу турецкого узора *hatâyî* (*хатауи* – «китайский»<sup>35</sup>), чье название красноречиво говорит о его происхождении.

Этот мотив представляет собой стилизованный цветок, изображенный как будто в вертикальном разрезе.

Помимо лотоса он может сочетать в себе части разных цветов, популярных в Китае (пионов, хризантем) и исполненных в китайском стиле, как его понимали османы. Видоизменявшийся со временем мотив *хатауи* стал одним из центральных в османском искусстве украшения рукописей *tezhip* (*тезхун*), в частности, в творчестве Шахкулу, художника, работавшего прежде в Тебризе, а в 1540–1550-х гг. бывшего главой султанской *наккашхане*. С именем Шахкулу связывают возникновение и расцвет при османском дворе стиля *saz* (*саз*), непременными атрибутами которого являлись китайские мотивы. Орнамент *хатауи* очень активно использовался на протяжении многих лет в оформлении керамических изделий Изника, как изразцов<sup>36</sup>, так и утвари [Atasoy, Raby 1989, fig. 394, 493 etc.]. Чуть ли не впервые на керамике он появляется в Йешил-турбе (Зеленом мавзолее) Бурсы, законченном в 1424 г., в изображениях на плитках, украшающих основание саркофага Мехмеда I. В собрании ГМВ мотив *хатауи* присутствует на одном из блюд (см. кат. № 14). Сохраняя общий абрис и основные части узора – центральную полость *теşîме* (*мешиме*), завершающуюся трех-

<sup>35</sup> Этот термин используют не только для обозначения конкретного мотива, но и в более широком смысле как характеристику орнаментального стиля, включающего различные элементы дальневосточного происхождения.

<sup>36</sup> Например, в *Çinîli köşk* (*Чинили-кёшк*, «Изразцовом павильоне»), построенном Мехмедом II, или в мавзолее Мурада III в Стамбуле.



Рис. 7. Фрагмент блюда с узором «волны и скалы» (кат. № 15)

частной верхушкой, окружающий ее «венчик» *tüveyç* (*тювейч*) и стилизованный чашелистик внизу<sup>37</sup>, – *хатауи* в данном случае выглядит значительно упрощенным (рис. 8). Вместо сложной симметричной фигуры, созданной множеством выглядывающих друг из-за друга лепестков, мастер-керамист изобразил довольно грубую форму с лишь намеченными в центре ростками и несколькими криво расположенными листьями «венчика». Очевидно, что у автора не только не было под рукой соответствующего шаблона, но и воспоминание о былых образцах он хранил весьма смутное. Эти особенности исполнения наряду с низким качеством глазури и красок практически исключают возможность ранней датировки изделия.

Узор *çin bulutu* (*чин булуту*, «китайское облако») османские керамисты освоили примерно

в тот же период, что и другие «китайские» элементы декора: по крайней мере, он уже широко представлен в сине-белой утвари начала XVI в. [Atasoy, Raby 1989, fig. 286–291]. Его появление в турецком искусстве также, скорее всего, объясняется влиянием орнамента фарфоровых изделий – этот узор встречается в оформлении селадонов конца XIII – начала XIV вв. и сине-белого фарфора начала XV в., хранящихся в коллекции дворца Топкапы [Chinese Treasures 2001, p. 26 (TSK 15/239), 51 (TKS 15/260), 68 (TKS 15/1381)]. Наряду с другими китайскими мотивами он был популярен и в Иране, откуда происходили многие османские мастера. Турецкие исследователи орнамента И. Биrol и Ч. Дерман утверждают: «По существу, мотив *булут*, часто использующийся в китайских произведениях, символизирует пламя и дым, вырывающиеся во время битвы между драконом и мифологической птицей Симуург» [Birol, Derman 2005, S. 153]. Кажется, в данном случае авторы допускают смешение

<sup>37</sup> Подробнее об узоре см. [Birol, Derman 2005, S. 65–99].



Рис. 8. Фрагмент блюда с узором хатаи (кат. № 14)

ние представлений, существовавших в Китае и на Среднем Востоке. Китайская мифология не предполагает сражения между драконом и волшебной птицей (фениксом), ибо дракон связан с мужским (*ян*), а феникс – с женским (*инь*) началом. Оба эти образа несут доброе предзнаменование, олицетворяют мировую гармонию и никогда не находятся в состоянии борьбы. Мотив облака, действительно часто сопутствующий в китайском искусстве вызывающему сугубо положительные коннотации образу дракона, также наделен особым смыслом, очевидным для носителей местной культуры. Его многозначная семантика связана, в частности, с темами слияния мужского и женского начал и взаимного согласия, с благодатным дождем как выражением брачного союза Неба и Земли [Сычев, Сычев 1975, с. 26]. В Турции этот заимствованный мотив явно лишился такой сложной смысловой нагрузки. Дж. Карсвелл предположил, что он и прижился в османском орнаменте благодаря

похожести на арабеску и тому, что легко трансформировался в декоративный узор [Chinese Treasures 2001, p. 148].

В продукции Изника *чин булуту*, как и все узоры китайского происхождения, ставшие элементами османского имперского стиля, сохраняется надолго, хотя его трактовка имеет множество вариантов. В коллекции Музея Востока мотив китайского облака присутствует в декоре всего двух предметов, и если в одном случае он представляет собой сложную, изящно очерченную ленточную форму, то во втором становится отчетливо S-образным и практически схематичным. Первое изображение является одним из множества декоративных элементов, украшающих единственное в собрании мелкое, с почти вертикально приподнятыми краями блюдо *сахан* (см. кат. № 3) (рис. 9). Его датировка серединой XVI в. основана помимо прочего на наборе использованных мотивов – чешуйчатых растительных форм, напоминающих артишоки, двух-

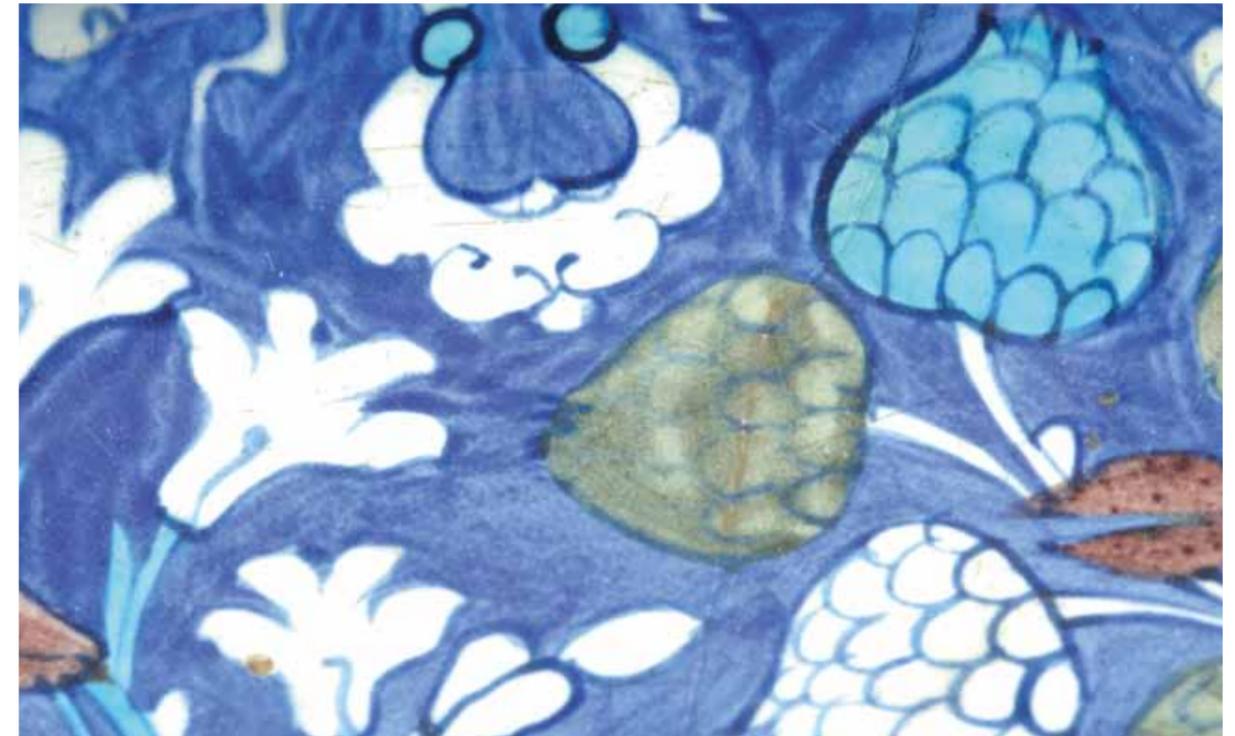


Рис. 9. Фрагмент блюда с узором чин булуту (кат. № 3)

частных мелких тюльпанов, толстых стеблей – и облако в виде волнообразно изогнутой и сужающейся к концам декоративной ленты вписывается в орнаментальную картину, оформляющую вещи этого круга и близкого времени [Atasoy, Raby 1989, fig. 360–361; Hitzel, Jacotin 2005, no. 2].

Облако в виде S-образного узора явным образом восходит к тому же мотиву, завоевавшему популярность в керамике Изника в первой половине XVI в. На сине-белом блюде первой четверти этого столетия из бейрутской частной коллекции оно предстает в виде сложной изящной фигуры с дополнительными украшениями [Atasoy, Raby 1989, fig. 291]. Орнамент кувшина примерно того же времени из собрания Государственного Эрмитажа состоит из повторяющихся крупных симметричных облачков, выполненных резервом по темно-синему фону, имеющих фестончатые края и лаконичный внутренний декор из точек и полосок [Миллер 1972, с. 142]. Что касается экземпляра из ГМВ (см. кат. № 2),

то здесь мотив облака сведен к небольшому завитку в форме горизонтально повернутой буквы «S», повторяющемуся в широкой полосе между бортом и центральным полем. Это небольшое блюдо по всем параметрам схоже с изникскими изделиями так называемого «стиля горшечников»<sup>38</sup>, датированных Дж. Рэби концом 1520 – началом 1540 гг., хотя относится, пожалуй, к самым незамысловато исполненным образцам названной группы. Для этого стиля характерны, в частности, некоторое упрощение композиций по сравнению с предыдущим периодом, появ-

<sup>38</sup> Изделия этой группы получили свое название в противовес полуфаянсам, украшенным в изысканных вариантах стиля придворной *наккашхане* или созданным под непосредственным влиянием изобразительных схем китайского фарфора. Предполагается, что в данном случае в короткий период с конца 1520-х до начала 1540-х гг. творцами подобных композиций «провинциального типа» были сами гончары.

ление мелких узоров в виде листков, облаков, тугих бутонов, часто помещенных в вазы и кувшины, сочетание синего и бирюзового цветов, уменьшение диаметра блюд [Atasoy, Raby 1989, p. 115–120]. Манера исполнения S-образных облачков и характер их расположения на поверхности блюда из ГМВ также находят аналогии в изделиях «стиля горшечников» [Atasoy, Raby 1989, fig. 168–169]<sup>39</sup>. Причем в оформлении одного предмета могут встречаться и S-образные, и более сложные и изящные «ленточные» облака [Carswell 2006, no. 29], что подтверждает возможность одинаковой датировки для блюд из коллекции Музея Востока (см. кат. №№ 2, 3).

Узор в виде строенных кружков имеет, по всей видимости, буддийские корни и также мог попасть в мусульманский мир из Китая. В Турции, впрочем, он становится популярен, скорее всего, благодаря искусству тимуридского Ирана и работе тебризских художников в султанской *наккашхане*, а не в результате прямого копирования китайских изделий – *тамга* из трех кружков, расположенных в форме пирамиды, помещалась на монетах тимуридского времени. На протяжении XV–XVII вв. этот узор часто изображался в разных видах на предметах османского искусства в сочетании с двумя волнистыми полосками, что прочитывалось в турецкой традиции как «леопардовые пятна» и «тигровые полосы», символизирующие мужество и силу. Первое свидетельство использования в османском художественном ремесле мотива строенных кружков отдельно, без двойных полосок, содержится уже в документе 1483 г., где упоминается *Bursa'nın altınlı benekli çatması* (*Бурсский золотный бархат с пятнистым узором*) [Gürsu 1988, p. 57]. Именно такой вариант декора демонстрирует оформление блюда из коллекции ГМВ (см. кат. № 1). Узор *бенекли* («с пятнами»), или, как его еще называли *pelengi* (*пеленги* – «леопардовый»), выполнен бирюзовым

цветом на синем фоне (рис. 10). Это повторяющееся изображение занимает центральную часть блюда и украшает его широкие борта. Вместо «угрожающих» «тигровых полос» кружки сочетаются с «легкомысленным» узором – практически вырастающими из них кустиками с мелкими белыми бутонами тюльпанов. Очевидно, что в данном случае мастер, создававший орнамент блюда, не только не отдавал себе отчета в первоначальном значении изображаемого мотива, но и не вкладывал в него тот смысл, который подразумевали придворные художники султана. Буддийские «драгоценности» и мусульманские «леопардовые пятна» превратились в его интерпретации в чисто декоративный узор.

Неоднократно высказывалась мысль о том, что узор из кружков и полос (*чинтама-ни*), очень рано появляющийся, например, в османском текстильном искусстве, в декор керамики проникает только после добавления в палитру изникских гончаров красного цвета. Иными словами, предполагается, что он отсутствует в ранних сине-белых и сине-бирюзовых изделиях, а также в период появления серо-зеленой и пурпурной красок, т.е. практически вплоть до 1560–1570-х гг. Дж. Рэби добавляет также, что, используя мотивы кружков и полос по отдельности, изникские керамисты отдавали предпочтение вторым [Atasoy, Raby 1989, p. 260; Hitzel, Jacotin 2005, p. 58]. Между тем самим Дж. Рэби в той же книге опубликовано блюдо из собрания Музея Садберк-ханым в Стамбуле, датированное им временем около 1540 г., украшенное орнаментом из повторяющихся строенных кружков, выполненных в сине-бирюзовой гамме [Atasoy, Raby 1989, fig. 319]. Этот же узор как дополнительный присутствует на принадлежащей тому же времени бутылки *сюрахи* из кувейтской коллекции Хомаизи [Atasoy, Raby 1989, fig. 151]. Автор публикации относит эти предметы к группе необычных керамических изделий, связанных по характеру оформления со спиральным стилем *тугракеш*.

Что касается блюда из коллекции ГМВ, то в отличие от названных предметов утвари оно



Рис. 10. Фрагмент блюда с узором *бенекли* (кат. № 1)

украшено в рамках иной композиционной схемы, предполагающей не сплошное покрытие поверхности узором, а разделение ее на отдельные зоны – круглый центр, вогнутая стенка (*каветто*) и отогнутый борт. Если орнамент центра и борта, как уже говорилось, состоит из строенных кружков и бутонов, то полоса *каветто*, отделяющая одну из этих частей от другой, содержит чередующиеся мотивы двухчастного сине-бирюзового тюльпана и «кустика» из трех моголепестковых цветков. Эти три цветочка, как будто вырастающие из одного основания в виде полурозетки, часто встречаются в украшении керамики все того же «стиля горшечников» [Atasoy, Raby 1989, fig. 162, 166–167, 248]. Перемежающие их мелкие тюльпаны («упрощенные», по определению Дж. Карсвелла), одна половинка которых покрыта кобальтом, а вторая – бирюзовым цветом, также можно обнаружить в изделиях этого времени [Carswell 2006, no. 29] (рис. 11). Столь же упрощенные, собранные в букети-

ки по три-пять штук одноцветные бутоны тюльпанов из центральной части орнамента находят аналогии в вещах того же круга [Hitzel, Jacotin 2005, no. 1, 2]. Таким образом, все компоненты, составляющие украшение блюда из коллекции ГМВ (см. кат. № 1), включая как основной мотив – строенные кружки, потерявшие свое символическое значение, но сохранившие декоративную притягательность – так и сопутствующие ему, получили распространение в первой половине XVI в. Если предположить, что декор изделий «стиля горшечников» действительно создавался самими гончарами без применения шаблонов из *наккашхане*, то он является ярким свидетельством силы воздействия дворцовых художников на изделия местного уровня.

Китайская орнаментика оказала очень большое влияние на изникское производство, особенно на стадии его становления и первоначального развития. Кроме нескольких мотивов и композиций, затронутых выше в связи с

<sup>39</sup> Следующий этап развития этого узора, не представленный в нашей коллекции, связан с последними десятилетиями XVI в.

коллекцией ГМВ, в турецкое керамическое искусство вошло множество узоров растительного и абстрактного характера, имеющих дальневосточные корни. Интересно, однако, что османские мастера, сохраняя в своем репертуаре, пусть и в видоизмененной форме, многие мотивы, почерпнутые ими из декоративной системы юаньской и раннеминской эпох, не копировали китайский фарфор последующего времени. Дж. Рэби обращает внимание на то, как невелико было влияние позднеминской и цинской продукции, несмотря на то что она поставлялась на Средний Восток во множестве. Как и Ю.А. Миллер, он замечает, что в сефевидском Иране ситуация в этом смысле была принципиально другой: в XVII в. иранские керамисты с энтузиазмом воспроизводили формы и пейзажные композиции, почерпнутые из современного китайского импорта [Atasoy, Raby 1989, p. 245; Миллер 1972, с. 28–29]<sup>40</sup>.

Рассуждая о причинах падения популярности мотивов дальневосточного дизайна в Изнике, Дж. Рэби предполагает, что это обстоятельство может отчасти восприниматься как доказательство собственной зрелости османских мастеров. «Отчасти же, – пишет он, – особенно в XVII в., когда технические стандарты в Изнике заметно снизились, это могло быть подтверждением неспособности Изника соревноваться с потоком китайского импорта ни в качестве, ни в количестве» [Atasoy, Raby 1989, p. 245]. С последним заключением можно согласиться.

<sup>40</sup> Та же практика продолжалась и в XVIII в., о чем свидетельствует, в частности, иранская коллекция ГМВ (см., например, инв. №№ 7248 II, 7265 II, 7729 II и др., представленные в постоянной экспозиции музея). Впрочем, картина была бы неполной без учета обратного процесса: геометрические узоры юаньского сине-белого фарфора, производившегося в 1320–1360 гг., происходят от ближне- и средневосточных образцов. В начале XVI в. в Китае делали вещи на экспорт в мусульманские страны, в том числе специфических форм (например, пеналы-каламданы) и с арабскими надписями, а в позднеминском фарфоре чувствуется влияние иранского искусства [Chinese Treasures 2001, p. 68–69, 77; Арапова 1977, с. 17, 19].

Действительно, хорошо известно, что изникское производство в течение XVII в. неуклонно двигалось к закату, уступая рынок привозным изделиям и продукции других малоазийских центров. Нужно заметить, однако, что изготавливать более или менее близкие копии китайских вещей турки перестали уже с середины предыдущего столетия, когда говорить об упадке Изника было бы явно преждевременно. Отказ от воспроизведения дальневосточных образцов логичнее объяснить тем, что именно в это время благодаря соответствующему социальному заказу и переменам в придворной *наккашхане* складывается собственный османский стиль. Характеризующийся богатейшим набором цветочных элементов, их специфической трактовкой, яркой полихромной палитрой, этот стиль стал своего рода выражением османской идентичности<sup>41</sup>. По точному замечанию Н. Неджипоглу, «османы первыми раскололи космополитическое культурное единство и относительно гомогенную визуальную культуру исламского мира XV века» [Necipoglu 1990, p. 158].

Потребность в прямом копировании в этот период отпала. Бóльшую зависимость от китайской орнаментики демонстрирует в последующие годы керамика Кютахьи, не связанная напрямую с дворцовой художественной мастерской [Гусач 2012, с. 117]. В Изнике же заимствованные ранее китайские мотивы, трансформировавшись по воле турецких мастеров, стали частью новой османской орнаментики. Именно с этой орнаментикой, точнее, с цветочным декоративным стилем, складывавшимся на протяжении нескольких десятилетий и утвердившимся во второй половине XVI в., связана большая часть изникских изделий Музея Востока.

Наиболее яркое проявление нового османского стиля в нашей коллекции – известная композиция в виде куста или букета, когда

<sup>41</sup> Подробнее об османском стиле как форме художественного самоопределения османов, о репертуаре и средствах художественной выразительности см. [Кулланда 2014].



Рис. 11. Фрагмент блюда с изображением двуцветного тюльпана (кат. № 1)

разные растения на длинных стеблях будто вырастают из одной точки (чаще всего из пучка травы) на краю или у борта изделия. Таким образом оформлены одиннадцать из шестнадцати блюд собрания ГМВ. Эту схему в том или ином виде можно наблюдать уже в первой половине – середине XVI в. в сине-белом варианте, в сочетании кобальта, пурпурного и зеленовато-болотного цветов [Atasoy, Raby 1989, fig. 341–343]. После 1560-х гг., когда окончательно сформировываются как красочная палитра Изника с ее яркими зеленым и красным пигментами, так и набор наиболее популярных мотивов декора, такая композиция становится безусловным лидером. Сама по себе она не является чем-то новым в восточном искусстве. Дж. Карсвелл считает, что идея композиционного оформления элементов узора в виде куста могла иметь, как и описанный выше декор, китайские корни и происходить от сине-белых узоров с цветущими ветками на китайских фарфоровых блюдах на-

чала XV в. [Carswell 2006, p. 82]. Ю.А. Миллер, напротив, полагает, что эта схема сформировалась на местной основе [Миллер 1972, с. 66], и я склонна с ним согласиться. Среди изделий Изника встречаются блюда с украшением в виде букета, связанного свободной лентой, и именно они действительно копируют китайские образцы [Atasoy, Raby 1989, fig. 718–719]. В данном же случае речь может идти о местном, средневосточном варианте узора – декоративные цветущие кустики являются частым элементом декора в иранском прикладном искусстве XVI–XVII вв., в том числе в тканях и керамике [Сокровища прикладного искусства 1979, № 42; Сазонова 2004, №№ 3, 6; сайт музея Метрополитен [metmuseum.org/collection](http://metmuseum.org/collection), nos. 09.50.1107; 91.1.93; 91.1.128]. В изникской продукции эта композиция сразу приобретает оригинальный характер благодаря подбору и способу сочетания изобразительных мотивов, собранных в декоративный куст. Говоря о происхождении этих мотивов, введенных в

середине XVI в. главой султанской *наккашхане* Кара Меми и его художниками в османскую орнаментику и составивших основу нового стиля, Дж. Рэби замечает, что было бы ошибкой искать их истоки в гербариях Германии и Нидерландов, как это порой предлагалось. Гораздо более близкой выглядит связь с итальянскими ботаническими рисунками, тем более что именно в первой половине – середине XVI в. ученые и художники Италии всерьез начали интересоваться левантинской флорой, включая в свои альбомы изображения растущих в Турции цветов.

Однако независимо от того, где черпали вдохновение художники *наккашхане*, способствовавшие рождению нового османского «бренда», цветочный орнамент оказался удивительно удачным решением, соответствующим эстетическим и идеологическим представлениям османов. Новый цветочный стиль был быстро усвоен не только создателями изразцов, но и производителями утвари, что неудивительно. В Османской империи садовые цветы пользовались большой популярностью, существовало множество руководств по выращиванию декоративных растений и планированию сада. В 1546 г. путешественник Пьер Белон сообщал: «Ремесленники обычно ставят перед собой несколько разноцветных цветков в сосуд с водой, чтобы они сохраняли красоту и свежесть» (цит. по: [Hitzel, Jacotin 2005, p. 119]). Вероятно, отходя от шаблонов, изготовленных в придворной художественной мастерской, гончары могли в ряде случаев выполнять свои рисунки практически с натуры.

В коллекции ГМВ композиция в виде куста из цветущих стеблей представлена и в сине-белом варианте (см. кат. №№ 5–6), и преимущественно в полихромном исполнении (см. кат. №№ 8–12, 15–16). Состав изобразительных мотивов в оформлении музейных блюд с таким композиционным решением соответствует определенному набору, утвердившемуся в османском искусстве в XVI в. Розы, тюльпаны, гиацинты, гвоздики, цветки сливы, зубчатые листья – вот стандартное сочетание изникской флоры, из которой складывается орнаментация блюд музей-

ного собрания с композицией в виде куста. Кара Меми, с чьим именем прежде всего связывают начало эпохи доминирования этих цветов в турецком искусстве, был оформителем рукописи поэтического сборника султана Сулеймана Кануни *Диван-и Мухибби* (ок. 1566 г.). Как и автор этих полных символических стихотворных текстов, он, несомненно, вкладывал определенный дополнительный смысл в создаваемые им растительные образы. Роза согласно мусульманской традиции – подарок бога, а белая роза выросла из капель пота пророка Мухаммада во время *мираджа* – его восхождения на небо. Роза – почти неперенный атрибут красавицы (возлюбленной) в лирике Ближнего и Среднего Востока, а в суфийской поэзии, оказавшей огромное влияние на османскую культуру, красавица – это Высшая Истина, Абсолют, и роза для суфия – Божественная возлюбленная, своего рода метафора Бога [Шиммель 2000, с. 177; Стеблева 2002, с. 65]. Тюльпан, приобретший особую славу в XVIII в. под влиянием Европы, был тем не менее известен и любим в Турции задолго до тюльпаномании эпохи Ахмеда III (1703–1730). Как и роза, он служил средством для описания красоты, в том числе Божественной возлюбленной, хотя популярное утверждение, что название тюльпана *лале* (لاله) является анаграммой мусульманского наименования Бога, Аллах - ﷲ, видимо, несостоятельно. Как показал Дж. Рэби, в османской Турции слово *лале* употреблялось изначально в качестве общего термина для дикорастущих цветов по контрасту со словом *гюль*, обозначающим садовые цветы, и лишь с XVIII в. *лале* начинает обозначать именно тюльпан (а *гюль* – розу) [Atasoy, Raby 1989, p. 222–223]. Изображение гиацинта часто подразумевало распространенную в поэзии метафору локонов любимой, закрывающих ее лицо, что в суфийской традиции интерпретировалось как множественность тварного мира, скрывающего лик Бога и мешающего суфию постичь единую Сущность [Стеблева 2002, с. 63]. Цветущее дерево, вошедшее в османский репертуар во второй половине XVI в., вызывало ассоциации с Раем. Не только поэты и оформи-



Рис. 12. Блюдо, фрагмент узора (кат. № 10)

тели рукописей, но и авторы цветочных изразцовых композиций, украшая османские дворцы, павильоны и мечети, могли видеть перед собой картину райского сада. Однако, как справедливо предупреждает Дж. Рэби, следует помнить, что далеко не всегда подобный символизм распространялся на украшение бытовой керамики [Atasoy, Raby 1989, p. 223].

Примером многообразия способов воспроизведения упомянутых мотивов на керамической утвари и изменений, происходящих с ними во времени, может служить изображение крупного длинного листа с зубчатыми краями. В Турции этот узор носит название *hançerî* (*ханчеры* – «кинжальный»). Непременная принадлежность стиля *саз*, он был рожден в стамбульской *наккашхане* и использовался в Изнике более столетия. Разница в его трактовке заметна даже среди изделий небольшой коллекции ГМВ, в украшении которых этот мотив присутствует.

В трех случаях (см. кат. №№ 10, 12, 16) лист имеет серповидную форму (он изогнут и зазубрен с одной стороны, как будто сложен вдвое по длине) и довольно широкую линию черного контура. По наблюдению Дж. Рэби, в таком виде этот узор становится популярен с 1570-х гг. В силу того что серповидный лист по каким-то причинам редко украшал изразцы, исследователь атрибутирует утварь с подобными изображениями, основываясь на других помещенных на ней узорах. Так, например, трактовка красных лилий на кружке с зубчатым листом позволяет ему связать эту вещь с декоративной плиткой гробницы *шехзаде* Мустафы в Бурсе (1573–1574) и соответственно датировать временем около 1575 г. [Atasoy, Raby 1989, p. 233, fig. 700]. Исходя из особенностей изображений, сопровождающих мотив серповидного листа на трех блюдах из собрания ГМВ и отчасти из технических характеристик этих вещей, можно согласиться, что все они должны датироваться не ранее чем

последней четвертью XVI в. Но если по поводу общности нижней границы датировки есть некоторая ясность, то верхнюю границу необходимо в каждом отдельном случае уточнять, исходя из различий в нюансах орнамента и уровня исполнения. Так, одно из блюд музейной коллекции (см. кат. № 10) обладает оформлением борта, менее распространенным, чем привычные «волны и скалы»: его составляют перемежающиеся изображения сдвоенных головок тюльпанов и пятилепестковых цветков (рис. 12). Дж. Рэби замечает, что подобная манера декорирования взята из похожего дизайна бортов блюд 1550-х гг. [Atasoy, Raby 1989, p. 230], а Ю.А. Миллер справедливо характеризует ее как «отголоски местной традиции украшения изделий» в отличие от китайского мотива «волн и скал» [Миллер 1972, с. 72]. Такой растительный орнамент появляется на бортах блюд с фестончатыми краями, датированных Дж. Рэби 1560 гг., но чаще всего его используют в последней четверти XVI в. на изделиях с цветочным декором, с росписью в виде неких персонажей или розеток эпохи правления Мурада III [Hitzel, Jacotin 2005, p. 195, cat. 275, 431]. В целом качество исполнения блюда из коллекции ГМВ (см. кат. № 10) достаточно высоко, цвета яркие, набор изобразительных мотивов традиционен, и лишь небольшие размыты красок и пористость черепка склоняют к тому, чтобы датировать его самым концом XVI в.

Другое блюдо из коллекции Музея Востока (см. кат. № 12) покрыто прозрачной глазурью почти без трещин, а краски узора не растекаются за контурные линии. Статичность композиции, манера исполнения цветущих веток без выделенных серединок «наплывом» красного, да и сам центральный узор в виде фестончатого остроконечного медальона с цветками внутри заставляют оценивать эту вещь как рубежную, датируя ее концом XVI – началом XVII вв. С такой атрибуцией согласуются и особенности цвета – тусклый с коричневым оттенком рельефный красный и сероватый синий.

Определенная сложность возникает при датировке еще одного блюда из рассматриваемой группы с узором в виде серповидного листа (см. кат. № 16), что связано с плохим качеством самого образца (рис. 13). В подобных случаях всегда есть соблазн считать изделие очень поздним, т.к. постепенное падение качества в изникском производстве является доказанным и широко известным фактом. Между тем композиция центрального узора, как и оформление борта этого блюда, традиционны. Распустившиеся розы и серповидный лист изображены тем же способом, что и на многочисленных предметах утвари и изразцах второй половины XVI в. Положенный рельефом красный цвет сохраняет яркий томатный оттенок. Теоретически подобная вещь могла быть сделана и в конце XVI в., но тогда она, видимо, была бы признана браком. Краска положена крайне небрежно, то растекается, то не заполняет полностью пространство внутри контуров. Пятилепестковые цветки с одной стороны вырастают на традиционной изогнутой ветке, а с другой – расположены беспорядочно. Узор в виде волн на борте блюда едва виден, а скалы и вовсе оказались утеряны. Все это можно было бы отнести на счет низкой квалификации мастера, пытавшегося копировать старый сюжет без шаблона, однако существуют и более объективные технологические признаки для «поздней» датировки: темноватый черепок, мутная с серым оттенком глазурь, борт блюда слегка «задран», как будто в печи его поставили слишком близко к другим предметам. Все эти признаки не характерны ни для XVI в., ни даже для первой половины XVII в. В итоге это блюдо с узором в виде серповидного листа по совокупности факторов я считаю возможным датировать временем не ранее середины XVII в. Четыре небольших «кинжальных» листочка создают своего рода обрамление центрального узора одного из музейных изделий, уже рассмотренного в связи с развитием мотива *хатаи* (см. кат. № 14). По ряду признаков оно датировано началом XVII в.



Рис. 13. Блюдо, фрагмент узора (кат. № 16)

Лист *ханчери* встречается в центральном узоре блюд из коллекции ГМВ с композицией в виде куста еще в двух вариантах: в виде широкого листа, зазубренного с двух сторон (см. кат. № 8), и в форме «процветшей пальмовой ветви» (см. кат. №№ 9, 15), как его определяют авторы каталога музея в Экуане. Последний вариант также представляет собой развернутый «кинжальный» лист, но украшенный по центру гирляндой из белых кружков или цветочных головок с красной сердцевинкой. Появившись в 1560-х гг., узор в таком виде продолжает встречаться и в декоре утвари следующего столетия. Два изделия из музейной коллекции, вероятно, демонстрируют употребление этого узора в разные периоды изникского производства. Как тонкость контуров и изящество исполнения декора центрального поля, в том числе склоненного листа в форме «пальмовой ветви», так и прозрачность гладкой глазури свидетельствуют о том, что одно из оформленных таким об-

разом блюд (см. кат. № 9) принадлежит XVI в. Состояние красок и темноватый оттенок черепка являются доводом в пользу его возможной датировки концом указанного столетия. Что же касается второго блюда (см. кат. № 15), то здесь лист хоть и изображен в той же форме – зазубренным с двух сторон и с повторяющимися по центральной жилке декоративными элементами, – рисунок выполнен совсем в другом стиле. *Ханчери* потерял изящный изогнутый и надломленный посередине тонкий стебель или прихотливый изгиб, характерные для второй половины XVI в., а вместе с этим пропала и грациозность композиции. Он изображен на коротком стебле, как в ранних образцах стиля *саз*<sup>42</sup>, но в отличие от них выглядит негибким и статичным. Украшающие лист цветные

<sup>42</sup> См., например, изразец второй четверти XVI в. из собрания музея Метрополитен [сайт музея Метрополитен, по. 1978.350].

кружки лишились выделенных сердцевин и упрощены до капли рельефной краски, красный цвет трансформировался в бежевый. Серия блюд из Музея Ренессанса в Экуане со схожим оформлением (в ней композиция «куст» выполнена резервом, вокруг расположенного в центре «процветшего» зубчатого листа помещены изображения цветов и округлых пальметт с цветочными букетиками внутри) датируется в основном последней третью XVI в. [Hitzel, Jacotin 2005, cat. 233, 284, 369]. Экземпляр из Музея Востока имеет гораздо более упрощенный узор и низкое качество исполнения, к тому же совершенно не характерным является коричневато-бежевый оттенок рельефного красного. Как кажется, блюдо может принадлежать к группе подобных изникских изделий, производившихся в течение довольно долгого времени, и являться переходным между изделиями из музея Экуана и вариантом с листом в окружении тонких цветущих веток, датированным Дж. Рэби 1650–1675 гг. [Atasoy, Raby 1989, fig. 657].

«Цветочный стиль, появившийся во второй половине XVI в., – писали организаторы выставки османского текстиля, – является, возможно, самым запоминающимся, оказавшим наибольшее влияние и привлекательным наследством могущественной империи османских султанов» [Denny, Krody 2012, p. 97] (рис. 14). Цветы остаются основным стилиобразующим элементом османского искусства на протяжении всей его истории, однако уже в том же XVI в. турецкая орнаментика обогащается и другими мотивами.

В коллекции ГМВ выделяется всего одна вещь, растительные элементы в оформлении которой полностью отсутствуют. Это блюдо с повторяющимися изображениями парусных судов (см. кат. № 13) (рис. 15). Флот играл немалую роль в политике султанов и жизни османского общества, что получило отражение прежде всего в искусстве турецкой миниатюрной живописи, известном своими реалистическими традициями. Появление же изображения корабля в украшении предметов художественного ремесла впервые отмечается именно в керамическом

производстве. Самые ранние из оформленных таким образом изделий – это сине-белое блюдо из Музея Виктории и Альберта и найденная при раскопках в Изнике кружка-маширапа цилиндрической формы, датируемые соответственно 1530 – 1540-ми и 1550-ми гг. [Atasoy, Raby 1989, p. 256.] Изображения судов на керамике этого времени единичны, однако позднее, в последней четверти XVI в. и в XVII в., они завоевывают все большую популярность. Несмотря на известную стандартизацию и условность рисунка, нередко можно найти прототипы этих изображений среди реальных османских и европейских судов того времени<sup>43</sup>. Судно с косым («латинским») парусом, иногда раскрашенным в полоску, как на блюде из ГМВ, – наиболее часто встречающийся в османской керамике «корабельный» мотив. Такой парус имеет вид прямоугольного треугольника и длинной стороной крепится к поперечной балке (*рейку*), подвешенной на мачте. Его активно использовали на Средиземном море и на Босфоре. О довольно реалистическом характере изображения свидетельствует не только форма паруса, но и его раскраска – «латинские» паруса часто шились из вертикально расположенных узких кусков льна и хлопка, что создавало эффект полос [Hitzel, Jacotin 2005, p. 308].

Появление «корабельного мотива», как и других изображений, прежде не свойственных османской орнаментике (например, изображения людей и животных), связано с общей ситуацией, сложившейся в экономике империи, в частности в изникском производстве. Уменьшение дворцового заказа на изразцы, неспособность султанского двора обеспечить оплату уже сделанных заказов и неизбежная в этой ситуации переориентация керамистов на других клиентов заставили мастеров Изника расширить свой репертуар в угоду новым покупателям. В поисках рынка сбыта для своих изделий ремесленники

Рис. 14. Блюдо, фрагмент орнамента в цветочном стиле (кат. № 9)

<sup>43</sup> Подробнее об этом см. [Кулланда, 2016]



были готовы отступать от привычных орнаментальных схем, впуская в них реалии окружающей жизни. Посуда изникского производства начала в большей мере распространяться среди потребителей среднего достатка, а также среди местных и иностранных торговцев. По наблюдению Дж. Карсвелла, одними из самых важных новых рынков для изникской утвари в XVII в. стали рынки в Чанак-кале и в Стамбуле, где она закупалась греческими купцами [Carswell 2006, p. 110]. Вероятно, оформление в морском стиле имело успех и у западноевропейцев, посредниками в торговле с которыми выступали греки и евреи.

При датировке блюда с изображением кораблей (см. кат. № 13) концом XVI – началом XVII вв. учитывалось как увеличение популярности этого орнамента к XVII столетию, так и хорошее качество глазури и черепка, делающее возможной его принадлежность концу XVI в.

Наконец, последний вопрос, который хотелось бы затронуть в связи с темой орнаментики, – это оформление внешней (оборотной) стороны османских блюд. В литературе этому вопросу обычно не уделяется много внимания. Лишь Дж. Рэби предположил, что орнамент на оборотах может предоставить ключ к атрибуции блюд, не связанных по типу украшения лицевой стороны. Посетовав между прочим, что слишком мало оборотов опубликовано, он определяет, например, по этому признаку принадлежность трех изделий, выполненных в разной цветовой гамме, одной мастерской [Atasoy, Raby 1989, p. 142]. Вопрос о датировке блюд на основании оформления оборотной, т.е. внешней, стороны представляется даже более сложным. Этому орнаменту явно уделялось меньше внимания, чем оформлению лицевой стороны, и, однажды установившись, один и тот же узор мог теоретически использоваться десятилетиями. Тем не менее существует по крайней мере одна очевидная закономерность: блюда с относительно более ранним орнаментом лицевой стороны значительно чаще имеют сложное оформление оборота. После середины XVI в. почти не встречаются длинные переплетающиеся

цветущие ветви, занимающие полностью внешние стенки блюда. Между тем в изделиях первой половины XVI в. такая орнаментация оборота распространена – примеры этому можно видеть в некоторых блюдах, из коллекции ГМВ (см. кат. №№ 1–2, 5–6). Не всегда можно решиться датировать изделия с таким изящным и сложным орнаментом оборота началом или серединой XVI в. – например, узор лицевой стороны двух музейных блюд (см. кат. №№ 5–6) предполагает как будто бы их несколько более позднюю датировку, но в экземплярах конца XVI в., а тем более XVII в., такой дизайн оборотной стороны, как на этих блюдах, просто непредставим. Как и в ситуации с украшением бортов, во второй половине XVI в. вырабатывается более или менее стандартный вариант оформления внешней стороны: как правило, на ней перемежаются два мелких стилизованных элемента синего и зеленого цветов – цветочные головки, букетики, кружки и полукружья. В некоторых из них можно угадать упрощенные изображения *линчжи* или *бенекли* (см. кат. №№ 10–13), но они изменены почти до неузнаваемости. Плохое качество красок, теста и глазури, как и более «поздний» узор лицевой стороны, часто сочетаются с очень схематичным и неаккуратным оформлением оборота или полным отсутствием такового (см. кат. №№ 15–16). Существуют и некие варианты, которые можно считать переходными – с натуралистичными и тщательно нарисованными цветами и розетками. Как правило, они принадлежат блюдам с качественно выполненной орнаментацией лицевой стороны, которые могут датироваться как серединой XVI в., так и его второй половиной, но не концом этого столетия (см. кат. №№ 3, 7–8).

Производство полуфаянсов изникского типа – наиболее известный и хорошо исследованный в литературе этап развития турецкой художественной керамики. К тому же именно изникская часть является самой цельной в собрании Музея Востока, что позволяет на ее примере осветить особенности изготовления и орнамен-

Рис. 15. Блюдо, фрагмент узора (кат. № 13)



тации подобных изделий. Однако с упадком мастерских Изника османское керамическое производство не остановилось. К сожалению, в музейной коллекции, как уже было отмечено, не представлены в равной мере все периоды его развития, однако ее экспонаты дают возможность показать некоторые варианты продукции, создававшейся в последнее столетие существования империи в разных ее центрах.

### Керамические изделия XVIII–XIX вв.

Большая часть предметов, включенных в этот раздел, принадлежит XIX в., в основном второй его половине. И хотя датировка некоторых из них выходит за рамки этого столетия, в целом рассматриваемые изделия представляют тот этап керамического производства, чье богатство и разнообразие сложилось именно в XIX в.

Несмотря на сравнительно узкий временной диапазон, в котором располагается эта часть коллекции ГМВ, она выглядит гораздо более разнородной, чем предыдущая. Прежде всего, вся продукция XIX в. изготовлена в разных центрах. Кроме того, она отличается большим типологическим разнообразием – среди рассматриваемых предметов присутствуют и изразцы, и трубки, и подсвечник, и пепельница, и посуда разных форм. Наконец, налицо различия в материалах, технологии изготовления и способах орнаментации.

Самое раннее по времени производства изделие этого раздела – флакон для розовой воды *гюлябдан* (см. кат. № 18) – не попадало прежде в поле зрения исследователей музейной коллекции турецкой керамики. Сосуд поступил с атрибуцией «Иран, XIX в.» и хранится в фонде «Предметы из драгоценных металлов», так как его горло заключено в украшенный гравировкой серебряный футляр. Форма *гюлябдана* достаточно универсальна для изделий такого типа из разных материалов – металла, стекла, керамики и из разных регионов. Эти сосуды-ароматники с грушевидным туловом и узким, чуть расширенным у основания длинным горлом изготавлива-

ли в Китае, Индии, Иране. Главным основанием для атрибуции стало в данном случае оформление фаянсового тулова флакона, демонстрирующее прямую связь с подглазурной росписью кютахийских изделий первой половины XVIII в. Это касается и использования характерных узоров, и сочетания цветов, и композиционного решения. Идея снабжать верхнюю часть сосуда металлическим навершием, крышечкой на короткой цепочке или полностью покрывать его горло медным или серебряным окладом также была весьма популярна в османской среде. Более того, *гюлябданы* кютахийского производства, не имеющие металлического покрытия, почти всегда отличаются гладким, не расписанным горлом, – возможно, именно потому, что, как правило, такое покрытие из металла подразумевалось. Вероятно, сама форма подобных изделий повторяет форму османских латунных *гюлябданов*, как это часто бывало в керамическом производстве. Представляется, однако, что непосредственное влияние на керамистов Кютахьи могла оказать продукция, поставлявшаяся из Китая, – фарфоровые флаконы грушевидной формы с тонким высоким горлом эпохи Канси (1662–1722) не только поступали на исламский рынок, но и украшались турками в соответствии с их вкусом металлическими накладками, часто перекрывающими орнамент на горле сосуда.

В начале XVIII в. в Кютахье было произведено множество *гюлябданов* описанного типа, использовавшихся в османских домах при встрече гостей, которым окропляли руки розовой водой [Soustiel 2000, s. 126]. Известно, что в 1715 г. французский торговец Поль Люка послал на родину около двух десятков предметов утвари из Кютахьи, в том числе две бутылки для розовой воды [Lane 1971, p. 63]. Все кютахийские изделия этого времени – и экземпляр из коллекции ГМВ не исключение – изготавливались почти по той же технологии, что и продукция Изника, т.е. представляли собой полуфаянсы. Плотный и твердый черепок, белый ангоб, после нанесения которого осуществлялся предварительный обжиг, и блестящая прозрачная глазурь при-

давали керамике Кютахьи внешнее сходство с фарфором. Рисунок, по всей видимости, первоначально наносился черным контуром – его хорошо видно на поверхности *гюлябдана*, – а потом «заполнялся» разными красками, что, в частности, препятствовало их растеканию [Bilgi, Vermeersch 2018, p. 71] (рис. 16).

Три изразца, включенные в каталог, имеют довольно отдаленное отношение к знаменитой декоративной облицовочной плитке периода расцвета изникского производства, украшавшей османские здания XV–XVII вв. Два из них (см. кат. №№ 20–21) одинаковы по размеру и украшены почти аналогичной подглазурной росписью в сине-белой гамме с вкраплениями бирюзового. В центре каждого проделано круглое отверстие, на глазури довольно отчетливо видны следы от треножника, разделявшего изделия в печи во время обжига, а с тыльной стороны прочерчено несколько треугольных в сечении бороздок. Орнамент, состоящий из переплетающихся стеблей, раздвоенных листочков *руми*, трилистников и многолепестковых розеток, построен по одинаковой схеме. Очевидно, что эти плитки изготовлены в одном месте и, вероятно, в одно время. Уровень исполнения и технологические особенности (в частности, использование разделительного треножника) не позволяют отнести их к классической османской эпохе. Как характерную для сирийского производства черту Ю.А. Миллер отмечал наличие врезных знаков в виде полосок на обороте изразцов [Миллер 1972, с. 116]. Возможно, что место происхождения изразцов из коллекции ГМВ – сирийский Дамаск, где изразцовое производство существовало и в XIX в., хоть стандарты в это время сильно снизились [Porter 2005, p. 119]. К сожалению, несмотря на «универсально-исламский» характер элементов, составляющих узор росписи, пока не удалось найти сколько-нибудь близких аналогий этим изразцам, поэтому их атрибуция «Дамаск» оставлена под вопросом, а датировка определена достаточно широко – XIX в. Примерно то же самое можно сказать и о третьем изразце (см. кат. № 19). По чуть приглушенной цветовой гамме и орнаменту он находил

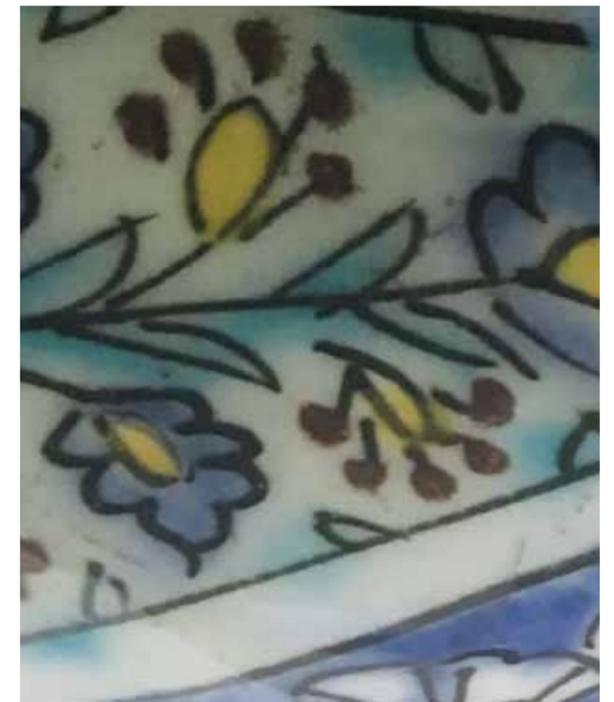


Рис. 16. *Гюлябдан*, фрагмент узора (кат. № 18)

некоторые соответствия среди образцов, атрибутированных как дамасские XIX в., однако прямых аналогий не найдено.

Производство Чанак-кале представлено в коллекции всего одним, но весьма характерным изделием (см. кат. № 22). Это довольно большой кувшин с грушевидным туловом и высоким горлом, покрытый зеленой блестящей глазурью по слою светлого ангоба. В отличие от изделий изникской группы он сделан из обычной красной глины. Сосуд формован на гончарном круге, а ручка, горлышко и верхняя часть кувшина с отогнутым сливом и декоративным фильтром выполнены отдельно и прикреплены к тулову. Рельефные цветочные узоры в технике *барботин* и роспись золотой краской поверх глазури являются особенностями керамики Чанак-кале, получившими распространение в XIX – начале XX вв.

Кувшины этого типа хранятся в собраниях многих музеев Турции и Европы и повсеместно датируются второй половиной XIX в. Именно тогда они вошли в моду в Провансе, получив там



Рис. 17. Крышка с серебряной аппликацией (кат. № 31)

по не совсем понятным причинам название «авиньонская дева». В Турции в таких кувшинах держали шербет и розовую воду и по традиции предлагали их гостям, пришедшим поздравить роженицу. Кувшин из ГМВ относится к той разновидности сосудов, из которой разливали шербет при рождении девочки. В доме, где родился мальчик, использовали похожий, но со сливом в виде трубочки<sup>44</sup> [Altun, Carswell, Öney 1991, p. 110; Soustil 2000, s. 191].

Музей располагает также несколькими предметами типа *люледжилек* из мастерских Топхане. В ГМВ всего одиннадцать изделий этого круга: шесть из них шоколадного, почти черного цвета (см. кат. №№ 26–28, 31–33), а пять изготовлены из красной блестящей глины с золоченым и потемневшим от времени серебряным узорами (см. кат. №№ 23–25, 29–30).

Когда речь заходит о технологии изготовления изделий типа *люледжилек*, и исследователи, и очевидцы чаще всего имеют в виду производство курительных трубок. Впрочем, все отмечают, что и предметы утвари делались из той же глины и, вероятно, примерно таким же образом. В начале XX в. этот процесс описывал

П. Леконт, сообщавший, что для *люле* берется железистая глина, которая тщательно промывается водой и смешивается с *гюльбахаром* (мыльный порошок, обладающий сильным блеском). Специальный рабочий взвешивает эту глину и делит ее по весу на определенное количество трубок, другой помещает каждую порцию в свинцовую форму с гравировкой внутри и заключает ее «в нечто вроде тисков из дерева, образующих рычаг, который мастер нажимает ногой...». После сушки трубки полируются и ставятся в печь для обжига в форме купола, в которую помещается до 200 изделий. Следующий ремесленник золотит обожженные трубки, покрывает их серебром или бронзой. Металлические порошки, по словам П. Леконта, «закрепляются при помощи секрета, который нам не удалось открыть (турецкие мастера очень ревнивы к вещам такого рода)» [Lecomte 1902, p. 311].

Таким образом, глиняное тесто с большим процентом содержания оксида железа и поташа помещалось в свинцовые (для *эвани* также гипсовые) формы. Черепок изделия по цвету мог быть бежевым или чаще кирпично-красным. Элементы украшения – изображения листьев, павлиньих перьев, роз на изогнутых ветках, звезд и полумесяцев, – судя по внешнему виду изделий, частично выдавливали по сырой глине специальными штампами, частично выполняли резьбой после просушки. Длинные надписи и орнаментальные пояски пропечатывались с помощью закрепленного на рукоятке подвижного металлического колесика с вырезанными на нем буквами или узорами [Bakla 2007, s. 149].

Лощение, по словам П. Леконта, также производилось «с помощью *гюльбахара*», а современный исследователь Луиза Сустиль поясняет, что изделия после просушки покрывались тонким слоем белого или красного ангоба особого состава<sup>45</sup>, а затем натирались до

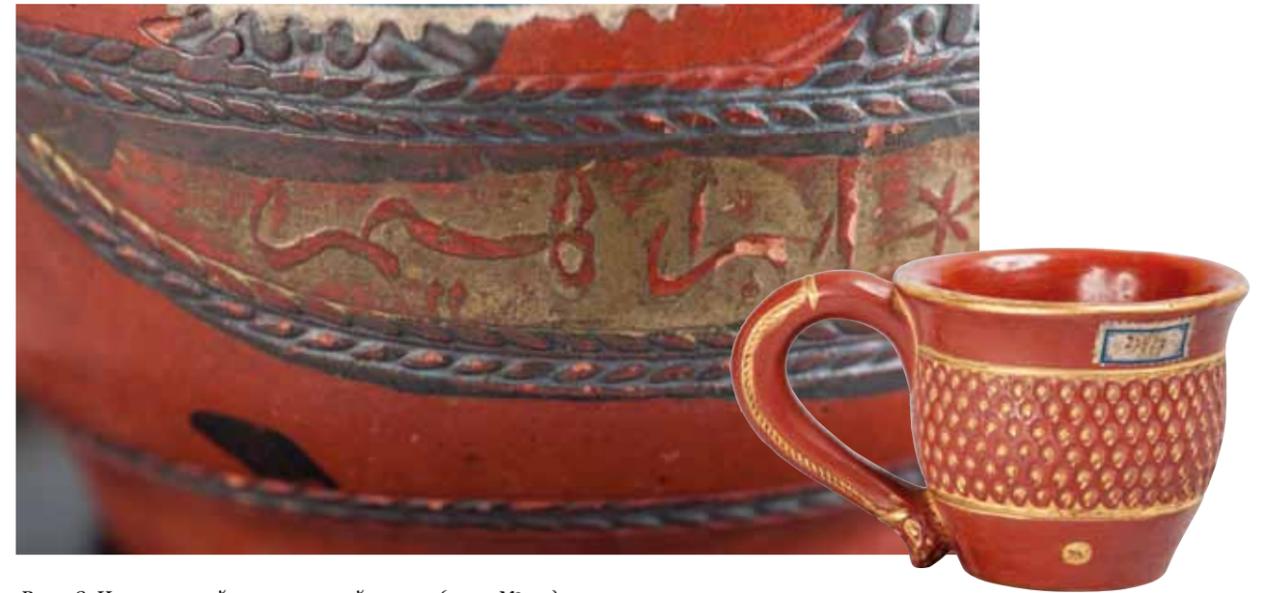


Рис. 18. Чашка с клеймом в нижней части (кат. № 29)

блеска тканью. Процесс ангобирования для достижения полного матового покрытия повторяли несколько раз. Обжиг осуществлялся при 800–850°C, а после золочения – не более чем при 800°C во избежание «выгорания» (*йанма*) золота до черного цвета [Soustiel 2000, s. 37; Bakla 2007, s. 150]. Печи для обжига сооружались из кирпича и изнутри обмазывались глиной. Как и в Изнике, они имели две камеры, расположенные на разных уровнях. Нижняя камера, куда загружались дрова, называлась *sehennemlik* (*джемхеннемлик* – буквально «адское пекло»). В верхнюю камеру помещали трубки и утварь для обжига. При обычном обжиге получались изделия с черепком и покрытием красного цвета.

Для получения чернолощеной керамики температуру в печи повышали постепенно, кроме того, в топку подкидывали сырые опилки или солому, нагнетая дым. Отверстие для наблюдения за обжигом замуровывали, и печь медленно остывала. В результате такого процесса внутри обжигательной камеры создавалась атмосфера с пониженным содержанием кислорода, при которой кирпично-красный цвет поверхности черепка постепен-

Рис. 19. Фрагмент надписи с именем мастера (кат. № 23)

но превращался в черный [http://muratires.tumblr.com]<sup>46</sup>.

Одной из особенностей оформления чернолощеной керамики было использование крайне редко применявшейся в украшении изделий красного цвета серебряной аппликации (см. кат. №№ 26–28, 31–32). Исследователь производства *люле* А. Хаан опровергает высказывавшееся мнение о том, что расплавленное серебро заливали после обжига изделия в заранее сделанные штампом узоры. По его мнению, серебряные детали выдавливались из тонкого листа металла и впечатывались в полусухую глину, после чего она попадала в печь. Такая керамика обжигалась при температуре 725°C, которая существенно ниже температуры плавления серебра, составляющей 961,78°C [Haan 2004]. Изучение остатков декора на экземплярах из коллекции ГМВ показывает, что орнаментальные узоры, скорее, действительно создавались из кусочков серебряного листа (рис. 17).

Часто на предметах, изготовлявшихся в Топхане, ставились клейма и подписи мастера,

<sup>44</sup> Эта этнографическая подробность передается со ссылкой на воспоминания «старейших членов семьи Коч», семейства, собравшего и сохранившего большую коллекцию турецкой керамики, в том числе производства Кютахьи и Чанак-кале.

<sup>45</sup> Вероятно, в его состав входил и *гюльбахар*, добывавшийся, как считается, в районе озера Ван (см.: http://muratires.tumblr.com).

<sup>46</sup> Надо сказать, что эта технология отнюдь не нова – ее применяли еще в древности [Цетлин 2012, с. 107].

гораздо реже – даты. Появление клейм и надписей с именами является очевидным веянием Нового времени – искусство классического Изника практически полностью анонимно, известно лишь несколько подписных изделий, как правило принадлежащих позднему периоду.

У некоторых гончаров (особенно это касалось производителей трубок) были свои постоянные клиенты, не желавшие покупать продукцию других мастеров и узнававшие «своего» по ставившейся в определенном месте подписи. Клеймо обычно включало только имя или прозвище, например: «Дина», «Салих», «Хаджи Халиль». На чашке из музейной коллекции (см. кат. № 29) выдавлено овальное клеймо со словом *Aziziye*, «Азизийе» (рис. 18). Вероятно, оно принадлежало мастеру по имени Азиз или его мастерской. Иногда встречаются и более пространственные тексты. Так, например, одна из чашечек коллекции ГМВ подписана *люледжи* (то есть «изготовителем *люле*», гончаром) Ибрахимом, работавшим «в Стамбуле, в Топхане» (см. кат. № 23).

Тип этой небольшой красноощенной чашки с чуть отогнутым краем и ручкой, напоминающей по форме человеческое ухо, обычен для изделий из Топхане. Точно такая же надпись в той же форме местного падежа *Истамбул’да Топхане’де люледжи Ибрахим* украшает «лукумницу» с крышечкой, поднос и кувшинчик из кофейного сервиза в собрании стамбульского музея Топкапы-сарай. *Люледжи* Ибрахим упоминается еще как минимум на одной чашечке из этого же собрания и на нескольких подносах, кофейниках, чашках, сахарницах и кувшинах из других коллекций [Bakla, 2007, s. 318 – 326]. Видимо, все эти изделия, включая предмет из ГМВ, были изготовлены одним мастером (рис. 19). На упоминавшейся выше «лукумнице» стоит дата «[1]292» (год хиджры, т.е. 1875 г.) [Tuftan 2011, s. 98 (nos. 34/1590, 34/1877)]. Однако известны и другие произведения этого мастера, даты на которых располагаются в диапазоне от 1876 до 1909 г., т.е. Ибрахим-уста работал в Топхане не менее 33 лет. Благодаря большому количеству и высокому качеству изготавливавшейся им продукции он стал чуть ли не самым знамени-

тым мастером своего времени. На одном из подписных изделий Ибрахим оставил даже адрес своей мастерской: «Топхане ханы, No: 45». Э. Бакла, посвятивший один из разделов своей книги мастерам Топхане, обнаружил архивный документ – ферман султанского секретариата о награждении в 1892 г. уроженца Рущука *люледжи* Ибрахима-ага медалью за производственную деятельность. Исследователь утверждает, что речь идет именно о том самом мастере, так как известно, что он переехал в Стамбул из Рущука, и в этот период более достойной кандидатуры среди столичных *люледжи* просто не было [Bakla 2007, s. 320]. Изображения *тугры* на чашке и блюде его работы (см. кат. №№ 23–24) сильно затерты и почти нечитаемы. Впрочем, некоторые изделия, подписанные *люледжи* Ибрахимом, несут на себе *тугру* Абдулхамида II (1876–1909) [Bakla 2007, s. 318], что не противоречит датам, встречающимся на произведениях этого мастера. Несомненно, этот же гончар изготовил кофейник (см. кат. № 25), украшение которого до мелочей совпадает с оформлением и чашечки из коллекции ГМВ с подписью «люледжи Ибрахим» и аналогичного ему по форме кофейника с той же подписью из собрания музея Топкапы-сарай [Bakla 2007, s. 218, п. P3-1]. Надпись на оплечье экземпляра из собрания ГМВ очень плохо читаема, тем не менее можно разобрать и имя мастера, и слова «Истамбул», и, вероятно, «Топхане». Сильно затертая *тугра* на его тулове выполнена в таком же шестиконечном медальоне с длинными лучами, как и на чашке работы Ибрахима<sup>47</sup>.

<sup>47</sup> А. Хаан считает, что *тугра* как имперская печать ставилась на вещах, делавшихся по султанскому заказу [Наан 2004]. В ряде случаев, однако, она могла быть и просто декоративным элементом, даже не содержащим реального имени правящего султана – подобные чисто орнаментальные изображения нередко присутствуют на турецких вышивках XIX в. Такую же декоративную роль *тугра* играет и на некоторых образцах собственно керамической продукции из Топхане, например, на чашке с блюдцем из мюнхенского Музея народного искусства [Faroqhi 2012, p. 126]. Мастера (гончар или гравер) также могли заключать в форму *тугры* свою собственную подпись [Bakla 2007, p. 219].

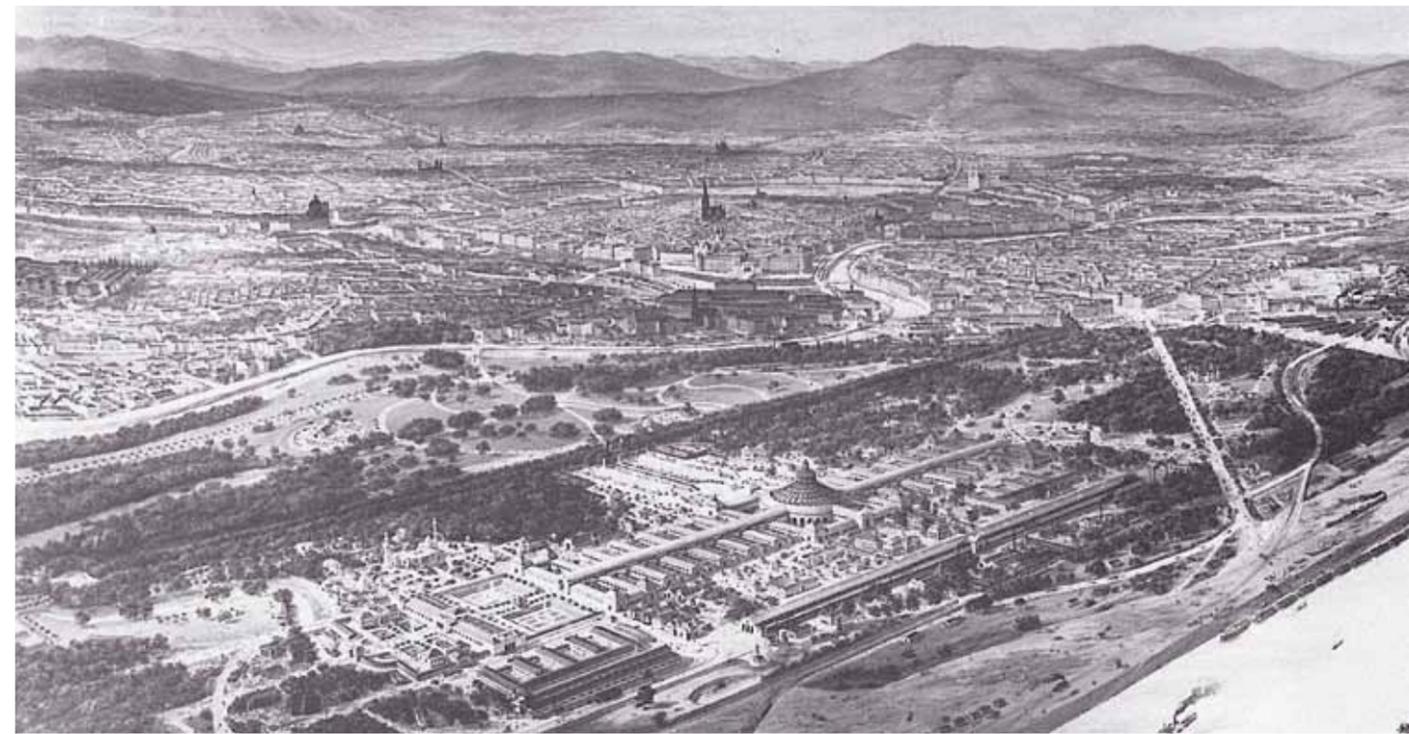


Рис. 20. Вена. На переднем плане – территория выставки 1873 г.

На красноглиняном блюде к чашке, на большой чаше с крышечкой, на керамических подсвечнике и пепельнице из коллекции ГМВ сохранились бумажные марки-наклейки, свидетельствующие о том, что эти предметы были представлены в 1873 г. на международной промышленной выставке в Вене (рис. 20). В эпоху Танзимата участие в подобных выставках стало для османских властей способом демонстрации окружающему миру процветания и стабильности обновленного государства. В то же время это была попытка пробуждения сильно ослабевшего к тому времени чувства единства у подданных Османской империи. Турецкая продукция демонстрировалась во второй половине XIX в. на нескольких международных мероприятиях такого рода, в том числе на первой «великой выставке промышленности всех народов» в Лондоне в 1851 г., на парижской выставке 1855 г., на лондонской в 1862 г. В 1863 г. выставку промышленных товаров торжественно открыл в Стам-

буле султан Абдулазиз (1861–1876). В 1873 г. в Вене под османскую экспозицию была отдана значительная территория, и хотя из-за финансового кризиса от части павильонов пришлось отказаться, к организации оставшегося пространства турки отнеслись очень внимательно, намереваясь не поразить публику богатством и блеском «восточного базара», а произвести серьезное впечатление на промышленников, торговцев, художников и ученых других стран [Ersoy 2004, p. 254–255]. Так как экспонаты для выставки должны были или изготавливаться специально, или по крайней мере отбираться из сделанных недавно, музейные вещи с венскими марками можно уверенно датировать началом 1870-х гг. Остальные семь изделий не имеют такого точного указания на дату производства. Хотя вполне вероятно, что они также побывали в Вене (тем более что все десять вещей поступили из одного источника – Политехнического музея), а марки на них просто не сохранились,

датировать их приходится более осторожно – второй половиной – концом XIX в.

В коллекции ГМВ выделяется еще одна группа сосудов второй половины XIX в. Изделия, о которых в данном случае идет речь, находят аналогии в собраниях лондонского Музея Виктории и Альберта и Всемирного (бывшего Этнологического) музея Вены, где подобные предметы атрибутированы как изготовленные во второй половине XIX в. в Асьюте (Египет)<sup>48</sup>.

Асьют – город, расположенный на западном берегу Нила между Каиром и Асуаном. Со второй половины XVIII в. он являлся фактической столицей Верхнего Египта. В 1811 г. это положение было закреплено строительством правительственного здания, где расположились два османских губернатора – всего Верхнего Египта и провинции Асьют. Во второй половине XIX в. город процветал. Его рынки (по отзывам, лучшие среди базаров всех городов на Ниле) ломались от привозных товаров, но и продукция местной промышленности находила устойчивый спрос.

Наиболее развитым в Асьюте после текстильного было гончарное производство, прежде всего, как пишет исследователь города Т. Вальц, изготовление чашечек курительных трубок, «которые вывозились тысячами в Каир и в Европу», а также кувшинов для воды, чаш, чашек, ваз и блюд черного и красного цветов [Walz 1978, p. 113–114; 118]. Во второй половине XIX в., когда круиз по Нилу стал одним из самых модных вариантов путешествия на Восток для состоятельных европейцев, Асьют приобрел популярность среди туристов. Особым их вниманием пользовалась местная керамика. «Во всех частях Египта можно найти хорошую глину для керамических изделий, и не случайно это ремесло даже теперь имеет достаточно силы, чтобы сопротивляться удушающему его влиянию европейской машинной промыш-

ленности», – писал в конце XIX в. немецкий ученый Адольф Эрман [Эрман 2008, с. 159]. Амелия Эдвардс, английская писательница и египтолог, одна из основателей Фонда исследования Египта, описывая свои впечатления от путешествия по этой стране, совершенного в 1873–1874 гг., уделила внимание и керамическим изделиям Асьюта (или, как тогда произносили, Сиюта). «Все эти своеобразные красные вазы и блестящие черные чаши, все эти изящные маленькие кофейные сервизы... происходят из Сиюта. Здесь в городе есть целая улица такой керамики... И даже в Каире вряд ли можно найти керамику, настолько совершенную по цвету, форме и орнаменту, как та, которую два или три лучших торговца приносят завернутой в мягкую бумагу, когда европейские покупатели появляются на базаре», – пишет А. Эдвардс [Edwards 1888, p. 93]. Причиной упадка асьютского производства, рассчитанного на туристический рынок, стала Первая мировая война, прервавшая круизы по Нилу.

Несмотря на самостоятельную политику, проводившуюся наместником Мухаммедом Али (1769–1849) и его последователями, и даже на английскую оккупацию 1882 г., в этот период Египет официально оставался вассальной территорией Османской империи. Однако не только это формальное обстоятельство побуждает включить упомянутую группу изделий в круг османской керамики второй половины XIX в. Важнее то, что по материалу и технике изготовления и украшения эти сосуды напоминают стамбульскую продукцию того же времени. В книге Э. Бакла, например, кувшины и бутылки такой же своеобразной формы, как принадлежащие Музею Востока (см. кат. №№ 36, 37, 39) и аналогичного характерного орнаментального оформления, прямо причисляются к производству Топхане [Bakla, 2007, no. P13-1; P13-2]. На аукционе в Лондоне сосуд, идентичный образцу из ГМВ (см. кат. № 39), характеризуется как изделие из Асьюта, выполненное «в стиле Топхане» [Arts of Islam. April 2013, Christie's, no. 844]. Так же была атрибутирована группа

красноощенной керамики на аукционе в Ноттингеме в 2016 г. На других торгах подобным предметам утвари даны более разнообразные определения: «редкие османские красноглиняные вазы XIX в. из Топхане»; «антикварная керамическая ваза XIX в. из Топхане или Асьюта»; «ваза “Топхане”, Турция, XIX в.». По-видимому, основанием для отождествления двух групп изделий (из Асьюта и Стамбула) или, по крайней мере, для признания их сходства между собой является материал – красная трубчатая глина, отчасти техника – литье в форме, лощение, орнамент, выполненный резьбой и штамповкой. К тому же, как и стамбульская, «керамика Асьюта» изготавливалась и в красном, и в черном цветах. И на курительных трубках «Топхане», и на утвари, атрибутируемой как асьютская, часто встречаются выдавленные маленькие круглые клейма с рельефными арабскими буквами [Bakla 2007, s. 137–142; 302] (см. кат. № 34). Наконец, еще одна особенность, сближающая изделия «Асьюта» и «Топхане», – сочетание в формах и декоре западных и местных черт, что добавляло им привлекательности в глазах европейцев, позволяя рассматривать ту и другую продукцию и как привычный бытовой предмет, и как экзотический сувенир.

Надо признать, однако, что шесть сосудов, поступивших в 1986 г. в ГМВ, имеют и существенные отличия от характерной керамики Топхане. Прежде всего эти отличия касаются манеры украшения. Как правило, «асьютские» изделия сразу выделяются своеобразным орнаментом, выполненным глубокой резьбой и состоящим из повторяющихся удлинённых пальмовых листьев с основанием в виде двух завитков (рис. 21). Этот резной узор почти никогда не сопровождался столь популярным для изделий Топхане золочением, но часто сочетался с бордюром из штампованных «шариков» и зубчатых линий. Орнаментированные таким образом сосуды имеют и вполне оригинальные формы, не встречающиеся среди другой керамики типа «Топхане». К таковым относятся, например, варианты кувшинчика с небольшим,

почти вертикально расположенным и изогнутым на конце носиком, с маленькой петлеобразной ручкой и приплюснутым, как у фляги, туловом (см. кат. № 37), кувшины для воды с широким округлым туловом и расширяющимся в верхней части горлом с фильтром (см. кат. № 39), массивные бокалы на высокой ножке (см. кат. № 35), банные скребки для ног в виде стилизованных изображений крокодилов, змей и обезьян. Особая форма горлышек бутылей, имеющих своеобразное вздутие в верхней части (см. кат. № 36), также характерна для сосудов с упомянутым типом орнаментации. Кроме того, среди изделий с «пальметтами» встречаются образцы, форма которых восходит к формам сосудов Древнего Египта – такова, например, высокая изящная узкая ваза из коллекции Кайа Тургутта и некоторые сосуды из собрания Всемирного музея в Вене [Bakla 2007, s. 265, no. P27-3; URL: <https://www.weltmuseumwien.at/en/object/580170/?offset=11&lv=list>]. «Упорство, с которым любой народ сохраняет формы своих горшков и мисок, поразительно... Современная серая керамика из Карнака и красная керамика из Асьюта почти могут быть приняты за изделия эпохи Нового царства», – писал по этому поводу А. Эрман [Эрман 2008, с. 159]. Пожалуй, применительно к современным исследователю (то есть принадлежащим концу XIX в.) асьютским предметам утвари это утверждение выглядит слишком смелым – все-таки большая их часть обнаруживает типологическое сходство не с древнеегипетскими, а, скорее, с поздними европейскими изделиями. Однако само наличие образцов, напоминающих о славном прошлом этого региона, может служить одним из косвенных доводов в пользу местного происхождения данной группы. Об этом говорит и наличие керамических фильтров в сосудах для воды, в том числе в собрании ГМВ (см. кат. № 39) – конструктивная деталь, широко применявшаяся еще в средневековом Египте.

Таким образом, в коллекции Музея Востока выявляются две различающиеся между собой по некоторым признакам группы изделий, которые

<sup>48</sup> Коллекцией асьютской керамики XIX в. располагает также Музей Питт-Риверса в Оксфорде [Simpson 1995, p. 32].

можно причислить к производству *люледжлик*. Располагая подписью известного мастера Ибрахима и марками венской выставки 1873 г., на которых указано османское происхождение вещей первой группы (см. кат. №№ 23–33), мы можем уверенно определить их как *эвани* типа «Топхане», а, во всяком случае, часть из них – как изготовленные именно в этом районе Стамбула. Вторая же группа изделий не имеет подобных отличительных знаков. Известно, однако, что, хотя Египет и признавался частью Османской империи, на международных промышленных выставках его продукция экспонировалась отдельно. Так, в Лондоне в 1851 г. Цейлон, Китай, Персия и Турция представляли Азию, а Египет и Тунис – Африку. Одним из важных результатов этой выставки стало учреждение Южно-Кенсингтонского музея (с 1899 г. – Музей Виктории и Альберта) [Молозина 2015, с. 51]. Именно из египетского павильона лондонской выставки поступила во вновь созданный музей бутылка, сочетающая в себе характерную форму тулова и горла с резным орнаментом из пальметт с двумя завитками (inv. no. C.58.A-1958). Это обстоятельство подтверждает предположение о том, что вторая группа изделий XIX в. из коллекции ГМВ с теми же особенностями форм и орнаментики происходит из Асьюты.

При изучении клейм производителей курительных трубок и посуды Э. Бакла удалось связать некоторые имена мастеров с группами изделий, выполненных в определенном стиле. Так, например, достаточно точно идентифицируется посуда, изготовленная упоминавшимся выходцем из Руцук Ибрахимом-ага. Еще один гончар, чья подпись стоит на нескольких сохранившихся предметах – некий Камиль-уста, которого Э. Бакла характеризует как очень успешного мастера, производившего оригинальные, отличающиеся от других изделия с резным узором. «Особенно, – пишет он, – ему удавались *сюрахи*. Использувавшие форму исторически существовавших в различных цивилизациях фляг, они как по типу, так и по внешнему оформлению были необычными...» [Bakla 2007, s. 327]. Под *сюрахи* в данном случае подразумевается форма описанного выше

(см. кат. № 37) кувшинчика с приплюснутым и действительно напоминающим флягу туловом. Опубликованный исследователем краснолощеный образец из коллекции Кайа Тургута имеет подпись Камиля-уста, чернолощенный – нет, однако они настолько похожи, что Э. Бакла уверенно считает их произведениями одного мастера, и это выглядит вполне убедительно. Интересно то, что не только на этих кувшинчиках, но и на чашке и на курительных трубках с подписью Камиля орнамент сделан такой же глубокой резьбой, а основным элементом узора являются все те же удлиненные пальметты с основанием из двух завитков, характерные для всей «асьютской серии» изделий. Трубки с резным орнаментом, аналогичные трубкам Камиля-уста, опубликованным Э. Бакла [Bakla 2007, s. 327], в собрании Всемирного музея в Вене атрибутированы как асьютские [https://www.weltmuseumwien.at/en/object/448350/?offset=12&lv=list]. В связи с этим предположение, что мастер Камиль, чье клеймо стоит на нескольких резных сосудах и трубках, мог работать в Асьюте, кажется вполне правдоподобным.

Среди сохранившихся изделий других мастеров встречаются сосуды с тем же характерным узором. Почти все они по внешнему виду соответствуют облику достаточно простой и украшенной чуть грубоватой резьбой асьютской посуды, однако некоторые из них, покрытые позолотой и даже драгоценными камнями, сложно поставить в тот же ряд. Так, например, чернолощенный кувшин из частной коллекции с подписью мастера Кемаля, повторяющий форму серебряных и латунных турецких кофейников и украшенный пояском резного узора в виде пальметт снабжен крышкой, увенчанной золотым навершием с бриллиантами [Bakla 2007, s. 222, no. P3-18]. Такая работа, очевидно, делалась для дворца, а не для путешествующих по Нилу туристов, и, значит, остается предположить, что египетские гончары могли работать на державного заказчика или что «асьютский» орнамент использовался также и в столичных мастерских.

Так как же соотносятся стамбульское и асьютское производства? Можно ли говорить о том, что они как-то связаны между собой или их взлет произошел независимо, а некоторое сходство объясняется близостью породивших его причин? Несомненно, последнее обстоятельство имело место – и там и там существовали месторождения глины и уже сложилась традиция производства трубок, завоевавших широкую известность даже за пределами империи. Вестернизация коснулась как столицы, так и османских провинций, не в последнюю очередь Египта, где довольно рано проявился интерес к Европе, и освоение новых форм продукции было вызвано модой на них среди высших слоев населения и желанием угодить европейскому потребителю. И наконец, переход к курению сигарет одинаково ударил по производителям *люле* и в Стамбуле, и в Асьюте, вынудив их перейти к изготовлению утвари. К тому же нет никаких свидетельств того, что асьютские мастера сознательно подражали «стилю Топхане» или, наоборот, в Стамбуле копировали египетские сосуды (тем более что, как уже говорилось, различий между той и другой продукцией достаточно много). Странно думать между тем, что связи полностью отсутствовали, хотя бы потому, что павильоны Турции и Египта соседствовали на всемирных выставках. Формы сосудов с «асьютской» орнаментикой иногда совпадают с формами изделий типа «Топхане», иногда выглядят вполне оригинальными. Можно предположить, что, возникнув независимо друг от друга и развиваясь в соответствии с местными традициями, потребностями и спросом, эти два производства существовали параллельно, но мастера могли знакомиться с произведениями друг друга, а возможно, и менять место жительства и работы – перебрался же мастер Ибрахим из Руцук, в котором тоже, судя по клеймам, процветало изготовление *люле*, в Стамбул, где, вероятно, приобрел некие новые навыки и приспособился к запросам столичных клиентов.

Небольшой кувшинчик с ручкой и изогнутым длинным носиком (см. кат. № 40), укра-



Рис. 21. Фрагмент сосуда с узором из пальметт (кат. № 39)

шенный подглазурной полихромной росписью, поступил в ГМВ в 1929 г. как изделие XVIII в., произведенное в Кютахье. С этой атрибуцией он позднее публиковался и экспонировался. Однако от известных кютахийских образцов XVIII в. он отличается и по типу оформления, и технологически – для них характерен более тонкий и очень плотный черепок. В нашем случае тесто скорее напоминает изникское, но отнесению предмета к изделиям этого ремесленного центра противоречит и форма кувшинчика, и орнаментация, и использование желтого цвета в росписи. Кроме того, в отличие от изникской утвари, где донце, как правило, не покрывалось глазурью, кувшин имеет полностью глазурованное дно. Наиболее близкие по деталям орнамента и цветовой гамме изделия действительно обнаруживаются в кютахийском производстве, но в более позднее время – в XIX – начале XX вв. [Soustil 2000, n. 128; Indian and Islamic Works of Art. 2007, n. 293; Arts of Islam, 2012 n. 847]. Характерный повторяющийся элемент узора – цветочек в виде трилистника на короткой ножке – присутствует на кютахийском сосуде с греческой надписью и датой «1922» [Glassie 2002, p. 480]. Исходя из этих фактов, мы предлагаем, сохранив атрибуцию «Кютахья», считать кувшинчик из собрания ГМВ принадлежащим концу XIX – началу XX вв.

Еще один сосуд – украшенная цветочным подглазурным орнаментом вазочка с низким горлом (см. кат. № 41) – был опубликован с атрибуцией «Кютахья, XX в.» [Шумейко, 1982, с. 170],

однако до сих пор не удалось найти точные аналогии этой вещи. Тем не менее, как и описанный выше экземпляр, ее действительно можно причислить к кютахийскому производству позднеосманского периода по композиции оформления и отдельным элементам узора. Год поступления в музей (1933) с несомненностью указывает на то, что вазочка была изготовлена до этого времени. Таким образом, коллекция ГМВ располагает тремя изделиями, принадлежащими разным периодам жизни этого центра – эпохе его расцвета в начале XVIII в. (см. кат. № 18) и начала нового этапа развития в последние годы существования Османской империи (см. кат. №№ 40, 41).

Как разновидность керамической продукции XIX в. в каталог включены две курительные трубки. Они помещены отдельно в конце османской части каталожного списка из-за того, что, судя по особенностям оформления и качеству исполнения, с большой вероятностью могли быть произведены не на территории Османской империи. Несмотря на это обстоятельство, кажется возможным не исключать эти изделия из круга османской керамической продукции – они представляют собой трубки турецкого (или «восточного») типа, явно заимствованного из османского производства. Под восточным типом понимается форма, отличающаяся от северо-европейской отсутствием длинного монолитного глиняного мундштука: в турецких трубках он заменялся короткой втулкой, а деревянный ствол изготовлялся отдельно, причем представителями другого ремесленного цеха. Третий элемент трубки (*агызлык*), надевавшийся на верхний конец ствола, могли делать из кости или полудрагоценных камней<sup>49</sup>. Трубки из музейной коллекции изготовлены в двусторонней форме, след которой хорошо виден на чашечке одной из них, где изображение лица смещено из-за неровного шва между частями

<sup>49</sup> Считается, что такая трехчастная курительная трубка (или курительный набор) изначально попала на территорию Османской империи из Западной Африки, и османы совместили в своей технологии трубочного производства европейские и западноафриканские традиции [Курительные трубки, 2016, с. 33].

шаблона (см. кат. № 43). Трубки из ГМВ различаются по размеру, цвету глины (в одном случае это бежево-красная, в другом черно-серая глина) и характеру декора. Одна из них (см. кат. № 42) была найдена при земляных работах в центре Москвы, что свидетельствует, вполне вероятно, о месте ее изготовления<sup>50</sup>. Обращают на себя внимание множество трещин на ее поверхности, вызванных использованием недостаточно пластичной глины, небрежное заглаживание швов и отсутствие тщательности в оформлении. Как отмечают исследователи, все эти черты характерны для реплик турецких трубок, делавшихся русскими гончарами [Недомолкина, Недомолкина 2003; Воронцова 2006; Волков 2006, с. 486]. Что касается второй трубки, то подобные чернолощенные изделия разного качества с «личиной», т.е. изображением человеческой головы, иногда с бородой и в тюрбане, также часто встречаются при раскопках в России. Например, на территории Тульского кремля несколько таких трубок и их фрагментов было обнаружено в слое первой трети XIX в. [Воронцова 2006]. Место изготовления подобных предметов остается неясным. С.А. Беляева, исследуя контакты Османской империи и Украины по результатам археологических раскопок, справедливо расценивает распространение турецких курительных трубок и обилие их имитаций как пример интеграционных процессов в области материальной культуры между регионами [Беляева 2006, с. 147]. Именно в этом контексте трубки из собрания ГМВ могут быть включены в каталог вещей османского круга.

### Керамические изделия второй половины XX века

Практически вся турецкая керамика XX в. в собрании Музея Востока (девять предметов из десяти) принадлежит самому концу столетия – 1990-м гг., и лишь одна работа относится к

<sup>50</sup> В Москве, видимо, существовали мастерские, где трубки делались по образцу турецких, см. [Волков 2006, с. 486; Недомолкина, Недомолкина 2003].



Рис. 22. Аванос. Река Кызыл-Ирмак

1965 г. (см. кат. № 49). Все изделия датированы, а в случаях отсутствия на самих предметах подписи с датой известно, что они были изготовлены незадолго до их приобретения в 1999 г. Документировано и место производства большинства вещей. Таким образом, атрибуция в данном случае будет скорее означать не локализацию и датировку каждого отдельного предмета, а попытку найти место этих произведений в культурно-исторической среде современной Турции.

Пять изделий иллюстрируют интерес создателей сегодняшнего турецкого керамического искусства к османской традиции. Это четыре блюда и декоративная подвеска, созданные в мастерских малоазийского города Аванос (рис. 22)<sup>51</sup>.

Мастера Аваноса работают с красной глиной или белой массой с большим содержанием квар-

ца. Изделия из ГМВ относятся ко второй группе, и их изготовление представляет собой довольно длительный и трудоемкий процесс. Г. Глэсси в 1980-е гг. наблюдал и подробно описал этапы производства керамики в одной из довольно больших и старых мастерских Кютахьи *Süster Çini* (*Сюслер Чини*). Первый из них – это подготовка керамического теста, которое «непосвященные называют глиной», между тем как эта субстанция «состоит из многих ингредиентов с разными традиционными названиями. Более половины массы теста составляет каолин (лучший, добываемый недалеко от города, носит название *dümbüldek* (*дюмбюльдек*) – он, по словам керамистов, медленно высыхает и не трескается в необожженном виде). Кварц делает будущий сосуд твердым и прочным, известь придает белизну и связывает тесто, а для жесткости добавляется небольшое количество песка. Наконец, еще два вида глины, один из которых – это зеленая глина под названи-

<sup>51</sup> Одно из блюд (см. кат. № 45) было куплено в Аваносе, но могло быть произведено и в Кютахье.

ем *тауа* (*майа*), повышающая пластичность керамической массы. Все материалы собирают в *çaturhane* (*чамурхане*), специальном помещении, где их смешивают, промывают, процеживают через фильтры и отжимают через ткань. Получившаяся суспензия, называемая *çatur* (*чамур*), отстаивается три-четыре месяца, подсушивается и дважды пропускается через механическую глиномялку *vans* (*ванс*), после чего ее снова перемешивают и скатывают в шары-заготовки [Glassie 2002, p. 455–456]<sup>52</sup>. Как и прежде, блюда создаются с помощью ножного гончарного круга (с 1980-х гг. его все чаще заменяют устройством с механическим приводом) и специальных форм. Следы формовки на круге отчетливо видны на музейных предметах. В мастерских Аваноса внешняя сторона блюда создается посредством простого механического устройства, представляющего собой металлический прут, одним концом подвижно закрепленный на станке. К другой его стороне приделана форма, повторяющая очертаниями дно блюда. Наклоняя устройство, мастер опускает форму на повернутую лицевой стороной вниз вращающуюся глиняную заготовку и штампует оборотную сторону будущего изделия. Механизм, подобный описанному, но с неким подобием резца на конце прута Г. Глэсси сфотографировал в Кютахье. На «лезвии» резца сделаны углубления, позволяющие, в частности, сформировать кольцевой поддон блюда. Этот инструмент носит название *şablon* (*шаблон*), а работающий с ним ремесленник называется *şabloncu* (*шаблонджу*) [Glassie 2002, p. 457]<sup>53</sup>.

Все музейные блюда имеют плотный белый черепок, и из-за не вполне выравненной поверхности, на которую ложится глазурь, кажется, что они не покрыты ангобом. Однако и

в Кютахье, и в Аваносе ангобом обычно не пренебрегают. Как и в Изнике, в его состав включаются ингредиенты, присутствующие и в самом тесте. По обороту блюд видно, что, возможно, ангоб все-таки использовался. Подглазурная роспись в полихромном, сине-белом или черно-бирюзовом вариантах выполнялась посредством бумажных трафаретов с последующей проработкой контуров и заполнением рисунка с помощью кисти. Иногда, в основном, когда речь идет об утвари, а не изразцах, рисунок наносится свободно, без трафарета *kafadan* (*кафадан*), т.е. «из головы». Оформление начиналось с нанесения контура *tahrir* (*тахрир*) или *kontur* (*контур*), как правило, черного, вернее, черно-серого цвета. При приготовлении краски для контура 40% пигмента смешивается с 60% ангоба [Glassie 2002, p. 465]. Обжиг традиционно производился в дровяной печи *odun firmi* (*одун фырыны*), однако ныне керамисты все чаще, особенно в маленьких мастерских, используют электрические печи.

Украшение трех блюд из коллекции музея (см. кат. №№ 44–46) представляет собой вариации на тему известной композиции в виде куста или букета. На обороте одного из этих предметов (см. кат. № 46) так и написано: «*The Original Design 16<sup>th</sup> Century*» («Оригинальный узор XVI века»), причем надпись сделана по-английски, с явным расчетом на туристический рынок. Изделие не является копией изникской керамики османского времени, однако помимо характерной композиции автор перенимает некоторые классические приемы изображения цветочных узоров, – например, «ломает» стебель цветка, чтобы вписать его в круглую поверхность блюда. Гвоздики, тюльпаны с лепестками, украшенными точечным узором, веточки цветущей сливы – все эти мотивы характерны для Изника XVI–XVII вв., хотя трактованы они несколько иначе. Перед нами своего рода фантазия на изникскую тему, выполненная черным контуром по бирюзово-зеленому фону – сочетание красок, хотя и встречающееся в турецкой керамике, но более свойственное иранской или золотоордынской продукции.

В росписи другого блюда из коллекции ГМВ (см. кат. № 44) куст представляет собой цветущее дерево. Это тоже традиционный османский узор – известна целая серия блюд второй половины XVI в., где всю поверхность занимает дерево, вырастающее из пучка зубчатых листьев и усыпанное пятилепестковыми цветками. С двух сторон от дерева вправо и влево склоняются тюльпаны. Рисунок выполнен резервом на красном, зеленом или, как в данном случае, синем фоне [Atasoy, Raby 1989, fig. 746–748]. Используя изникский образец, автор современного изделия по-своему украшает борт блюда и снабжает его фестончатым краем. Рельефом наносится не только красный цвет, как это было в XVI–XVII вв., но и другие краски – техника, требующая большого внимания и точности. Сюжет с деревом, популярный у сегодняшних турецких гончаров, часто носит название «дерево жизни» (*хайат агаджи*). Эта универсальная мифологема, вариант понятия «мировое дерево», выступающего моделью пространства, издавна присутствует в турецкой культуре. В среде гончаров сохраняются также представления о семантике розы, тюльпана или гиацинта. Конечно, идея вернуть во многом утраченный смысл орнаментальным образам османской эпохи является способом привлечения туристов, но в то же время в этом есть и стремление самих мастеров ощущать себя частью великой культурной традиции<sup>54</sup>.

Надписи на обороте – в одном случае по-турецки *Özel-El-İşi*, в двух – по-английски – *Special/Hand Made; Avanos/Türkiye* – означают одно и то же: «Особая ручная работа. Аванос,

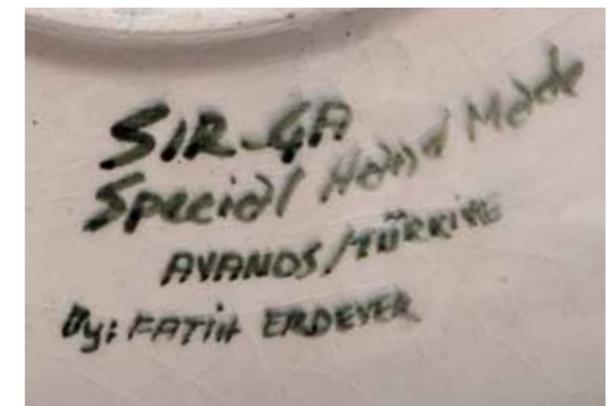
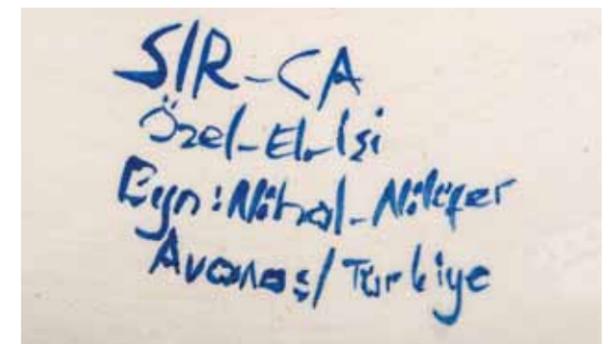


Рис. 23. Блюдо, авторская подпись на обороте (кат. № 35)  
Рис. 24. Блюдо, авторская подпись на обороте (кат. № 36)

Турция» (рис. 23). И в Аваносе, и в Изнике, и в Кютахье производится сейчас керамика разного уровня и разной стоимости, удовлетворяющая потребности широкого спектра покупателей. Так, Г. Глэсси пишет, что кютахийская продукция делится на два класса: первый – *özel* (*озель*, «особый») – составляют работы высокого качества, на роспись каждой из которых мастер тратит четыре-пять дней. Другой класс керамисты именуют не требующими перевода словами *normal* или *fabrika* – это массовое производство, и роспись таких вещей достаточно быстро выполняют наемные работники [Glassie 2002, p. 463]. Помимо упоминания «особой» работы на двух блюдах из коллекции ГМВ обозначены авторы. Имя одного из них – Фатих Эрдейер – вызывает ассоциации с известной семьей керамистов, работающей, впрочем, в Кютахье (рис. 24).

<sup>54</sup> Надо сказать, что в настоящее время в Каппадокии делают и керамику с «сельджукским» орнаментом, и «хеттские» кувшины, воспринимая все это как часть истории турецкого народа и его культурного наследия. Несмотря на то что теория о тюркском происхождении хеттов не нашла подтверждения, в какой-то мере турки как анатолийцы ощущают себя и их потомками. Пример хеттов, создавших в древности сильное независимое государство, вдохновлял Ататюрка, а история Хеттского царства является популярной темой в современной Турции [Еремеев 1980, с. 25].

<sup>52</sup> Не все мастера занимаются этим самостоятельно – и в Кютахье, и в Аваносе сейчас есть возможность купить готовые керамическое тесто, глазурь и ангоб.

<sup>53</sup> Механизм действия этого инструмента представлен в видеоролике, посвященном современному производству керамики в Кютахье; см.: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FVprNq89XGo>.

Еще одна вещь из музейной коллекции (см. кат. № 48) включается в группу изделий традиционного стиля благодаря не столько росписи, сколько форме. Подобные яйцевидные подвески с разной орнаментацией производили в XVI – начале XX вв. в Изнике и в Кютахье [Carswell 2006, fig. 42; Bilgi 2006, nos. 53–59; 250, 252–253, 255]. В мечетях и в церквях их, как правило, прикрепляли под лампы, но могли подвешивать и отдельно. По поводу назначения этих предметов высказывалось множество версий, некоторые из них приводят Дж. Карсвелл и Г. Глэсси. Предполагалось, например, что подвески использовались для предупреждения о землетрясениях, для улучшения акустики и даже для того, чтобы отгонять пауков и отпугивать крыс, взбирающихся по цепям, чтобы воровать масло из ламп. Оба исследователя резонно поясняют, что на самом деле и в христианском, и в исламском контексте подобные изделия имели религиозную функцию, и их форма восходит к форме страусиных яиц, скорлупки которых привозили на родину паломники. Символика этого предмета связана с рождением и плодородием. Дж. Карсвелл упоминает мечеть Али-паша в Стамбуле, где такие шары подвешены за ограждением не только вместе со стеклянными лампами, но и с пестиком для зерна и двумя миниатюрными деревянными плугами, т.е. являются частью коллекции предметов, символизирующих плодородие [Glassie 2002, p. 447; Carswell, Henderson 2003, p. 100].

Вторая часть раздела каталога, посвященного керамическому искусству XX в., состоит из пяти произведений современных художников.

Самая ранняя по времени создания работа из коллекции ГМВ (см. кат. № 45) стоит особняком в этой группе. В дарственной, подписанной В.Б. Феоновой, она определяется следующим образом: «Скульптура *Плачущая женщина*. Турция, XX век. Автор – Нури Ийем». Нури Ийем (1915–2005) – известный художник, один из создателей национальной турецкой живописи. Пройдя через этап увле-

чения абстракционизмом, он в конце 1950-х – начале 1960-х гг. вернулся к реалистическому стилю и начал создавать портреты турецких женщин – улыбающихся, задумчивых, грустных. Часто эти образы полны трагизма, лица искажены, глаза полны слез. Художник создал целую серию подобных изображений, воссоздающих определенный узнаваемый женский типаж. Скульптура, подаренная музею, выполнена в той же стилистике и близка манере Нури Ийема, стремившегося передать внутренний мир и переживания своего персонажа. Его авторство как будто бы подтверждается надписью на внутренней стороне предмета: «*nIyem*». Единственное сомнение заключалось в том, что, судя по всем источникам, Нури Ийем был исключительно живописцем и его никогда не интересовали ни скульптура, ни керамическое искусство. Однако его жена, тоже художник, с которой они познакомились в стамбульской Академии изящных искусств, занималась скульптурой, работала на керамической фабрике и участвовала в выставках керамистов. Более того, с 1960-х гг. она увлеклась задачей воссоздать в трехмерной форме персонажи картин своего мужа. Для ее творческой манеры характерно отсутствие полихромии и предпочтение естественного цвета керамики [Ersoy 2008, p. 182]. Любопытно, что при изготовлении этих скульптурных изображений ею использовалась довольно архаичная техника – создание объемного изделия из жгутов глины, накладываемых друг на друга. Вероятнее всего, подпись на скульптуре подразумевает именно имя художницы – Насип Ийем. Ее искусство созвучно творчеству Нури Ийема последних десятилетий не только по реалистической манере, но и по национальному характеру и яркой социальной направленности.

Авторские работы конца 1990-х гг. из коллекции ГМВ (см. кат. №№ 49–53) принадлежат представителям другого поколения. Все они связаны с созданным в 1983 г. отделением Керамики факультета изящных искусств

университета Хаджеттепе в Анкаре (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi). Как минимум трое из четверых авторов, Хусейн Озчелик, Мутлу Башкайя и Бурджу Озтюрк Кара-бей, в разные годы окончили это учебное заведение, работали там на момент создания подаренных музею произведений, двое и ныне являются его сотрудниками. Нусрет Алган окончил магистратуру того же университета. По темам и методам выражения творчества этих художников интернационально, и каждый из них занят поиском своего лица и утверждением собственного почерка в сложном и многообразном мире сегодняшнего искусства. Им свойственны формальные эксперименты, игра с различными материалами, стилями и технологиями. Чаще всего их искусство не изобразительно. Это некие композиции, абстрактные декоративные предметы, керамические инсталляции, которые кажутся концептуально лишенными национальной принадлежности. Определенным исключением является «Юрта» Бурджу Кара-бей (см. кат. № 51), однако, судя по другим работам этого автора, обращение к турецкой тематике, которую можно усмотреть в изображении важной составляющей кочевого прошлого тюрок – юрты, не является обычным и в ее творчестве.

Некоторые из этих мастеров – авторы научных работ, посвященных керамическому искусству, иными словами, они не только отдаются творческому вдохновению, но и стараются осмыслить свои цели и методы. Так, Мутлу Башкайя в одной из своих статей пишет о новых возможностях, которые открывает наука перед художниками, о перспективности сочетания керамики с разными материалами. По ее мнению, источником вдохновения могут стать как природные (например, раковины моллюсков), так и высокотехнологичные материалы, такие как современная разновидность керамогранита с его уникальными свойствами [http://www.i-caa.org/en/UploadFiles/20124108844948.pdf]. В качестве

примера синтеза веществ разной природы в художественном произведении она приводит «губчатую вазу» датского дизайнера Марселя Вандерса, сделанную из натуральной морской губки и фарфорового теста. При обжиге губка исчезает, но фарфор приобретает напоминающую ее пористую фактуру. В своих работах М. Башкайя использует разные техники и тоже комбинирует глину с различными органическими и неорганическими материалами, широко экспериментирует со способами обжига и необожженной керамикой, получая новые свойства предмета и новое качество. Образец из музейной коллекции датируется 1997 г. и, как кажется, имеет определенную связь с успешно защищенной в том же году магистерской диссертацией автора, которая была посвящена использованию техники японской керамики *раку* в оформлении каминов современной Муглы (Турция)<sup>55</sup>. В этом произведении (см. кат. № 50) ощущается не только техническое, но и эстетическое влияние *раку-яки* и японского искусства в целом. Поверхность тяжелого, чуть грубоватого керамического круга украшена не росписью, а пятнами разного размера и формы, которые, как в керамике *раку*, вызывают впечатление «продуманной естественности», специально созданных дефектов. В одном из своих докладов М. Башкайя замечала, что использование техники обжига *раку* позволяет изобразить пятна дымоходной сажи [https://feyzaceramics.files.wordpress.com/2010/09/critical-studies-20061.pdf]. Ее работа из коллекции ГМВ так и называется: «Дымоход». В целом же эта абстрактная картина с мерцающими, будто коррозированными элементами располагает к медитации, напоминая о дзенских идеалах естественной природной гармонии и обаяния простоты.

<sup>55</sup> Мугла (Muğla) – город на юго-западе Турции, столица иля (административного округа) Мугла. Разнообразные трубы с керамическими «шапками» на крышах домов в историческом центре стали своего рода символом этого города.

Рассмотренные предметы не исчерпывают содержание мира современного турецкого керамического искусства, однако позволяют показать некоторые из путей его развития, сформировавшихся в XX в. и определяющих ситуацию в этой отрасли и сегодня.

Подводя итог, можно сказать, что небольшая коллекция Государственного музея Востока иллюстрирует разные периоды производства художественной керамики в османское время, характеризовавшиеся, в частности, существованием различных центров ее изготовления. Особый интерес представляет собой

продукция Изника, и здесь, несмотря на определенное типологическое однообразие, собрание ГМВ демонстрирует обилие вариантов орнаментации и позволяет проследить эволюцию в уровне исполнения и характере декора изникской керамики. Единичные изделия из Кютахьи, Чанак-кале и Дамаска вместе с образцами производства Топхане (Стамбул) и Асьюта (Египет) показывают разные составляющие турецкой керамической промышленности последнего периода существования Османской империи. Наконец, материал конца XX в. дает возможность выявить некоторые тенденции в современном декоративно-прикладном искусстве Турции.

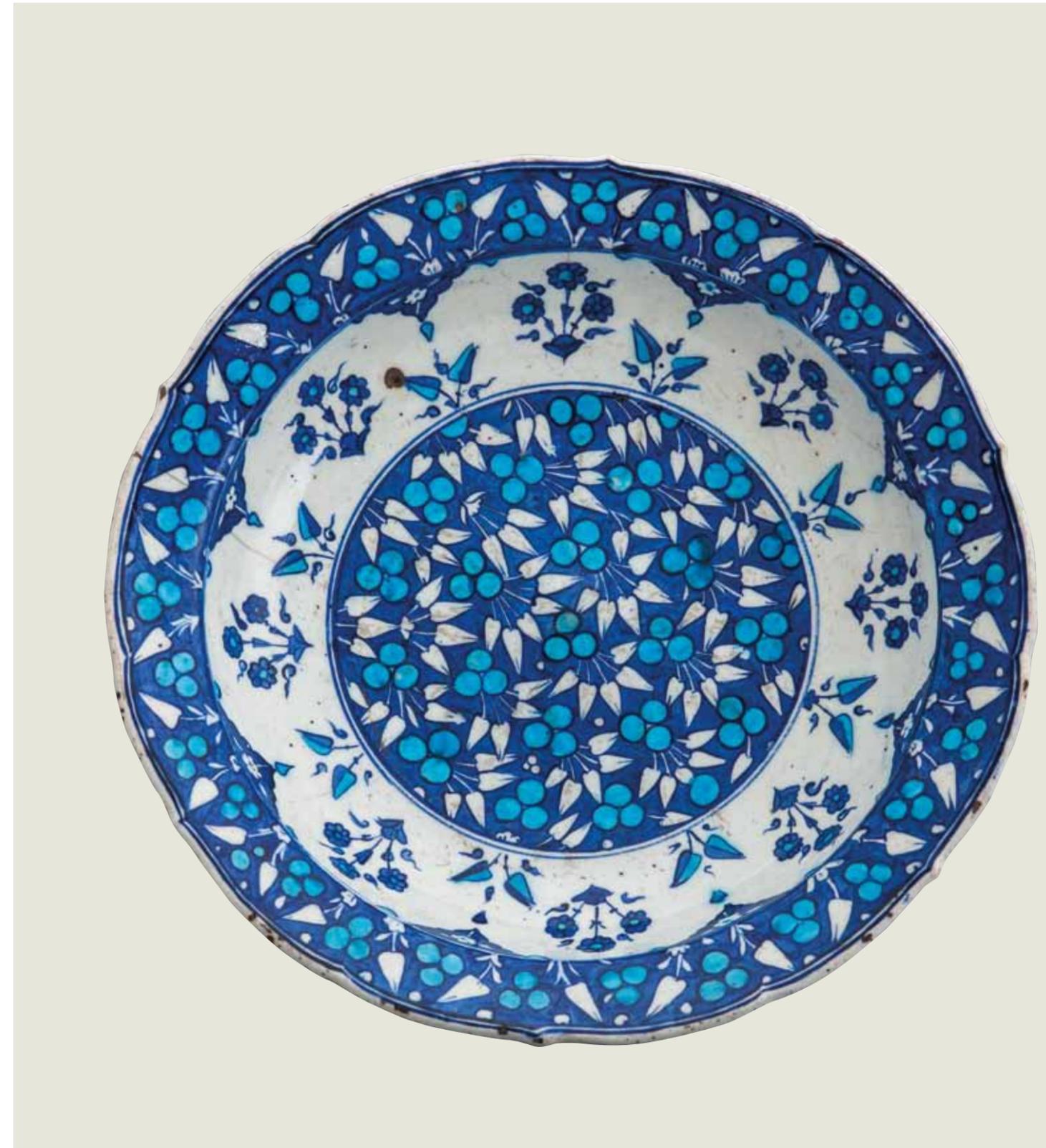
## КАТАЛОГ

1

## БЛЮДО

Изник, втор. четв. – сер. XVI в.

Инв. № 306 II

**Размеры.** В. 6,8 см; дм. 35,7 см**Материал и техника.** Полуфаянс. Черепок розовато-бежевый плотный. Покрыто глазурью полностью, за исключением нижней части поддона. Подглазурная роспись по белому ангобу кобальтом и ярко-бирюзовым цветом, резерв.**Описание.** Глубокое блюдо с широким отогнутым бортом, фестончатым краем на низком кольцевом поддоне. Узор из строенных кружков, цветов и листьев. Вогнутая стенка (*cavetto/kavetto*) между центральной частью и бортом украшена повторяющимися цветочными кустиками на белом фоне. На обороте – широкий пояс орнамента из цветков и листьев на тонких извивающихся стеблях.**Обоснование атрибуции.** Датировка основана на сочетании формы изделия (фестончатый край), цветовой гаммы (сочетание сине-белого с бирюзовым, отмечаемое после 1520 г.) и характера узора, в том числе на обороте блюда. Форма блюда – глубокое с фестончатым краем – появляется около 1535 г. [Atasoy, Raby 1989, p. 39]. Аналогичные выполненные резервом по синему фону и скомпонованные по несколько штук бутончики белых тюльпанов украшают поясok бордюра на знаменитой лампе для мечети из Британского музея, подписанной мастером Мусли (Мусли ад-Дином) и датированной 1549 г. [Atasoy, Raby 1989, no. 355].**Аналогии.** Оформление, весьма схожее с росписью центрального поля блюда (сочетание строенных кружков и мелких тюльпанов, выполненных белым и бирюзовым цветами на синем фоне) демонстрирует сосуд из собрания Национального музея Кувейта, датированный 1530–1540 гг. [Watson 2004, p. 430, cat. T. 3]. Блюдо такой же формы и размеров, также расписанное в сине-бирюзовой гамме с узором, частично выполненным резервом, хранится в собрании Музея Ренессанса в Экуане [Hitzel, Jakotin 2005, cat. 26] и датируется временем ок. 1540 г. Оно имеет сходное оформление внешней стороны, однако орнамент лицевой стороны хоть и близок по манере исполнения, состоит из других элементов. Аналогичное оформление оборота блюда, датирующееся 1535–1540 гг., демонстрирует экземпляр из собрания музея Топкапы в Стамбуле [Pasinli, Balaman 1991, p. 60–61]. См. также блюдо с орнаментом из повторяющихся строенных кружков в сине-бирюзовой гамме из Музея Садберк-ханым (Турция, Стамбул), датирующееся временем ок. 1540 г. [Atasoy, Raby 1989, fig. 319].**Поступление.** 1919 г., передача из музея Художественно-промышленного (б. Строгановского) училища, г. Москва.**Публикации и выставки.** Шумейко 1982, с. 155–156. Экспонировалось на выставке «Искусство Турции. Традиции и современность» в ГМВ в октябре 1998 г.

2

БЛЮДО  
Изник, сер. XVI в.  
Инв. № 311 П



**Размеры.** В. 5,8 см; дм. 23,5 см

**Материал и техника.** Полуфаянс. Черепок розовато-бежевый плотный. Покрывается глазурью полностью, за исключением дна внутри кольцевого поддона. Подглазурная роспись по белому ангобу кобальтом и бирюзовым цветом.

**Описание.** Глубокое блюдо со слегка отогнутым бортом на высоком кольцевом поддоне. В центре – крупное изображение артишока, вписанное в окружность, на стенках – два пояса узора в виде S-образных завитков и миндалевидных листьев. Обратная сторона заполнена кобальтовым орнаментом из цветов и листьев на изгибающихся стеблях.

**Обоснование атрибуции.** По основным характеристикам близко группе изделий «стиля горшечников», датирующейся обычно концом 1520-х – началом 1540-х гг. Основные характеристики стиля – в цветовой гамме сочетание синего и бирюзового на белом фоне, обилие мелких цветочных узоров в виде бутончиков, в которых угадываются тюльпаны, схематичные китайские облачка, следующие друг за другом по стенке блюда между дном и бортом, повторяющиеся мелкие растительные узоры по борту. Центральный узор в виде артишока на толстом стебле характерен скорее для другой группы изделий, выполнявшихся в более широкой цветовой гамме и представленных одним из изделий в коллекции ГМВ (см. кат. № 3), но вполне возможно, что он появляется еще на «сине-бирюзовом» этапе, тем более что эти предметы очень близки по времени создания.

**Аналогии.** Схожий центральный элемент украшает блюдо 1530–1540 гг. из собрания берлинского Музея исламского искусства [Museum of Islamic Art 2003, p. 186]. По композиции орнамента близка блюду 1550–1555 гг. [Atasoy, Raby 1989, № 247]. S-образные спиральные облачка в более усложненном варианте встречаются на блюдах 1525–1540 гг. [Atasoy, Raby 1989, № 165, 168–169, 173; Миллер 1972, с. 40].

**Поступление.** См. кат. № 1.

**Публикации и выставки.** Шумейко 1982, с. 156. Экспонировалось на выставке «Искусство Турции. Традиции и современность» в ГМВ в октябре 1998 г.



3

БЛЮДО  
Изник, сер. XVI в.  
Инв. № 312 II



**Размеры.** В. 4,0 см; дм. 26,0 см

**Материал и техника.** Полуфаянс. Черепок розовато-бежевый плотный. Покрыто глазурью полностью, за исключением нижней части поддона. Подглазурная роспись по белому ангобу бирюзовым, болотно-зеленым и пурпурно-коричневым цветами, резерв.

**Описание.** Плоское блюдо с почти перпендикулярно поднятыми низкими стенками, без борта, на низком кольцевом поддоне. Композиция узора в виде куста на синем фоне: гранаты, тюльпаны, левкой, цветы сливы, китайские облака. На оборотной стороне кобальтом и бирюзовым цветом выполнены чередующиеся изображения цветков.

**Обоснование атрибуции.** Сочетание зеленого, синего, бирюзового, марганцево-пурпурного цветов, а также использование черного цвета для контуров характерно для короткого периода до середины XVI в. По наблюдению Дж. Рэби, время появления серо-зеленого цвета в изникской керамике приходится на конец 1530-х гг. и «совпадает с появлением больших округлых форм с чешуйчатой поверхностью, иногда выглядящих как гранат, а иногда как артишок. Эти четкие узоры, повсеместные на трехцветных блюдах, почти пропадают с появлением четвертого цвета – пурпурного во второй половине 1540-х гг.» [Atasoy, Raby p. 137]. В данном случае используются все четыре цвета, но в узоре присутствуют чешуйчатые формы, хотя и в несколько редуцированном виде.

**Аналогии.** Подобная форма блюда появляется около 1535 г. [Atasoy, Raby 1989, p. 39]. Ср. блюдо со схожим оформлением, но с более крупными цветами и бордюром [Искусство Ислама 1990, № 84]. На блюде из Кувейта (1545–1550 гг.) на белом фоне выполнены схожие изображения, кроме того, близко сочетание красок и общая композиция орнамента [Atasoy, Raby 1989, fig. 371].

**Поступление.** См. кат. № 1.

**Публикации и выставки.** Шумейко 1982, с. 156. Экспонировалось на выставке: «Искусство Турции. Традиции и современность» в ГМВ в октябре 1998 г.



4

**КУВШИН**

Изник (?), сер. XVI в.

Инв. № 298 II

**Размеры.** В. 21,0 см; дм. тулова 14,4 см**Материал и техника.** Полуфаянс. Черепок розовато-бежевый плотный. Покрывает глазурию (прозрачной, чуть голубоватого цвета) полностью, за исключением нижней части поддона и донца внутри него. Подглазурная роспись по белому ангобу кобальтом и зеленым цветом, резерв.**Описание.** Кувшин со сферическим туловом и высоким, чуть расширяющимся кверху горлом (возможно, имел крышку – ср. [Atasoy, Raby 1989, no. 268]), на низком кольцевом поддоне. Тулово у основания горла и венчик соединяются слабоизогнутой ручкой. Орнамент состоит из крупных тюльпанов и многолепестковых цветочных головок. Край горла сосуда украшает спиралевидный узор.**Обоснование атрибуции.** Форма характерна для изникских изделий XVI–XVII вв. [Миллер 1975, с. 50, 77, 107], а цветовая гамма и композиция орнамента – для сравнительно раннего изникского периода перв. пол. XVI в.**Аналогии.** Сосуд, являющийся очень близкой аналогией по форме, цветовой гамме и узору, датированный 1535–1550 гг., хранится в коллекции Давида, Копенгаген [Atasoy, Raby 1989, fig. 266]. Другое изделие того же типа из той же коллекции, также датированное 1535–1550 гг. и украшенное резервом по синему фону, имеет несколько другой орнамент, но с весьма схожими многолепестковыми розетками [Atasoy, Raby 1989, fig. 265]. Фрагмент кувшина дамасского стиля из раскопок в Изнике (ок. 1550) демонстрирует схожие детали узора (розетка и бордюрный орнамент), технику исполнения (резерв) и цветовую гамму [Atasoy, Raby 1989, fig. 43h].**Поступление.** См. кат. № 1.**Публикации и выставки.** Шумейко 1982, с. 158. Экспонировался на выставке «Искусство Турции. Традиции и современность» в ГМВ в октябре 1998 г.

5

БЛЮДО  
Изник, сер. – третья четв. XVI в.  
Инв. № 313 II



**Размеры.** В. 5,0 см; дм. 30,4 см

**Материал и техника.** Полуфаянс. Черепок розовато-бежевый плотный. Покрыто глазурью полностью, за исключением нижней части поддона. Подглазурная роспись по белому ангобу кобальтом. Рисунок выполнен резервом.

**Описание.** Глубокое блюдо с отогнутым бортом на низком кольцевом поддоне. Орнамент в виде куста: на синем фоне помещены изображения белых цветов на тонких изогнутых стеблях. По борту расположены повторяющиеся элементы в виде цветков тюльпана и сливы. Обратная сторона украшена изображением вьющихся стеблей с цветами и листьями.

**Обоснование атрибуции.** По совокупности признаков – цветовое решение, исполнение отдельных элементов, например, тюльпана в виде овала с раздвоением на конце и украшения борта, светлый цвет и плотность теста, высокое качество глазури – экземпляр мог бы быть отнесен к сер. XVI в. Следует отметить тонкость росписи на оборотной стороне блюда. В середине столетия, когда изникская красочная палитра расширилась и были введены пурпурный и серо-зеленый цвета, продолжала производиться и утварь в сине-бирюзовой гамме [Atasoy, Raby 1989, p. 134]. Однако в данном случае перед нами сине-белый вариант, к тому же роспись на лицевой стороне и украшение борта образцов этого времени, как правило, более тщательна.

**Аналогии.** Цветочный орнамент на синем фоне, выполненный в технике резерва, украшает ряд блюд середины XVI в. [Carswell, Henderson 2003, no. 6; Atasoy, Raby 1989, fig. 218–219, 266 etc.].

**Поступление.** См. кат. № 1.

**Публикации и выставки.** Шумейко 1982, с. 156–157; Кулланда 2014, с. 33. Экспонировалось на выставке: «Искусство Турции. Традиции и современность» в ГМВ в октябре 1998 г.



6

## БЛЮДО

Изник, сер. – третья четв. XVI в.

Инв. № 314 II

**Размеры.** В. 5,3 см; дм. 31,4 см**Материал и техника.** Полуфаянс. Черепок розовато-бежевый плотный. Покрывается глазурью полностью, за исключением нижней части поддона. Подглазурная роспись по белому ангобу кобальтом. Рисунок выполнен резервом.**Описание.** Глубокое блюдо с отогнутым бортом на низком кольцевом поддоне. Орнамент в виде куста: на синем фоне помещены бело-голубые изображения распустившихся многолепестковых цветов и цветущих веток. Широкий бортик украшает повторяющийся узор в виде цветка и листа. На оборотной стороне – орнамент из вьющихся стеблей с цветами и листьями.**Обоснование атрибуции.** По технике исполнения и по качеству черепка изделие того же типа, что и кат. № 5. Датируется тем же временем.**Аналогии.** Почти идентичный орнамент борта выполнен на блюде из музея Фонда Г. Гульбекяна (Лиссабон), датированном 1535–1540 гг., однако его центральный узор более сложен, с изображениями гранатов и использованием зеленого и пурпурного цветов [Atasoy, Raby 1989, fig. 218b]. Схожий узор борта присутствует также на блюде сер. XVI в. из музея Метрополитен в Нью-Йорке [сайт музея Метрополитен, no. 1972.90]. Крупные многолепестковые цветы схожи с цветами на блюде сер. XVI в. из Британского музея в Лондоне [Atasoy, Raby 1989, fig. 245]. По характеру выполненного резервом орнамента и использованию синего и голубого тонов близко еще одному блюду из музея Метрополитен, но другой формы, датируемому третьей четв. XVI в. [сайт музея Метрополитен, no. 91.1.119].**Поступление.** См. кат. № 1.**Публикации и выставки.** Шумейко 1982, с. 157. Экспонировалось на выставке: «Искусство Турции. Традиции и современность» в ГМВ в октябре 1998 г.

7

## БЛЮДО

Изник, втор. пол. XVI в.

Инв. № 1587 II

**Размеры.** В. 5,5 см; дм. 32,7 см**Материал и техника.** Полуфаянс. Черепок розовато-бежевый плотный. Покрывается глазурью полностью, за исключением нижней части поддона. Подглазурная роспись по белому ангобу кобальтом и бирюзово-зеленым цветом.**Описание.** Блюдо с пологими стенками, без выраженного борта, на низком кольцевом поддоне. В центре расположена композиция с тремя виноградными гроздьями, по стенкам – широкий пояс орнамента с цветами и листьями. На оборотной стороне помещено изображение перемежающихся цветочных головок и трилистников, выполненных синим кобальтом, бирюзовым и черным цветами.**Обоснование атрибуции.** Датировка и атрибуция опираются в основном на аналогии. Узор с виноградными гроздьями чаще всего выполняется на блюдах подобной формы во втор. пол. XVI в. Он приобретает большую симметричность, чем в ранних образцах (ср. с блюдами перв. пол. XVI в. из музеев Топкапы и Садберк-ханым в Стамбуле [Pasinli, Balaman 1991, p. 67; Altun, Carswell, Öney 1991, pl. i17]). Оформление широкой полосы между центральным узором и бордюром в общих чертах копирует китайский орнамент нач. XV в., но в таком варианте этот узор получил распространение в изникской керамике не раньше сер. XVI в. На это же время указывает и узкий бордюр с двцветным волнообразным узором.**Аналогии.** Существует целая серия блюд с узором в виде виноградных гроздьев в китайском стиле от нач. XV до XVII вв. Наиболее близкие аналогии, однако, относятся к сер. – втор. пол. XVI в., например, почти полную аналогию, в том числе по форме размеру изделия, с небольшим различием в размещении листьев представляет собой блюдо 1550–1565 гг. из Lady Barlow Collection в Кембридже [Atasoy, Raby 1989, fig. 189/717]. Такое же блюдо кон. XVI в., но чуть меньшего размера имеется в коллекции Музея мусульманского искусства в Дохе, Катар [Carswell, Henderson 2003, № 30]. Этот же тип с вариациями опубликован в [Atasoy, Raby 1989, fig. 190, 191]. Очень близко, но с другим оформлением края и внешней стороны блюдо из собрания Государственного Эрмитажа (инв. № VT 727). Схожее по дизайну блюдо представлено в коллекции музея Метрополитен в Нью-Йорке [сайт музея Метрополитен, no. 52.1.18]. На сайте музея оно датировано XVII в., однако эта датировка не только широкая, но и, вероятно, ошибочная – изделие скорее принадлежит кон. XVI в. См. также блюдо ок. 1570 г., опубликованное в одном из аукционных каталогов: [Arts of the Islamic and Indian Worlds. Including works from the Simon Digby Collection. Christie's, 7 April 2011, no. 306 (датировка ок. 1570 г.)].**Поступление.** 1930 г., передача из музея-усадьбы «Остафьево».**Публикации и выставки.** Шумейко 1982, с. 158–159; Веймарн 2002, с. 626; Государственный музей Востока. Путеводитель 2012; Кулланда 2014, с. 99. Экспонировалось на выставке: «Искусство Турции. Традиции и современность» в ГМВ в октябре 1998 г.

8

## БЛЮДО

Изник, втор. пол. XVI в.

Инв. № 310 II

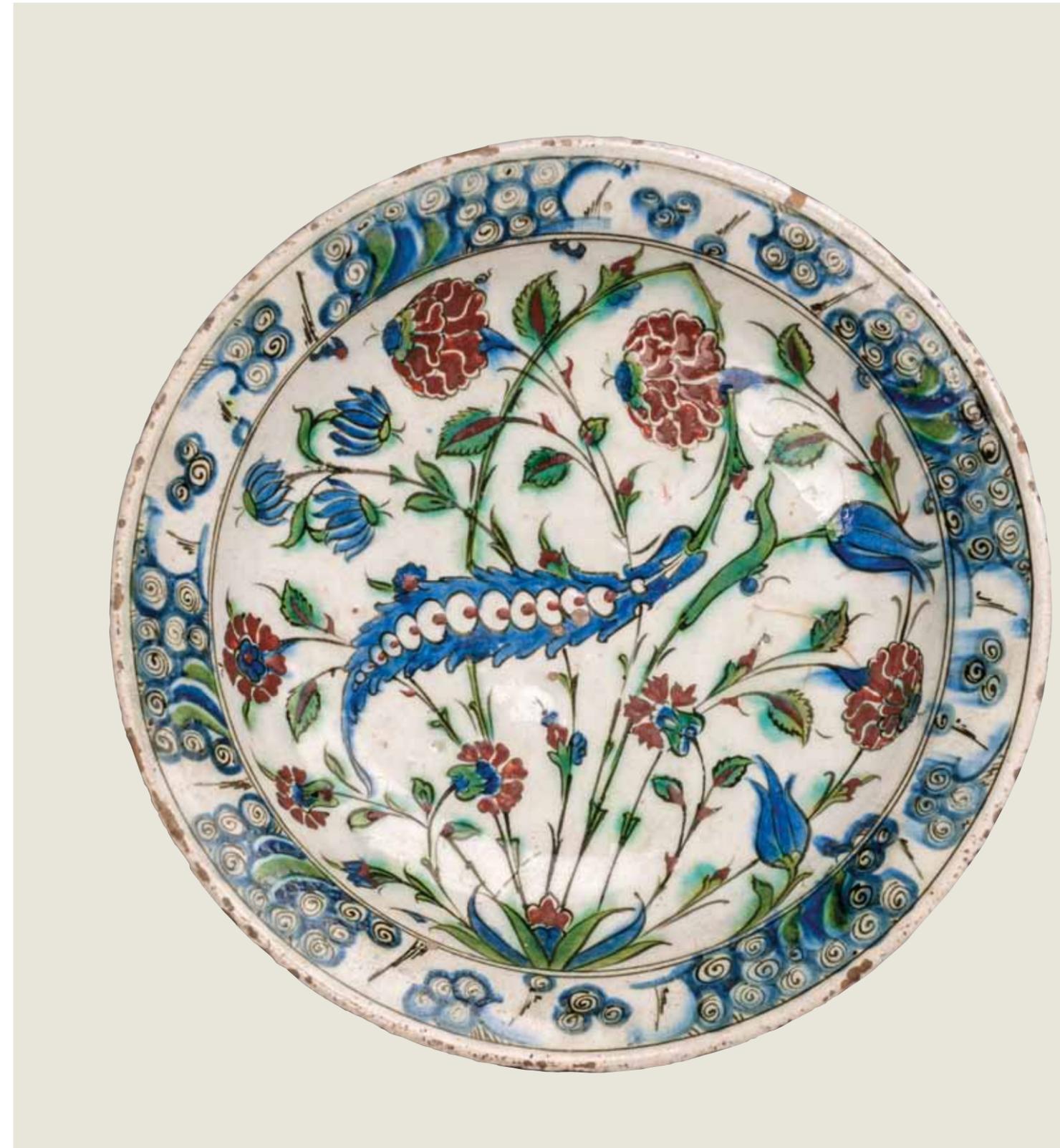
**Размеры.** В. 5,0 см; дм. 27,0 см**Материал и техника.** Полуфаянс. Черепок розовато-бежевый плотный. Покрыто глазурью полностью, за исключением нижней части поддона. Подглазурная роспись по белому ангобу серовато-черным, зеленым, темно-синим, красным цветами.**Описание.** Глубокое блюдо с широким отогнутым бортом на кольцевом поддоне. В центре – два крупных зубчатых серповидных листа обрамляют красную розу и синий тюльпан на тонких изогнутых стеблях (композиция в виде куста). По борту помещены изображения стилизованных волн. На оборотной стороне – орнамент в виде перемежающихся изображений пятилепестковых цветков и сдвоенных тюльпанов. В поддоне просверлено отверстие.**Обоснование атрибуции.** Высокое качество черепка из хорошо отмученного теста, прозрачная глазурь и роспись с тонкими контурами и не растекающимися красками свидетельствуют о принадлежности данного экземпляра XVI в. Один из характерных признаков, позволяющих отнести изделие ко времени не ранее сер. XVI в., – использование рельефного красного цвета. Характер бордюрного орнамента и оформления внешней стороны блюда наряду с высоким качеством изделия может свидетельствовать о его принадлежности времени не позднее 1570-х гг.**Аналогии.** Наиболее близкие по композиции, цветовой гамме, оформлению борта и манере исполнения зубчатого листа изделия см. [Hitzel, Jacotin 2005, no. 63 (датировка ок. 1580 г.); no. 191 (датировка ок. 1575 г.)].**Поступление.** См. кат. № 1**Публикации и выставки.** Шумейко 1982, с. 161–162; Кулланда 2014, с. 136–137. Экспонировалось на выставке: «Искусство Турции. Традиции и современность» в ГМВ в октябре 1998 г.

9

## БЛЮДО

Изник, кон. XVI в.

Инв № 1586 II

**Размеры.** В. 7,3 см; дм. 34,4 см**Материал и техника.** Полуфаянс. Черепок розовато-бежевый, чуть темноватый плотный. Покрывается глазурью полностью, за исключением нижней части поддона. Подглазурная роспись по белому ангобу черным, синим, зеленым, красным (рельеф) цветами.**Описание.** Большое глубокое блюдо со слегка отогнутым бортом на низком кольцевом поддоне. Композиция в виде куста в центре изображен зубчатый лист на длинном сломанном стебле. По бортику расположены стилизованные изображения волн. На оборотной стороне перемежаются изображения пятилепесткового цветка и стилизованного букета из трех веточек с круглыми ягодами. В поддоне просверлено несколько отверстий.**Обоснование атрибуции.** Композиция и набор элементов орнамента характерны для посл. трети XVI в. Роспись тонкая, краски яркие, но местами с потеками. С учетом технического уровня исполнения, в том числе прозрачной хорошего качества глазури, изделие с наибольшей вероятностью следует отнести к кон. XVI в.**Аналогии.** В Музее Ренессанса в Экуане хранится целая серия блюд, датированных временем от 1565 до 1625 г. с композицией в виде куста и «процветшим» листом в качестве центрального узора. Наиболее близкие варианты этих изделий см. [Hitzel, Jacotin 2005, cat. 303 (датировка ок. 1600 г.), cat. 306 (датировка ок. 1580 г.), cat. 312 (датировка ок. 1590 г.)].**Поступление.** См. кат. № 7.**Публикации и выставки.** Шумейко 1982, с. 163; Кулланда 2014, с. 139. Экспонировалось на выставке: «Искусство Турции. Традиции и современность» в ГМВ в октябре 1998 г.

10

БЛЮДО

Изник, кон. XVI в.

Инв. № 1319 II

**Размеры.** В. 6,0 см; дм. 30,0 см**Материал и техника.** Полуфаянс. Черепок розовато-бежевый плотный. Покрыто глазурью полностью, за исключением нижней части поддона. Подглазурная роспись по белому ангобу черным, синим, зеленым, красным цветами.**Описание.** Глубокое блюдо с широким отогнутым бортом на низком кольцевом поддоне. Композиция в виде куста: тюльпаны и розы на длинных тонких стеблях. В центре композиции помещен большой серповидный зубчатый лист. По борту размещены изображения сдвоенных головок тюльпанов и пятилепестковых цветков. На оборотной стороне – схематичные изображения в виде пятен и завитков зеленым, синим и черным цветами. Цвета яркие, но с небольшими размытиями. В поддоне просверлено отверстие.**Обоснование атрибуции.** Форма изделия, краски и композиция орнамента характерны для втор. пол. XVI в., причем сходная орнаментация борта, как и серповидная форма зубчатого листа, чаще всего встречаются в последней четв. XVI в. [Hitzel, Jacotin 2005, p. 195].**Аналогии.** Изделие со схожей композицией и цветами росписи, но с включением изображений гвоздик см. [Antiquities and Islamic works of Art. N-Y., Sotheby's., dec. 8, 2000 (коллекция Макса Фолка), no. 166 (датировка ок. нач. XVII в.)]. Близкую композицию узора см. также на блюде из Государственного национального музея Нидерландов в Амстердаме [Aslanapa 1965, ges. 80 (датировка втор. пол. XVI в.)] и на блюдах из Музея Ренессанса в Экуане [Hitzel, Jacotin 2005, cat. 58 (датировка ок. 1575 г.); cat. 72 (датировка ок. 1580 г.)].**Поступление.** 1933 г., передача из Музея керамики «Кусково», г. Москва.**Публикации и выставки.** Шумейко 1982, с. 161; Кулланда 2014, с. 141 (фрагмент).

11

БЛЮДО

Изник, кон. XVI в.

Инв. № 1317 II

**Размеры.** В. 7,0 см; дм. 37,0 см**Материал и техника.** Полуфаянс. Черепок розовато-бежевый, плотный. Покрыто глазурью полностью, за исключением нижней части поддона. Глазурь прозрачная, без трещин. Подглазурная роспись по белому ангобу черным, синим, светлым травянисто-зеленым, красным цветами.**Описание.** Глубокое блюдо с широким отогнутым бортом, на низком кольцевом поддоне. В центральном поле помещена композиция в виде куста: стебли с розами, тюльпанами и гиацинтами. По борту идет стилизованное изображение волн. Роспись тонкая, краски яркие, но местами с потеками. На оборотной стороне размещены перемежающиеся изображения схематичных зеленых и черных завитков.**Обоснование атрибуции.** Композиция и набор элементов орнамента характерны для посл. трети XVI в., состояние красок – для периода кон. XVI – нач. XVII вв.**Аналогии.** По композиции и набору элементов сходно с блюдом из собрания Мюнхенского этнографического музея, датированным кон. XVI – нач. XVII вв. [Kalter, Schönberger 2003, S. 128, Abb. 137], однако по краскам и оформлению борта экземпляр ГМВ кажется более ранним. Ср. также с изделиями из Музея Ренессанса в Экуане [Hitzel, Jacotin 2005, cat. 217 (датировка ок. 1575 г.)] и в музее Метрополитен в Нью-Йорке [сайт музея Метрополитен, no. 28.21 – (датировка нач. XVII в.); no. 12.203 (датировка XVI в.)]. Правда, не совсем понятно, по крайней мере по фотографии, почему последние два блюда датированы именно этим временем: первое из них с точки зрения трактовки узора выглядит более ранним. Схожий орнамент и композицию с веткой гиацинта см. также на блюде кон. XVI в. из аукционного каталога [Arts of the Islamic and Indian Worlds. Including works from the Simon Digby Collection. Christie's, 7 April 2011, no. 337].**Поступление.** См. кат. № 10.**Публикации и выставки.** Шумейко 1982, с. 162. Экспонировалось на выставке «Искусство Турции. Традиции и современность» в ГМВ в октябре 1998 г.

12

## БЛЮДО

Изник, кон. XVI – нач. XVII вв.

Инв. № 768 II

**Размеры.** В. 5,7 см; дм. 31,3 см

**Материал и техника.** Полуфаянс. Черепок розовато-бежевый, плотный. Покрыто глазурью полностью, за исключением нижней части поддона. Подглазурная роспись по белому ангобу черным, синим, зеленым, красным цветами. Глазурь гладкая и прозрачная, без трещин, небольшие размывы краски видны только на обороте, красный цвет тусклый.

**Описание.** Глубокое блюдо с широким отогнутым бортом на низком кольцевом поддоне. Композиция в виде куста: из сдвоенного контура, очерчивающего борт блюда, «вырастают» цветущие стебли и два зубчатых листа, обрамляющих овальную фестончатую розетку с тремя цветками. По борту идут изображения стилизованных волн. Композиция суховато-симметричная, но узор явно выполнен без применения шаблона. На оборотной стороне изделия перемежаются мелкие схематичные листочки и цветочные головки. В поддоне просверлено отверстие.

**Обоснование атрибуции.** Способ украшения борта и оборота блюда типичен для втор. пол. XVI – нач. XVII вв. Форма серповидного листа характерна для времени не ранее посл. трети XVI в. Синий цвет в росписи имеет сероватый оттенок, как на некоторых экземплярах XVII в. (см., например: [Soustiel 2000, no. 55; сайт музея Метрополитен, nos. 91.1.141; 14.102.371]).

**Аналогии.** Наиболее близкое по декору блюдо, датирующееся временем ок. 1600 г., находится в коллекции Музея Ренессанса в Экуане [Hitzel, Jacotin 2005, p. 90, cat. 55]. Ср. также изделия, датируемые ок. 1590 г. [Atasoy, Raby 1989, nos. 514–517].

**Поступление.** 1921 г., передача из Национального (Государственного) музейного фонда (коллекция Английского клуба).

**Публикации и выставки.** Шумейко 1982, с. 163. Экспонировалось на выставке «Искусство Турции. Традиции и современность» в ГМВ в октябре 1998 г.



13

## БЛЮДО

Изник, кон. XVI – нач. XVII вв.

Инв. № 308 II

**Размеры.** В. 5,5 см; дм. 29,5 см**Материал и техника.** Полуфаянс. Черепок розовато-бежевый плотный. Покрывается глазурью полностью, за исключением нижней части поддона. Подглазурная роспись по белому ангобу черным, синим, коричнево-красным, зеленым цветами.**Описание.** Блюдо с широким отогнутым бортом на низком кольцевом поддоне. В центральном поле изображены ряды судов под косыми полосатыми парусами, по борту – изображения волн и скал. На оборотной стороне имеются мелкие перемежающиеся изображения завитка с черным контуром и трехлепесткового цветка на длинной ножке. В поддоне просверлено отверстие.**Обоснование атрибуции.** Изделие относится к большой группе керамики с изображениями парусных судов. По качеству черепка и глазури блюдо может быть датировано кон. XVI – нач. XVII вв.**Аналогии.** Изображения одномачтового судна с косым полосатым парусом см. [Kalter, Schönberger 2003, S. 130, № 41 (датировка перв. пол. XVII в.); Art of the Islamic and Indian Worlds, October 2006, Christie's., p. 67, no. 84 (датировка ок. 1610 г.); Denny 2004, p. 181; Atasoy & Raby 1989, fig. 753 (из Лувра, датировка 1575–1585 гг.); fig. 650 (почти полная аналогия, датировка втор. четв. XVII в.); fig. 527 (бутылка из Музея Бенаки, Афины, датировка 1575–1585 гг.); fig. 529 (кружка-машрапа из галереи Фрир, Вашингтон, датировка ок. 1575–1585 гг.); Миллер 1972, с. 105, 107 (из Государственного Эрмитажа, датировка XVII в.)].**Поступление.** См. кат. № 1.**Публикации и выставки.** Шумейко 1982, с. 164; Государственный музей 1988, № 231; Веймарн 2002, с. 625. Экспонировалось на выставке «Искусство Турции. Традиции и современность» в ГМВ в октябре 1998 г.

14

БЛЮДО  
Изник, нач. XVII в.  
Инв. № 1326 II



**Размеры.** В. 5,0 см; дм. 25,3 см

**Материал и техника.** Полуфаянс. Черепок светло-бежевый, чуть пористый. Покрыто глазурью полностью, за исключением нижней части поддона. Подглазурная роспись по белому ангобу ярким черным, синим, светло-бирюзовым, красным (рельеф) цветами.

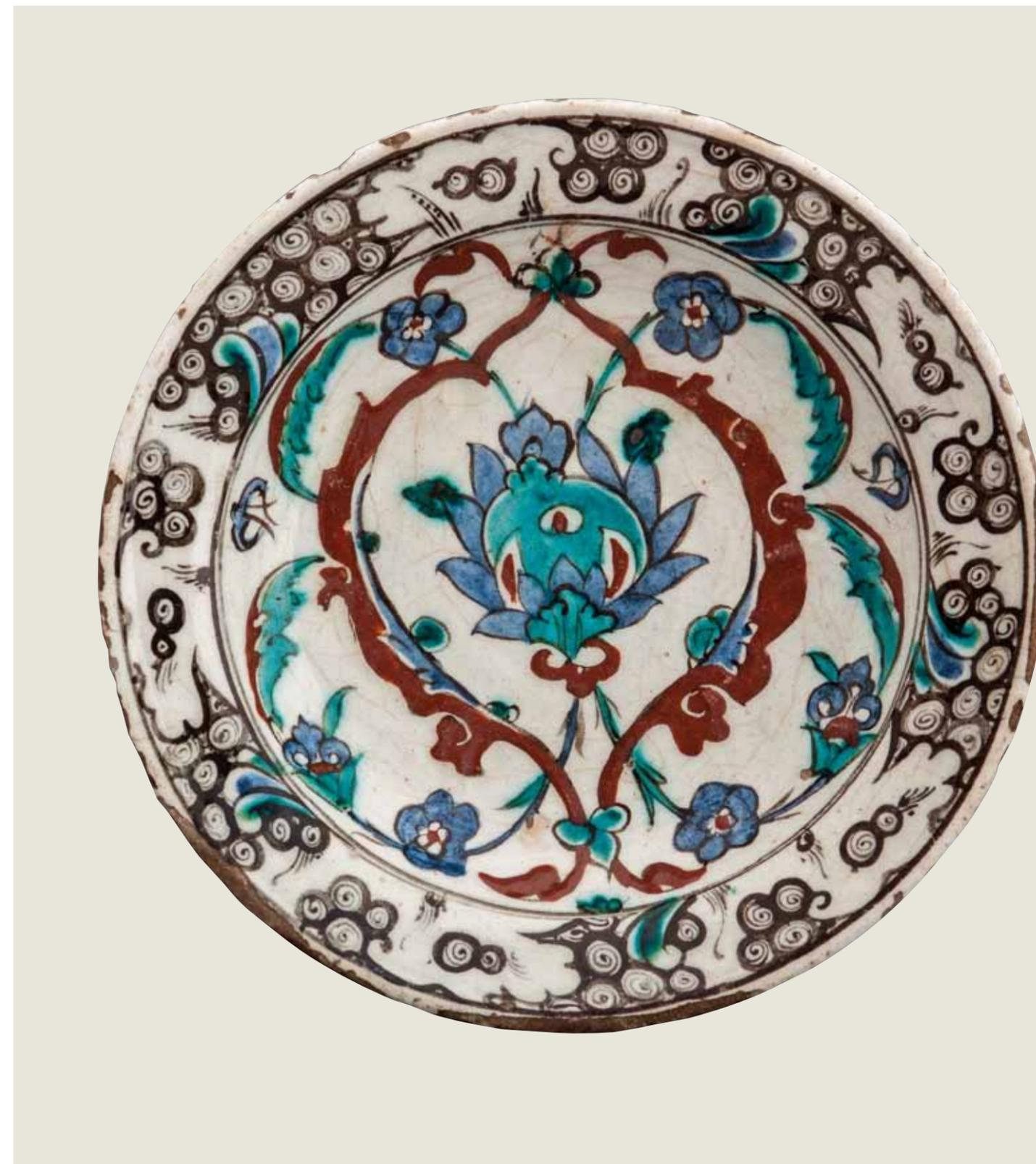
**Описание.** Глубокое блюдо с широким отогнутым бортом на низком кольцевом поддоне. В центре – узор *hatâî* (*xatai*) в медальоне сложной формы, окруженный цветочными головками и небольшими зубчатыми листьями. По борту размещены стилизованные изображения волн и скал. Обратная сторона не орнаментирована.

**Обоснование датировки и атрибуции.** Форма изделия стандартная для втор. пол. XVI – XVII вв. Качество черепка не уступает уровню изделий XVI в., однако глазурь нанесена толстым слоем, виден кракелюр, а красная краска приобрела коричневый оттенок. Центральное изображение носит упрощенный характер. Отсутствие декора на оборотной стороне нехарактерно для блюд XVI в., вследствие этого наиболее вероятная датировка – нач. XVII в.

**Аналогии.** Изображение пальметты *xatai* в качестве центрального элемента украшения керамических изделий часто встречается в XVI–XVII вв. (см., например: [Atasoy, Raby 1989, fig. 394, 493 etc.]). По композиции центрального узора близко к блюду, датированному Дж. Рэби временем ок. 1590 г. [Atasoy, Raby 1989, fig. 516]. На блюде из коллекции Музея Ренессанса в Экуане, датированным ок. 1565 г., изображен такой же медальон с пальметтой внутри, но вся композиция с изящными веточками тюльпанов, гиацинтов и роз исполнена более тщательно и четко [Hitzel, Jacotin 2005, cat. 242]. Еще одно блюдо из того же собрания имеет другую композицию узора, но в орнаменте его стенок присутствуют повторяющиеся медальоны той же формы и цветового решения, что и центральный медальон на блюде из ГМВ [Hitzel, Jacotin 2005, cat. 390 (датировка ок. 1600 г.)].

**Поступление.** См. кат. № 10.

**Публикации и выставки.** Шумейко 1982, с. 163–164. Экспонировалось на выставке «Искусство Турции. Традиции и современность» в ГМВ в октябре 1998 г.



15

БЛЮДО

Изник, перв. пол. XVII в.

Инв. № 767 II

**Размеры.** В. 5,7 см; 29,3 см**Материал и техника.** Полуфаянс. Черепок бежевый, чуть пористый. Покрывается глазурью полностью, за исключением нижней части поддона. Подглазурная роспись по белому ангобу черным, синим, зеленовато-бирюзовым, бежевым цветами. Резерв.**Описание.** Глубокое блюдо на кольцевом поддоне, с отогнутым бортом. Композиция орнамента в виде куста: в центре крупный лист с зубчатыми краями. По борту размещено стилизованное изображение волн и скал. На оборотной стороне – мелкие зеленые и синие с черным завитки.**Обоснование атрибуции.** Украшение борта в виде волн и скал позднего типа. Рельефный красный цвет приобрел вид бежевого. Роспись крайне небрежная, сильные расплывы красок, грубые черные контуры. Композиция перенасыщена.**Аналогии.** Точных аналогий обнаружить не удалось. Ряд блюд из Музея Ренессанса в Экуане со схожим оформлением центра резервом на цветном фоне датируются в основном посл. третью XVI в., однако качество рисунка и красок на них несравнимо выше [Hitzel, Jacotin 2005, cat. 233, 284, 369]. В музее Метрополитен в Нью-Йорке хранится блюдо со сходным по композиции центральным орнаментом в виде большого «процветшего» листа [сайт музея Метрополитен, no. 02.5.49 (датировка перв. пол. XVII в. Ср. также [Art of the Islamic and Indian Worlds. Christie's. October 2006, no. 64 (датировка ок. 1600 г.); № 68 (2) (датировка ок. 1630 г.)].**Поступление.** См. кат. № 12.**Публикации и выставки.** Шумейко 1982, с. 165. Экспонировалось на выставке «Искусство Турции. Традиции и современность» в ГМВ в октябре 1998 г.

16

БЛЮДО  
Изник, сер. XVII в.  
Инв. № 307 II



**Размеры.** В. 6,0 см; дм. 28,8 см

**Материал и техника.** Полуфаянс. Черепок темно-бежевый, чуть пористый. Покрыто глазурью полностью, за исключением нижней части поддона. Подглазурная роспись по белому ангобу черным, синим, зеленым, красным (рельеф) цветами.

**Описание.** Глубокое блюдо с широким отогнутым бортом на низком кольцевом поддоне. Дно и стенки покрывает цветочный орнамент в виде куста: тюльпаны, розы и пятилепестковые цветки на длинных тонких стеблях. В центре композиции помещен большой серповидный зубчатый лист. По борту идут изображения стилизованных волн. На оборотной стороне – упрощенный узор в виде перемежающихся мелких пятен и завитков синего и серо-зеленого цветов. Глазурь сероватая, мутная, положена толстым слоем. Краски (кроме красной) очень сильно растеклись, черепок кажется более темным, чем в классических образцах. В поддоне просверлено отверстие.

**Обоснование атрибуции.** Композиция орнамента и форма блюда стандартные для втор. пол. XVI в., однако по качеству росписи и технике исполнения определяется как произведенное не ранее сер. XVII в. В качестве подтверждения датировки можно привести тарелку сер. XVII в. из Национального музея керамики в Севре с изображением молодой женщины в саду, где ветки цветущей сливы выполнены так же небрежно, грубыми черными контурами [Denny 2004, p. 192–193].

**Аналогии.** Блюда с композицией орнамента, включающей розы и серповидный лист подобной формы в центре, имеются в коллекции музея Метрополитен [сайт музея Метрополитен, по. 91.1.141 (датировка XVII в.); по. 02.5.42 (датировка кон. XVI в.)]. См. также [Art and Textiles of the Islamic and Indian Worlds. Christie's, 7 October 2011; по. 511a (датировка втор. четв. XVII в.)].

**Поступление.** См. кат. № 1.

**Публикации и выставки.** Шумейко 1982, с. 164–165; Куланда 2014, с. 117. Экспонировалось на выставке «Искусство Турции. Традиции и современность» в ГМВ в октябре 1998 г.



17

**БЛЮДО**

Изник, втор. пол. XVII в.

Инв. № 309 II

**Размеры.** В. 6,3 см; дм. 29,0 см**Материал и техника.** Полуфаянс. Черепок бежевый, чуть пористый. Покрыто глазурью полностью, за исключением нижней части поддона. Подглазурная роспись по белому ангобу черным, синим, зеленым, коричневыми цветами.**Описание.** Глубокое блюдо со слабо отогнутым бортом почти конусообразной формы на кольцевом поддоне. В центре выполнено изображение изогнутой веточки с цветками гвоздики. По борту – цветочный орнамент. На оборотной стороне – мелкие завитки. В поддоне просверлено отверстие.**Обоснование атрибуции.** После сер. XVII в. орнамент на керамических изделиях приобретает большую произвольность, а такие традиционные элементы, как, например, бордюр из двух повторяющихся цветочных мотивов, выполняются условно и небрежно, красный цвет приобретает коричневато-бежевый оттенок. Все эти признаки демонстрирует блюдо из коллекции ГМВ. Кроме того, мелкие цветки сходного типа на изогнутом тонком стебле присутствуют в украшении серии блюд, содержащих в орнаменте дату 1666 г. [Denny 2004, p. 202, 205].**Аналогии.** Схожее оформление борта сосуда, цветовую гамму орнамента и манеру изображения цветков на тонком наклоненном стебле демонстрирует декор тарелки сер. XVII в. [Art of the Islamic and Indian Worlds. Oct. 2006, Christie's. no. 71]. Центральная композиция с одной изогнутой веточкой с семью цветками, но в данном случае с тюльпанами, представлена на блюде из Музея Ренессанса в Экуане, датированном авторами каталога временем «после 1650» с уточнением: «нетипичный декор и цвет заставляют датировать эту вещь поздним временем, третьей четвертью XVII в.» [Hitzel, Jacotin 2005, cat. 146].**Поступление.** См. кат. № 1.**Публикации и выставки.** Шумейко 1982, с. 165.

## 18

ФЛАКОН ДЛЯ РОЗОВОЙ ВОДЫ (*гюлябдан*)

Кютахья, перв. пол. XVIII в.

Инв. № 987/1, 2 П

**Размеры.** В. 22,5 см; дм. 8,3 см**Материал и техника.** Полуфаянс, черепок светлый. Подглазурная роспись синим, бирюзовым, красным, желтым, черным цветами. Серебро (875°), ковка, литье, гравировка.**Описание.** Сосуд на низком поддоне с грушевидным туловом и длинным узким горлом, чуть сужающимся кверху и завершающимся крышкой луковичной формы. Тулово украшено полихромным растительным орнаментом: в нескольких вертикальных секторах перемежаются изображения гвоздик и цветущих веток.**Обоснование атрибуции.** Принадлежность Кютахье идентифицируется по форме, деталям декора и типичному для кютахийского производства сочетанию цветов, в том числе использованию желтого красителя в сочетании с черным контурным рисунком. Исполнение обкладки горла из металла, в частности из серебра, также обычно для этой разновидности изделий Кютахьи. Датируется по характеру и качеству росписи, находящей аналогии в типологически разных кютахийских изделиях этого времени. Одна из характерных для первой половины XVIII в. деталей узора – стилизованное изображение цветка с желтой сердцевинкой и отходящими от нее тонкими росточками, завершающимися красными кружками [Bilgi 2006, nos. 10 – 14; Bilgi, Vermeersch 2018, nos. 002, 003, 012]. Появление желтого цвета в оформлении утвари Кютахьи с подглазурной росписью впервые зафиксировано в начале XVIII в. Мелкие кружочки красного цвета, часто встречающиеся на кютахийских изразцах и утвари как для заполнения фона, так и для изображения бутонов или фруктов на ветках, фактически являются отличительной чертой керамики Кютахьи этого времени [Bilgi, Vermeersch 2018, p. 71].**Аналогии.** Сосуды такого типа кютахийского производства хранятся в нескольких частных и государственных музейных собраниях Турции, в том числе в Археологическом музее, в музее Топкапы, в Музее Садберк-ханым в Стамбуле, в собрании С. и И. Кырач. Все они несколько отличаются по декору, однако имеют примерно одинаковую форму и размеры, а также схожие элементы узора, все датируются перв. пол. XVIII в. [Pasinli, Balaman 1991, p. 108–109; Soustiel 2000, nos. 75–83; Bilgi, Vermeersch 2018, nos. 023–031].**Поступление.** 1926 г., передача из Национального (Государственного) музейного фонда, г. Ленинград.**Публикации и выставки.** Ранее не экспонировался и не публиковался.

19

## ИЗРАЗЕЦ

Дамаск (?), XIX в.

Инв. № 281 II

**Размеры.** 25,0x25,0 см**Материал и техника.** Глина, формовка, подглазурная роспись.**Описание.** Изразец квадратный, стенки чуть скошены внутрь. Цветочный орнамент выполнен серо-синим и бирюзовым цветами.**Обоснование атрибуции.** Датировка основана на качестве росписи и глазури. Предположительная принадлежность сирийскому производству определяется по цветовой гамме и отдельным элементам узора.**Аналогии.** Точных аналогий не обнаружено. По цветовой гамме и исполнению отдельных элементов (например, листка на длинных изогнутых стеблях или многолепестковых цветков) можно проследить сходство с дамасскими изразцами XVII–XIX вв. [[http://www.ethnologica.com/uk/collezione\\_backdoor/dettaglio.php?categoria=3&articolo=136](http://www.ethnologica.com/uk/collezione_backdoor/dettaglio.php?categoria=3&articolo=136)].**Поступление.** См. кат. № 1.**Публикации и выставки.** Ранее не публиковался и не экспонировался.

20

## ИЗРАЗЕЦ

Дамаск (?), XIX в.

Инв. № 1229 II

**Размеры.** 18,5x18,5 см**Материал и техника.** Глина, формовка, подглазурная роспись, резерв.**Описание.** Изразец квадратный с арабесковым орнаментом на синем фоне. В центре – круглое отверстие. На оборотной стороне имеются четыре поперечные бороздки треугольного сечения.**Обоснование атрибуции.** Как и почти аналогичный изразец (см. кат. № 20), атрибутируется на основании технических характеристик (борозды на обороте, по утверждению Ю.А. Миллера, характерные для сирийского производства, следы треножника, использованного при обжиге для разделения изделий в печи, что практиковалось на сирийской территории, но не встречается в османских центрах Анатолии, начиная с эпохи Изника). Однако место производства остается под вопросом. Качество глазури и красок заставляет предполагать, что изделие было произведено не ранее XIX в.**Аналогии.** Точных аналогий не обнаружено. Декоративные элементы *руми* (*ислими*) характерны для искусства всего исламского мира, и в данном случае манера их исполнения с мелкими завитками в сочетании с трилистниками выглядит несколько более грубым отголоском узора, имеющегося на фрагменте дамасского изразцового покрытия втор. пол. – кон. XVI в. из Государственного Эрмитажа, также украшенного в технике резерва [Миллер 1972, с. 121]. Именно явное снижение качества и упрощение рисунка заставляют датировать изразцы из собрания ГМВ значительно более поздним временем.**Поступление.** 1935 г., передача из Государственного Политехнического музея, г. Москва.**Публикации и выставки.** Ранее не публиковался и не экспонировался.

21

## ИЗРАЗЕЦ

Дамаск (?), XIX в.

Инв. № 1230 II

**Размеры.** 18,8x18,6 см**Материал и техника.** Глина, формовка, подглазурная роспись, резерв.**Описание.** Изразец квадратный с арабесковым орнаментом на синем фоне. В центре – круглое отверстие. На оборотной стороне имеются три поперечные бороздки треугольного сечения.**Обоснование атрибуции.** См. кат. № 19.**Аналогии.** См. кат. № 20.**Поступление.** См. кат. № 20.**Публикации и выставки.** Ранее не публиковался и не экспонировался.

22

**КУВШИН**

Чанак-кале, втор. пол. XIX в.

Инв. № 9155 II

**Размеры.** В. 38,0 см; дм. тулова 16,5 см**Материал и техника.** Глина, черепок бежевый плотный. Покрыт зеленой глазурью. На поддоне и части тулова внизу глазурь отсутствует. Налепы (*барботины*), надглазурная роспись золотистой краской.**Описание.** Кувшин высокий с изогнутой «двуствольной» ручкой, тулово грушевидной формы, узкое высокое горло, носик сложной формы с тремя круглыми отверстиями для слива жидкости. По тулову и горлу украшен налепами в виде цветов и розеток и расписным растительным узором.**Обоснование атрибуции.** По форме, цвету, характеру оформления, включающего налепы и золочение, кувшин является типичным образцом продукции керамического центра Чанак-кале втор. пол. XIX в.**Аналогии.** Аналогичные изделия см. [Öney 2000, s. 707–714; Soustiel 2000, nos. 143–144]. Кувшины такого типа имеются в коллекциях Музея Садберк-ханым [Soustiel 2000, nos. 145–146], Этнографического музея г. Анкары [Barışta 1998, s. 70], Государственного Эрмитажа [Т-180, Т-181, Т-182]. Аналогичный и подобные кувшины представлены в экспозициях Этнографического музея в Анталье и Бахчисарайского музея-заповедника в Крыму.**Поступление.** 1996 г., приобретен у И.А. Жданко.**Публикации и выставки.** Продолжая традиции собирательства 2010, № 81; Кулланда 2014, с. 171. Экспонировался на выставке «Искусство Турции. Традиции и современность» в ГМВ в октябре 1998 г., на выставке «Продолжая традиции собирательства...» в ГМВ в июне – сентябре 2010 г., на выставке «Прикладное искусство Турции» в ГМИИ Республики Татарстан в г. Казани в 2008 г.

23

**КОФЕЙНИК С КРЫШКОЙ**

Стамбул, Топхане, втор. пол. – кон. XIX в.

Инв. № 10866/1, 2 II

**Размеры.** В. 15 см; дм. тулова 7,5 см; в. крышки 4,5 см**Материал и техника.** Красная глина, ангоб, лощение, штамп, резьба, серебрение, позолота.**Описание.** Небольшой кофейник в виде кувшинчика грушевидной формы с изогнутыми ручкой и носиком. На тулове изображение *тугры* в шестиконечном медальоне, полумесяцы и листовенные узоры, покрытые золочением и серебрением (ныне практически утраченным). На границе тулова и горла расположена рельефная надпись, покрываемая золочением. Надпись, как и *тугра*, сильно затерта, однако довольно четко читаются некоторые ее фрагменты, как, например, имя мастера *люледжи Ибрахим*, слово *Истанбул* и часть слова *Топха[не]*. С большой степенью вероятности можно предположить, что здесь повторяется надпись, помещенная на чашке (см. кат. № 23): «В Стамбуле – В Топхане – гончар Ибрахим». Это подтверждается и абсолютно идентичной манерой начертания букв и оформления надписи, сделанной одним и тем же инструментом – вращающимся колесиком-штампом с вырезанным текстом. Высокая крышка, судя по аналогиям, должна была иметь вытянутое (в форме оливки) или округлое завершение, ныне утраченное.**Обоснование атрибуции.** См. кат. № 23.**Аналогии.** Несколько кофейников такой же формы и схожей орнаментации опубликованы в [Bakla 2007, s. 319–321]; см. также кат. № 23.**Поступление.** 2018 г., приобретен у А.Г. Федоровой (г. Москва); по информации владельца достался ей от деда – астраханского антиквара Акима Гурни (ум. около 1918 г.).**Публикации и выставки:** Ранее не публиковался и не экспонировался.

24

## ЧАШКА

Стамбул, Топхане, втор. пол. – кон. XIX в.

Инв. № 1008 II

**Размеры.** В. 4,1 см; дм. 5,8 см**Материал и техника.** Красная глина, ангоб, лощение, рельефная резьба, серебрение, позолота.**Описание.** Чашка кофейная маленькая с ручкой (к блюду кат. № 24). Орнамент состоит из верхнего пояса с повторяющимся рисунком многолепесткового цветка и изображением *тугры* в шестиконечном медальоне с цветком справа и нижнего пояса с рельефной надписью арабской графикой на золоченом фоне. Венчик также покрыт позолотой. Под *тугрой* цифры ٠٠٩٧ – «0097». Надпись на османско-турецком языке:

استانبولده \* طوبخانه ده \* لوله چی \* ابراهيم

«В Стамбуле – В Топхане – гончар Ибрахим».

**Обоснование атрибуции.** Атрибуция базируется на типе изделия (небольшая чашечка со слегка отогнутым краем и ручкой в форме уха), технологии его украшения (лощение, сочетание рельефной резьбы и позолоты) и главным образом на аналогиях – большая группа подобных датированных изделий с надписями хранится в разных музейных коллекциях. Изображение *тугры* почти стерт, однако, вероятно, ее можно идентифицировать как *тугру* Абдулхамида II (1876–1909). Несмотря на то что часть его правления приходится на начало XX в., аналогии и характер поступления в музей в числе группы изделий 1870-х гг. позволяют с большой долей вероятности датировать изделие последними десятилетиями XIX в. Цифры над (или под) *тугрой* обычно означают номер мастерской [Bakla 2007, p. 219].**Аналогии.** Красноглиняная чашка такого размера и формы хранится в коллекции музея Топкапы-сарай в Стамбуле. В этой же коллекции представлена чашка с другой формой ручки, но с блюдцем, украшенным так же, как пара из коллекции ГМВ (см. кат. №№ 23–24) [Tufan 2011, s. 97 (n. 34/1552; 34/1327)]. Очень близка и по форме, и по декору чашка с блюдцем из коллекции Мюнхенского этнологического музея [Faqoqi 2012, p. 126] и частной коллекции Arjan R. de Naap [Naap 2013, fig. 6 a, b]. В Государственном Эрмитаже хранятся четыре чашечки с блюдцами и кофейник, выполненные в той же технике со схожими элементами орнамента, в частности, на блюдцах, имеющих форму 6-лепестковых розеток, и на чашках помещено изображение *тугры* (инв. № VG-2012(1-4); VG-2016).**Поступление.** См. кат. № 20.**Публикации и выставки.** Шумейко 1982, с. 170; Кулланда 2014, с. 173. Экспонировалась на выставке «Прикладное искусство Турции» в ГМИИ Республики Татарстан в г. Казани в 2008 г.

25

## БЛЮДЦЕ

Стамбул, Топхане, втор. пол. – кон. XIX в.

Инв. № 1010 II

**Размеры.** В. 1,0 см; дм. 8,4 см**Материал и техника.** Красная глина, ангоб, лощение, рельефная резьба, серебрение, позолота.**Описание.** Блюдце (к чашке кат. № 23) плоское, в центре – полустертое изображение *тугры* в шестиконечном медальоне, в трех секциях – золоченые виньетки, по краю – золотой ободок.**Обоснование атрибуции.** См. кат. № 23.**Аналогии.** См. кат. № 23.**Поступление.** См. кат. № 20.**Публикации и выставки.** Шумейко 1982, с. 170. Экспонировалась на выставке «Прикладное искусство Турции» в ГМИИ Республики Татарстан в г. Казани в 2008 г.

26

**ШКАТУЛКА С КРЫШКОЙ**

Стамбул, Топхане, втор. пол. XIX в.

Инв. № 1048/1, 2 П

**Размеры.** 14,8x12,5 см; в. 5,3 см

**Материал и техника.** Светлая глина, ангоб, лощение, аппликация серебром.

**Описание.** Шкатулка прямоугольная в виде книги со съемной крышкой. Крышка, выступ, имитирующий застежку футляра, и бортик украшены растительным орнаментом, составленным из мелких листочков.

**Обоснование атрибуции.** Керамика этого типа, почти черный цвет которой достигался применением обжига в бескислородной среде, украшенная характерным орнаментом, выложенным мелкими серебряными округлыми лепестками, производилась в Стамбуле (и, возможно, в некоторых других центрах) во второй половине XIX в. Известна утварь разных типов, выполненная в Топхане в таком же материале и технике и датированная тем же временем [Kuşoğlu 1994, s. 145; Bakla 2007, s. 198 (013-1), s. 250 (P13-3)]. См. также кат. №№ 27–28, 31–33.

**Аналогии.** Точных аналогий не обнаружено.

**Поступление.** См. кат. № 20.

**Публикации и выставки.** Шумейко 1982, с. 170. Экспонировалась на выставке «Прикладное искусство Турции» в ГМИИ Республики Татарстан в г. Казани в 2008 г.



27

**ЧАШКА**

Стамбул, Топхане, втор. пол. XIX в.

Инв. № 1086 П

**Размеры.** В. 7,0 см; дм. 10,8 см

**Материал и техника.** Светлая глина, ангоб, лощение, аппликация серебром.

**Описание.** Чашка с отогнутым краем с фигурной ручкой (к блюду кат. № 28). Орнамент состоит из групп листочков и полумесяцев.

**Обоснование атрибуции.** Предмет атрибутируется по технологии производства и оформлению (см. кат. № 26).

**Аналогии.** Кувшин, выполненный в такой же технике и точно с таким же орнаментом из полумесяцев, листочков и пятиконечных звезд, хранится в собрании Государственного Эрмитажа (инв. № Т-120).

**Поступление.** См. кат. № 20.

**Публикации и выставки.** Шумейко 1982, с. 170. Экспонировалась на выставке «Прикладное искусство Турции» в ГМИИ Республики Татарстан в г. Казани в 2008 г.



28

**БЛЮДЦЕ**

Стамбул, Топхане, втор. пол. XIX в.

Инв. № 1055 П

**Размеры.** В. 1,9 см; дм. 12,2 см

**Материал и техника.** Светлая глина, ангоб, лощение, аппликация серебром.

**Описание.** Блюдец (к чашке кат. № 27) круглое, высокое, орнаментировано цветочным узором.

**Обоснование атрибуции.** См. кат. № 26–27.

**Аналогии.** См. кат. № 27.

**Поступление.** См. кат. № 20.

**Публикации и выставки.** Шумейко 1982, с. 170. Экспонировалась на выставке «Прикладное искусство Турции» в ГМИИ Республики Татарстан в г. Казани в 2008 г.



29

## ЧАШКА С КРЫШКОЙ

Стамбул, Топхане, нач. 1870-х гг.

Инв. № 1007/1, 2 П



**Размеры.** В. чашки 6,1 см; дм. чашки 7,3 см; в. крышки 5,8 см

**Материал и техника.** Красная глина, ангоб, лощение, штамп, резьба, позолота.

**Описание.** Небольшая чашка со слегка отогнутым краем, чуть сужающимся книзу туловом, ручкой и крышкой. Крышка снабжена декоративной ручкой в виде удлиненной шишки. По центру чашки и на крышке размещен выполненный штампом орнамент в виде смещенных рядов повторяющихся каплевидных элементов, покрытых золочением. В нижней части чашки выдавлено небольшое округлое клеймо с надписью *عزیزیة Aziziye* («Азизи́е») (чтение Р. Шукурова).

**Обоснование атрибуции.** По материалу, форме и орнаментации чашка, так же как и составляющее ему пару блюдце, относятся к группе красноглиняной керамики, производившейся в XVIII – нач. XX вв. в Стамбуле [Kuşoğlu 1994, s. 144–149]. По марке, имеющейся на блюдце (см. кат. № 30), оба предмета датируются нач. 1870-х гг.

**Аналогии.** По технике и способу украшения (ряды повторяющихся углубленных и покрытых золочением элементов в виде мелких пальметток) схожа с чашечкой, датированной 1880 г., из частной коллекции [Наан 2014, fig. 6 b], с сахарницами и сосудами для жевательной смолы (*сакызлык*) конца XIX в. [Bakla 2007, s. 241, 247 (P8-10, P8-11, P10-2, P10-3)]. Типологически близка чашке конца XIX в. с таким же декоративным удлиненным навершием на крышке [Bakla 2007, s. 257 (P19-3), стамбульский аукцион Нишанташи]. По сообщению Э. Бакла, подобные изделия как с крышками и ручками, так и без оных (в его книге все они носят название «стакан» – *бардак*) использовались для холодных напитков: шербета, айрана, вина, сока, воды и производились в красном, черном и бежевом цветах [Bakla 2007, s. 257].

**Поступление.** См. кат. № 20.

**Публикации и выставки.** Шумейко 1982, с. 170; Кулланда 2014, с. 104. Экспонировалась на выставке «Прикладное искусство Турции» в ГМИИ Республики Татарстан в г. Казани в 2008 г.

30

## БЛЮДЦЕ

Стамбул, Топхане, нач. 1870-х гг.

Инв. № 1013 П

**Размеры.** В. 2,8 см; дм. 10,8 см

**Материал и техника.** Красная глина, ангоб, лощение, рельефная резьба, штамп, позолота.

**Описание.** Блюдце маленькое круглое глубокое. Внутренняя поверхность орнаментирована в том же стиле, что и чашка кат. № 29. В центре на дне размещено изображение ветки с тремя розочками. На дне с наружной стороны наклеена прямоугольная марка с надписью на османско-турецком языке *سرمی دولت عثمانیه (Sergi devlet Osmanîya* – «Выставка Османского государства») и на французском *Exposition Universelle de 1873. Vienne. Empire Ottoman* («Международная выставка 1873 г. Вена. Османская империя»).

**Обоснование атрибуции.** См. кат. № 29.

**Аналогии.** См. кат. № 29.

**Поступление.** См. кат. № 20.

**Публикации и выставки.** Шумейко 1982, с. 170; Кулланда 2014, с. 104. Экспонировалась на выставке «Прикладное искусство Турции» в ГМИИ Республики Татарстан в г. Казани в 2008 г.



31

## ЧАША С КРЫШКОЙ

Стамбул, Топхане, нач. 1870-х гг.

Инв. № 1026/1, 2 II

**Размеры.** В. с крышкой 17,7 см; дм. 17,8 см**Материал и техника.** Светлая глина, ангоб, лощение, аппликация серебром.**Описание.** Чаша полусферической формы на кольцевом поддоне. Выпуклая крышка завершается небольшой куполообразной ручкой. Узор в виде стилизованных растительных элементов с полумесяцами и звездами выполнен аппликацией серебряными листочками. Внутри чаши наклеена прямоугольная марка с надписью на османско-турецком языке *سركی دولت عثمانیه* (*Sergi devlet Osmaniya* – «Выставка Османского государства») и на французском *Exposition Universelle de 1873. Vienne. Empire Ottoman* («Международная выставка 1873 г. Вена. Османская империя»).**Обоснование атрибуции.** См. кат. № 26–27. Датируется по марке.**Аналогии.** Сходный орнамент украшает изделия этой группы из Государственного Эрмитажа (инв. №№ Т-119, Т-120, Т-121).**Поступление.** См. кат. № 20.**Публикации и выставки.** Шумейко 1982, с. 170; Куланда 2014, с. 105. Экспонировалась на выставке «Прикладное искусство Турции» в ГМИИ Республики Татарстан в г. Казани в 2008 г.

32

**ПОДСВЕЧНИК**

Стамбул, Топхане, нач. 1870-х гг.

Инв. № 1054 II



**Размеры.** В. 7,0 см; дм. основания 10,0 см

**Материал и техника.** Светлая глина, ангоб, лощение, аппликация серебром.

**Описание.** Подсвечник невысокий, на широком круглом основании с фестончатым краем. Основание и часть тулова украшены растительными узорами в виде стеблей, листочков и розеток, выполненных аппликацией серебряным листом. На дне наклеена прямоугольная марка с надписью на османско-турецком языке **سرگی دولت عثمانیه** (*Sergi devlet Osmaniya* – «Выставка Османского государства») и на французском *Exposition Universelle de 1873. Vienne. Empire Ottoman* («Международная выставка 1873 г. Вена. Османская империя»).

**Обоснование атрибуции.** См. кат. № 26–27. Датируется по марке.

**Аналогии.** См. кат. № 26–27, 31 (по материалу и технике). Точных аналогий не обнаружено.

**Поступление.** См. кат. № 20.

**Публикации и выставки.** Шумейко 1982, с. 170. Экспонировался на выставке «Прикладное искусство Турции» в ГМИИ Республики Татарстан в г. Казани в 2008 г.



33

**ПЕПЕЛЬНИЦА**

Стамбул, Топхане, нач. 1870-х гг.

Инв. № 1084 II



**Размеры.** 8,8x6,5 см

**Материал и техника.** Светлая глина, ангоб, лощение, штамп, резьба.

**Описание.** Пепельница маленькая, прямоугольная, двухкамерная, с фестончатыми стенками. Бортик украшен резным и штампованным орнаментом в виде рельефных точек и мелких схематичных кустиков. На дне наклеена прямоугольная марка с надписью на османско-турецком языке **سرگی دولت عثمانیه** (*Sergi devlet Osmaniya* – «Выставка Османского государства») и на французском *Exposition Universelle de 1873. Vienne. Empire Ottoman* («Международная выставка 1873 г. Вена. Османская империя»).

**Обоснование атрибуции.** См. кат. № 26–27. Датируется по марке.

**Аналогии.** Точных аналогий не обнаружено.

**Поступление.** См. кат. № 20.

**Публикации и выставки.** Шумейко 1982, с. 170.



34

## СТАКАН

Египет, Асьют, втор. пол. XIX в.  
Инв. № 7616 II



**Размеры.** В. 4,6 см; дм. 5 см

**Материал и техника.** Красная глина, ангоб, лощение, штамп, резьба.

**Описание.** Небольшой стаканчик с плоским дном и расширяющимся кверху стенками, по тулову поясok геометризованного орнамента в несколько рядов, под орнаментом маленькое круглое клеймо с арабскими буквами. Возможно, имел крышку.

**Обоснование атрибуции.** Несмотря на то что стаканчик не является самым характерным образцом асьютского производства, несомненна его принадлежность к группе этой керамики (см. кат. №№ 35–39). Об этом свидетельствует тип глины, техника исполнения резного орнамента и характер основного декоративного элемента, представляющего собой вариант пальметты в упрощенной форме. Клеймо не поддается прочтению, однако такой тип клейм широко распространен в керамике Асьюта. Вся группа датируется второй половиной XIX в., так как первые известные образцы асьютской утвари появляются на всемирной промышленной выставке в Лондоне в 1851 г.

**Аналогии.** Точных аналогий не обнаружено. Стаканчики того же типа, выполненные в черном цвете и с несколько другим оформлением, хранятся в коллекции лондонского Музея Виктории и Альберта (inv. nos. 121:1&2–1885; 121A/1&2–1885. Асьют, 1880–1885 гг.). См. также: <https://www.worthpoint.com/worthopedia/antique-ottoman-islamic-turkish-464822408>

**Поступление.** 1986 г., приобретен у Е.Г. Агаповой.

**Публикации и выставки.** Ранее не экспонировался и не публиковался.

35

## БОКАЛ

Египет, Асьют, втор. пол. XIX в.  
Инв. № 7617 II



**Размеры.** В. 12 см; дм. 8,2 см

**Материал и техника.** Красная глина, ангоб, лощение, штамп, резьба.

**Описание.** Бокал на высокой ножке, по тулову широкий пояс со стилизованным растительным узором. Возможно, имел крышку.

**Обоснование атрибуции.** Атрибутируется по форме, материалу, технике оформления (глубокая резьба ручной работы и выполненные штампом бордюрные линии) и повторяющимся элементам орнамента – вариант пальметты с округлым основанием).

**Аналогии.** Изделие схожей формы и размера (однако отличающееся орнаментацией) из красной глины хранится в собрании Всемирного музея в Вене (inv. no. 16998. Асьют, до 1855 г.).

**Поступление.** См. кат. № 34.

**Публикации и выставки.** Ранее не экспонировался и не публиковался.

36

**БУТЫЛЬ**

Египет, Асьют, втор. пол. XIX в.  
Инв. № 7618 II

**Размеры.** В. 24 см; дм. тулова 12 см

**Материал и техника.** Красная глина, ангоб, лощение, штамп, резьба.

**Описание.** Бутыль с широким округлым туловом, резко скошенными плечами и двучастным узким горлом с утолщением в верхней части. По тулову проходит широкая полоса резного узора из повторяющихся стилизованных растительных форм.

**Обоснование атрибуции.** Атрибуция базируется главным образом на аналогиях по форме и орнаментике.

**Аналогии.** Две красноглиняные бутылки схожей формы с утолщенным в верхней части и плавно сужающимся к венчику горлом, украшенные резным и штампованным орнаментом, хранятся в коллекции Музея Виктории и Альберта, Лондон (inv. nos. 115–1885; 115A–1885; Асьют, 1880–1885). Бутыль другой формы, но с таким же характерным типом горла имеется в коллекции Всемирного музея в Вене (inv. no. 20715; Асьют, до 1884 г.).

**Поступление.** См. кат. № 34.

**Публикации и выставки.** Ранее не экспонировалась и не публиковалась.



37

**КУВШИН**

Египет, Асьют, втор. пол. XIX в.  
Инв. № 7619 II

**Размеры.** В. 26,2 см; шир. 14,5 см

**Материал и техника.** Красная глина, ангоб, лощение, штамп, резьба

**Описание.** Кувшин с округлым, уплощенным с двух сторон туловом, маленькой петлеобразной ручкой и вертикально прикрепленным к тулову небольшим изогнутым носиком. Вероятно, имел крышку. Тулово украшено стилизованным растительным орнаментом, размещенным в концентрических кругах.

**Обоснование атрибуции.** Атрибуция базируется главным образом на аналогиях, а также на технике исполнения, композиции и характере орнамента.

**Аналогии.** Бутылки черного цвета с такой же формой туловища и горла, с тем же типом украшения, но без носика и ручки хранятся в собрании Музея Виктории и Альберта (inv. nos. 118–1885; 118A–1885; Асьют, 1880–1885). Аналогичный по форме и очень близкий по оформлению сосуд кон. XIX в. имеет клеймо «Камил-уста» [Вахла 2007, s. 250 (P13-2; P13-1)].

**Поступление.** См. кат. № 34.

**Публикации и выставки.** Ранее не экспонировался и не публиковался.



38

**ЧАЙНИК**

Египет, Асьют, втор. пол. XIX в.  
Инв. № 7620/1, 2 II

**Размеры.** В. 15 см (с крышкой); дм. тулова 10 см

**Материал и техника.** Красная глина, ангоб, лощение, штамп, резьба.

**Описание.** Чайник с петлеобразной ручкой, небольшим изогнутым на конце носиком и крышкой. Тулово в центре опоясано полосой стилизованного растительного орнамента.

**Обоснование атрибуции.** См. кат. № 37.

**Аналогии.** Точной аналогии не обнаружено. Аналогии по типу оформления см. кат. №№ 35, 39.

**Поступление.** См. кат. № 34.

**Публикации и выставки.**

Ранее не экспонировался и не публиковался.



39

**СОСУД ДЛЯ ВОДЫ (кулла)**

Египет, Асьют, втор. пол. XIX в.  
Инв. № 7621 II

**Размеры.** В. 21,7 см; дм. тулова 11 см

**Материал и техника.** Красная глина, ангоб, лощение, штамп, резьба.

**Описание.** Сосуд с овальным удлиненным туловом и расширяющимся кверху горлом. Внутри горла глиняный фильтр. Сосуд украшен широким и узкими декоративными поясками.

**Обоснование атрибуции.** Атрибутируется по аналогиям, типу орнамента и технике исполнения.

**Аналогии.** Практически аналогичный сосуд находится в собрании Музея Виктории и Альберта (inv. no. 116–1885; Асьют, 1880–1885); ср. также бутылки сходной формы и с орнаментацией в черном цвете (inv. nos. 117–1885; 117A–1885). См. также: [Arts of Islam. April 2013, Christie's, no. 844]; <https://www.worthpoint.com/worthopedia/antique-tophane-asyut-pottery-vase-457339471>.

**Поступление.** См. кат. № 34.

**Публикации и выставки.** Ранее не экспонировался и не публиковался.



40

КУВШИНЧИК  
Кютахья, кон. XIX – нач. XX вв.  
Инв. № 1578 II

**Размеры.** В. 17,9 см; дм. 8,7 см

**Материал и техника.** Полуфаянс. Черепок светлый. Подглазурная роспись синим, голубым, кирпично-красным, желтым цветами. Полностью покрыт глазурью, включая нижнюю часть ножки.

**Описание.** Маленький декоративный кувшинчик с грушевидным туловом на высокой ножке с тонкими, изящно изогнутыми носиком и ручкой. В носике нет сквозного отверстия. Украшен цветочным орнаментом в виде изогнутых петлями веток с мелкими цветами.

**Обоснование атрибуции.** Принадлежность Кютахье идентифицируется по деталям декора и типичному для кютахийского производства сочетанию цветов, в том числе использованию желтого красителя. Датируется по характеру и качеству росписи, находящей аналогии в типологически разных изделиях Кютахьи этого времени, а также по толстостенности, не свойственной более ранней кютахийской керамике. Ложный носик тоже свидетельствует в пользу предложенной датировки.

**Аналогии.** Точных аналогий не обнаружено. По типу и некоторым элементам декора (петлевидные стебли и своеобразные цветочные головки внутри их в сочетании с шестилепестковыми розетками) сходен с предметами, появившимися в последние годы на аукционах, таких как, например, ваза, расписанная в стиле Изника (?), произведенная в Кютахье ок. 1900 г. [Indian and Islamic Works of Art. April 2007, Christie's (no. 293)], или основание бутылки, также произведенной в Кютахье в кон. XIX – нач. XX вв. [Arts of Islam, October 2012, Christie's (no. 847)] Общие элементы орнамента, выполненные в сходной цветовой гамме, можно найти на изделии кон. XIX – нач. XX вв. из коллекции С. и И. Кырач [Soustil 2000, no. 128] и на сосуде *сырахи* с греческой надписью, включающей название «Кютахья» и дату 1922 г. [Glassy 2002, p. 480].

**Поступление.** 1929 г., привезен из командировки в Крым сотрудником ГМВ Б.Н. Засыпкиным.

**Публикации и выставки.** Шумейко 1982, с. 169–170. Экспонировался на выставке «Искусство Турции. Традиции и современность» в ГМВ в октябре 1998 г.



41

ВАЗА  
Кютахья, нач. XX в.  
Инв. № 1310 II

**Размеры.** В. 14,5 см; дм. 7,3 см

**Материал и техника.** Полуфаянс. Черепок светлый. Подглазурная роспись синим, голубым, зеленым, кирпично-красным цветами. Полностью покрыт глазурью, включая нижнюю часть ножки.

**Описание.** Маленькая вазочка с цилиндрическим, чуть сужающимся книзу туловом, невысоким узким горлом и широким, сильно отогнутым венчиком. Украшена цветочным орнаментом в фестончатых остроовальных медальонах.

**Обоснование атрибуции.** Принадлежность позднему периоду кютахийского производства идентифицируется по композиции (помещению узора в удлиненные медальоны с фестончатыми краями, очерченные широкими контурами), по деталям декора (изображение крупного цветка с сердцевинкой в виде многолепестковой розетки, мелких цветков в виде зеленых трилистников и длинных узких листьев) и сочетанию цветов. Датируется по характеру и качеству росписи, находящей аналогии в типологически разных изделиях Кютахьи этого времени, а также по толстостенности, не свойственной более ранней кютахийской керамике. *Terminus ante quem* в данном случае – дата поступления предмета в музей (1933 г.)

**Аналогии.** Точных аналогий не обнаружено. Общие композиционные черты и элементы орнамента, выполненные в сходной цветовой гамме, можно найти на изделиях кон. XIX – нач. XX вв. из коллекции С. и И. Кырач [Soustil 2000, nos. 215, 228, 231] и собрания Музея Садберк-ханым. Довольно популярно в этот период сочетание синего и ярко-голубого цветов, причем рисунок, как и в данном случае, выполняется частично на белом, частично на голубом фоне [Bilgi, Vermeersch 2018, no. 241; no. 233]. Фотография кютахийской керамической мастерской нач. XX в. запечатлела сосуд точно такой же формы, хотя и большего размера, со схожей композицией оформления [Bilgi, Vermeersch 2018, p. 65].

**Поступление.** 1933 г., приобретена у гр. Кржеминского.

**Публикации и выставки.** Шумейко 1982, с. 170. Экспонировался на выставке «Искусство Турции. Традиции и современность» в ГМВ в октябре 1998 г.



42

ТРУБКА КУРИТЕЛЬНАЯ ТУРЕЦКОГО ТИПА  
Россия, Москва (?), кон. XVIII – нач. XIX вв.  
Инв. № 10656 П



**Размеры.** Дм. диска чашечки 3,5 см; дм. венчика 3,0 см; дл. втулки 4,0 см; дм. втулки по валику 2,6 см; дм. основной части втулки 1,6 см

**Материал и техника.** Глина, формовка, обжиг, лощение, штамп.

**Описание.** Трубка красноглиняная с крупной чашечкой цилиндрической формы и широкой конусовидной втулкой, расположенной под острым углом к чашечке. Орнамент на венчике чашечки и на валике втулки выполнен в виде оттисков рельефного штампа – зубчатого колесика. На дне чашечки помещено рельефное изображение многолепесткового цветка. Отверстие между втулкой и чашечкой подпрямоугольной формы находится на стыке между стенкой и основанием.

**Обоснование атрибуции.** Трубки подобной формы близки к одному из самых распространенных видов турецких курительных трубок, бытовавших в Турции, на Балканах, в России в XVIII – нач. XIX вв. Изделия с дисковидным поддоном, правда, украшенные значительно богаче, производились в Топхане в Стамбуле (см., например: [Kuşoğlu 1994, s. 149]), однако по качеству изготовления и оформления трубка из коллекции ГМВ является, вероятнее всего, имитацией. Трубки подобной формы из глины такого же качества производились, в частности, в Москве.

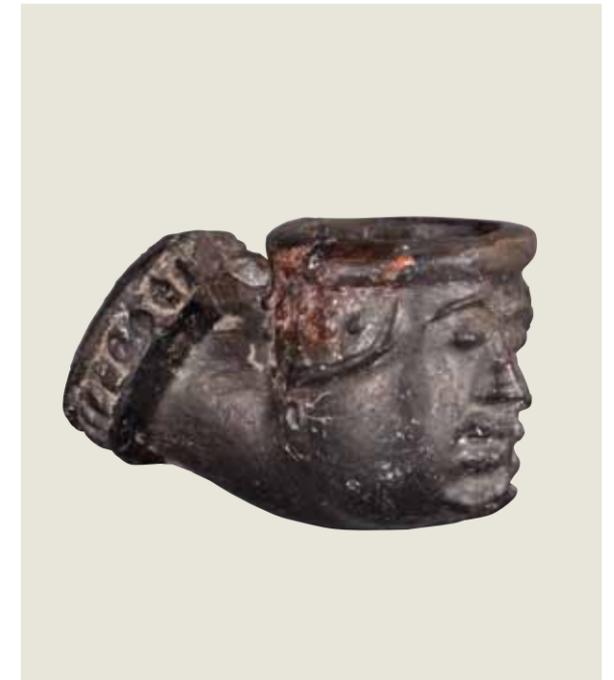
**Аналогии.** Сходная по форме лощеная трубка из красно-коричневой глины, украшенная зубчатым орнаментом, происходит из закрытого комплекса турецкого времени, раскопанного в Азове [Волков 2006, рис. 5, № 4]. Вероятно, именно такие трубки могли послужить образцом для изделий, подобных нашему.

**Поступление.** 2011 г., дар В.Е. Войтова.

**Публикации и выставки.** Ранее не публиковалась и не экспонировалась.

43

ТРУБКА КУРИТЕЛЬНАЯ ТУРЕЦКОГО ТИПА  
Россия, перв. пол. XIX в. (?)  
Инв. № 10657 П



**Размеры.** Дм. венчика чашечки 1,9 см; в. чашечки 2,3 см; дл. втулки 2,3 см; дм. втулки по валику 2,1 см; дм. основной части втулки 1,3 см

**Материал и техника.** Глина, формовка, обжиг, лощение, штамп, возможно покрытие красным ангобом.

**Описание.** Трубка черноглиняная маленькая с рельефным изображением женской (?) головы. Шов от формы проходит через все лицо. Штампом выполнены головной убор (или прическа), серьги в виде колец. Подбородок сливается с загнутым вверх прямоугольным килем трубки. Отверстие между втулкой и чашечкой круглой формы.

**Обоснование атрибуции.** Сведения об археологических находках подобных черноглиняных с «личиной» «турецких» трубок на территории России в слоях перв. пол. XIX в. см. [Воронцова, 2006].

**Аналогии.** Ср. [Воронцова, 2006]. Аналогичная трубка, найденная при раскопках в Москве, хранится в собрании Царицынского музея-заповедника [Ориентализм 2017, кат. № 153, рис. 186].

**Поступление.** См. кат. № 42.

**Публикации и выставки.** Ранее не публиковалась и не экспонировалась.

44

БЛЮДО ДЕКОРАТИВНОЕ

Аванос, кон. 1990-х гг. Мастер Нихаль Нилюфер (*Nihal Nilüfer*)

Инв. № 9283 II

**Размеры.** Дм. 29,0 см

**Материал и техника.** Глина, формовка на гончарном круге с использованием *кальпа*, ангоб, минеральные красители, глазурь, подглазурная роспись, резерв.

**Описание.** Глубокое блюдо с фестончатым краем. В центре цветочная композиция в виде куста, по борту – выполненные резервом перемежающиеся изображения тюльпанов и роз. Надпись на обороте латиницей (нрзб.): *SIR-ÇA<sup>56</sup> Özel-El-İşi Dizaın (?) Nihal Nilüfer (?) Avanos/Türkiye* («Особая ручная работа. Дизайн (?) Нихаль Нилюфер (?). Аванос. Турция»).

**Поступление.** 1999 г., привезена из командировки в Турцию сотрудниками ГМВ Н.П. Некрасовой и К.Г. Кинаевой.

**Публикации и выставки.** Экспонировалось на выставке «Искусство Турции: традиции и современность» в ГМВ в октябре 1998 г.

<sup>56</sup> См. глоссарий *сырча* (*sırça*).



45

БЛЮДО ДЕКОРАТИВНОЕ

Аванос, кон. 1990-х гг. Мастер Фатих Эрдейер (*Fatih Erdeyer*)

Инв. № 9281 II

**Размеры.** Дм. 29,0 см

**Материал и техника.** Глина, формовка на гончарном круге с использованием *кальпа*, ангоб, минеральные красители, глазурь, рельеф, подглазурная роспись.

**Описание.** Глубокое блюдо с фестончатым краем на низком кольцевом поддоне. На внутренней поверхности – полихромная композиция с рельефным орнаментом в виде цветущего дерева на ярко-синем фоне, внизу – тюльпаны и зубчатые листья, по борту – бордюр из цветов и листьев. Надпись на обороте латиницей: *SIR-ÇA Special/Hand Made Avanos/Türkiye By: Fatih Erdeyer* («Особая ручная работа. Аванос. Турция. [Изготовлено] Фатихом Эрдейером»).

**Поступление.** См. кат. № 44.

**Публикации и выставки.** Экспонировалось на выставке «Искусство Турции: традиции и современность» в ГМВ в октябре 1998 г.



46

**БЛЮДО ДЕКОРАТИВНОЕ**

Аванос, кон. 1990-х гг.

Инв. № 9282 II

**Размеры.** Дм. 28,5 см

**Материал и техника.** Глина, формовка на гончарном круге с использованием *кальпа*, ангоб, минеральные красители, подглазурная роспись.

**Описание.** Блюдо на низком кольцевом поддоне без выраженного борта, по краю – двойной черный ободок. Цветочная композиция в виде куста: черным по бирюзовому фону изображены тюльпаны, гвоздики, ветка сливы. Надпись на обороте латиницей: *SIR♥ Çası Special Hand Made The Original Design 16<sup>th</sup> Century from Avanos Türkiye* («Особая ручная работа, оригинальный дизайн XVI века из Аваноса, Турция»).

**Поступление.** См. кат. № 44.

**Публикации и выставки.** Экспонировалось на выставке «Искусство Турции: традиции и современность» в ГМВ в октябре 1998 г.



47

**БЛЮДО ДЕКОРАТИВНОЕ**

Аванос, Кютахья (?), кон. 1990-х гг.

Инв. № 9280 II

**Размеры.** Дм. 43,0 см

**Материал и техника.** Глина, формовка на гончарном круге с использованием *кальпа*, ангоб, минеральные красители, подглазурная роспись.

**Описание.** Глубокое блюдо на низком кольцевом поддоне, с фестончатым краем. В центральном поле – арабесковая композиция в белом, синем и голубом цветах. Обратная сторона без орнамента и надписей.

**Поступление.** См. кат. № 44.

**Публикации и выставки.** Ранее не публиковалось и не экспонировалось.



48

**ПОДВЕСКА ДЕКОРАТИВНАЯ**

Аванос, кон. 1990-х гг.

Инв. № 9284 II

**Размеры.** Дм. 13,0 см; в. 17,0 см; дл. изделия с тесьмой 110,0 см

**Материал и техника.** Глина, формовка, минеральные красители, подглазурная роспись, верблюжий волос, стекло, тесьма, хлопчатобумажные нити, плетение.

**Описание.** Подвеска яйцевидной формы, полая внутри, с отверстиями в нижней и верхней части. Через отверстия продета длинная тесьма, украшенная внизу кисточками из верблюжьего волоса, стеклянными бусинами и цветными нитями.

**Поступление.** См. кат. № 44.

**Публикации и выставки.** Экспонировалось на выставке «Искусство Турции: традиции и современность» в ГМВ в октябре 1998 г.



49

**НАСИП ОЗЧАПАН ИЙЕМ**

(NASIP ÖZÇAPAN İYEM)

**ГОЛОВА ПЛАЧУЩЕЙ ЖЕНЩИНЫ**

Стамбул (?), 1965 г.

Инв. № 9188 II

**Размеры.** 18,0х17,0 см

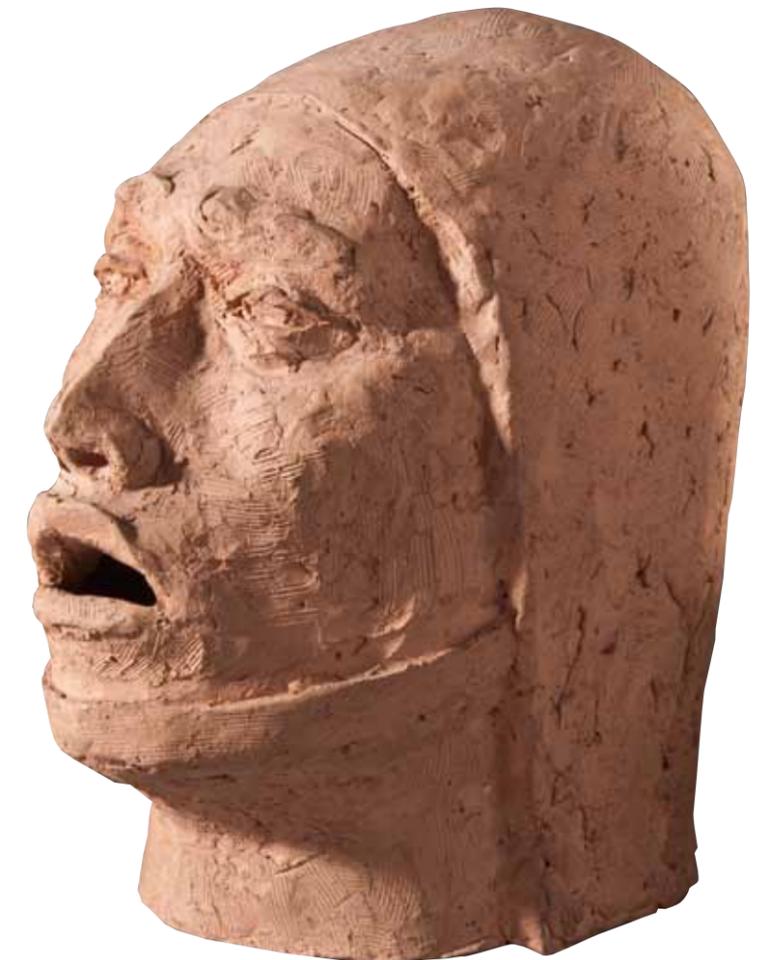
**Материал и техника.** Глина, лепка, обжиг.

**Описание.** Скульптурное изображение женской головы. На голове женщины платок, рот приоткрыт. Скульптура нетонированная, полая внутри. На внутренней части с краю надпись латиницей *nİyet 965* («*нИйем 965*»).

**Сведения об авторе.** Насип Озчапан Ийем (1921, Стамбул – 2011, Стамбул) – известная турецкая художница, скульптор и керамист. Окончила факультет живописи стамбульской Академии изящных искусств (ныне «Университет изящных искусств Мимара Синана»), училась в мастерской Леопольда Леви<sup>57</sup>. Первая выставка состоялась в Стамбуле в 1955 г. С 1958 г. работала на керамической фабрике Эдзаджибаши. С начала 1960-х гг. начала заниматься керамикой, в 1962 г. получила серебряную медаль на Международной керамической выставке в Праге. В 1963 г. открыла собственную мастерскую и с тех пор являлась независимым художником [Ersoy 2008, p. 182].

**Поступление.** 1980 г., дар Иностранной комиссии СП СССР.

**Публикации и выставки.** Ранее не экспонировалась и не публиковалась.



<sup>57</sup> Леопольд Леви (1882–1966) – французский художник, в 1936 г. руководил департаментом живописи в стамбульской Академии изящных искусств.

50

МУТЛУ БАШКАЙА (MUTLU BAŞKAYA). ДЕКОРАТИВНАЯ КОМПОЗИЦИЯ «ДЫМОХОД»

Анкара, 1997 г.

Инв. № 9277 II

**Размеры.** Дм. 34,5 см**Материал и техника.** Глина, обжиг *раку*, ручная работа.**Описание.** Композиция в виде чуть вогнутого круга желтоватого цвета. На поверхности изображены небольшой серебристый кружок, смещенный от центра, и пятна разного размера. Надпись на обороте по кругу *H. Mutlu Başkaya/ from Turkey to Russia* («Х. Мутлу Башкайа/ от Турции – России»).**Сведения об авторе.** Мутлу Башкайа (род. 1969, г. Айдын) окончила отделение керамики факультета изящных искусств Анкарского университета Хаджеттепе в 1992 г., с 1994 г. работает там же в качестве научного ассистента, а после защиты магистерской диссертации (МА, 1997) в 1999 г. получила должность преподавателя. В 1999–2003 гг. жила в Милане и стажировалась в Бергамо, в 2008 г. стала организатором выставочного центра в своем университете. В 2009 г. защитила диссертацию (Ph.D) на тему «Сочетание керамики и композитных материалов в художественных формах». В 2013 г. работала как приглашенный профессор в Университете Чулалонгкорн в Бангкоке. М. Башкайа провела семь персональных выставок в Анкаре, Измире, Эскишехире, кроме того, на ее счету участие в десятках групповых выставок в Турции и за рубежом. Среди ее 14 наград одна – IX Международного керамического биеннале 2009 г. в Манисе (Турция) и две – интерсимпозиума «Гончарство в Опощне» (Украина) в 2013 г. Мутлу Башкайа является членом совета директоров турецкого Керамического общества (Турция) и художественным редактором турецкого Керамического журнала; членом-учредителем Международной ассоциации художников-керамистов (Китай); членом Международной академии керамики (Швейцария), координатором международного Керамического симпозиума Macsabal в Турции, Китае и Южной Корее. Автор ряда статей.**Поступление.** 1999 г., дар автора.**Публикации и выставки.** Ранее не экспонировалась и не публиковалась.

51

БУРДЖУ ОЗТЮРК КАРА-БЕЙ

(BURCU ÖZTÜRK KARABEY).

ДЕКОРАТИВНАЯ КОМПОЗИЦИЯ «ЮРТА»

Анкара, 1998 г.

Инв. № 9279 II

**Размеры.** 27,0x20,5 см**Материал и техника.** Окрашенная глина, ручная лепка, низкотемпературный обжиг, роспись цветными глазурями.**Описание.** Стилизованное плоскостное изображение юрты. Роспись в розоватых, бежевых и серых тонах по каннелированной поверхности. Надпись на обороте: *From Turkey to Russia. Burcu Öztürk* («От Турции – России. Бурджу Озтюрк»).**Сведения об авторе.** Бурджу Озтюрк (род. 1975, г. Анкара) окончила отделение керамики факультета изящных искусств Анкарского университета Хаджеттепе в 1996 г., с 1997 г. работает там же в качестве научного ассистента. В 1999 г. получила степень магистра, в 2004 г. защитила диссертацию (Ph.D), с 2012 г. – доцент на факультете керамики. С лета 2012 г. Б. Кара-бей работает в Университете Муглы в должности зав. кафедрой керамики, ныне – зам. декана факультета изящных искусств. Первая персональная выставка прошла в 2003 г., участница многочисленных выставок в Турции и за рубежом – в Казахстане, Литве, Индии, США, Китае, Италии, Бельгии, Египте, Австрии, Германии, Испании, Хорватии, Корее. Автор статей о керамике, участвовала в международных конференциях и симпозиумах. Член Международной ассоциации пластических искусств (1988), Турецкого керамического общества (1999), Ассоциации изящных искусств (2004).**Поступление.** 1999 г., дар автора.**Публикации и выставки.** Ранее не экспонировалась и не публиковалась.



52

ХУСЕЙН ОЗЧЕЛИК (HÜSEYİN ÖZÇELİK)

«ЖЕНЩИНА»

Анкара, 1997 г.

Инв. № 9278 II

**Размеры.** В. 74,0 см

**Материал и техника.** Глина, шаблонное литье, формовка, обжиг.

**Описание.** Узкая, вертикально вытянутая фигура, детали переданы условно, внутри полая. Надпись по нижнему краю латиницей: *Hüseyin 97* («Хусейн 97»).

**Сведения об авторе.** Хусейн Озчелик (род. 1964, г. Стамбул) в 1989 г. окончил отделение керамики и стекла факультета изящных искусств Анкарского университета Хаджеттепе, в 1993 г. получил степень магистра, в 1998 г. – степень доктора (Ph.D). Доцент факультета изящных искусств в Университете Хаджеттепе (Анкара). Хусейн Озчелик неоднократно отмечен премиями за свои керамические работы. Дважды – в 1997 и в 2001 гг. – он удостоился награды Государственной выставки достижений в области живописи и скульптуры. Его стенные керамические панно украшают интерьеры зданий в Турции, на Кипре, в Южной Корее и Ливии. Участник многих выставок в Турции и за рубежом.

**Поступление** 1999 г., дар автора.

**Публикации и выставки.** Ранее не экспонировалась и не публиковалась.

53

НУСРЕТ АЛГАН (NUSRET ALGAN). ДЕКОРАТИВНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

Анкара, 1998 г.

Инв. № 9276 II

**Размеры.** Дм. 24,0 см

**Материал и техника.** Глина, формовка на гончарном круге, штамп, окраска.

**Описание.** Декоративное керамическое изделие в виде круга с углублением в центре. На поверхности горизонтально закреплены три четырехугольные в сечении удлиненные детали – две прямые, одна дугообразная. На обороте надпись латиницей: *Nusret 98* («Нусрет 98»).

**Сведения об авторе.** Родился в 1968 г. (Айдын, Турция). В 1992 г. окончил факультет изящных искусств Университета Девятого сентября в Измире (отделение керамики и стекла). После службы в армии проходил стажировку как керамист в Университете Кардиффа (Уэлс, Великобритания). С 1997 г. обучался на факультете изящных искусств Университета Хаджеттепе в Анкаре (отделение керамики), где в 1999 г. получил степень магистра. Ныне является доцентом Университета г. Мерсина (Турция). С 1997 г. участвует во многих керамических выставках (Турция, Казахстан, Южная Корея), три из них – персональные.

**Поступление.** 1999 г., дар автора.

**Публикации и выставки.** Ранее не экспонировалась и не публиковалась.



## Глоссарий

- агызлык** – мундштук курительной трубки
- акче** – мелкая серебряная монета, основная денежная единица в Османской империи до конца XVII в., чеканилась с XIV в.
- аскери** (букв. «военные») – правящий класс в Османской империи; лица, не участвующие в материальном производстве и освобожденные от уплаты налогов. В общем виде делились на «людей меча», состоявших на военной службе, и «людей пера» – служащих государственного аппарата и представителей мусульманского духовенства.
- барботин** (от франц. *barboter* – «шлепать, пачкать») – тип накладного рельефа, когда заранее вылепленные узоры приклеиваются к готовому изделию.
- бардак** (в совр. тур. яз. означает «стакан») – в османских документах этот термин обозначал кувшин определенного типа.
- бенекли** – в османских документах рисунок «с пятнами», иногда называемый также «леопардовым» (*пеленги*).
- ванс** – механическая машина для смешивания глины, используемая в современной Кютахье.
- газэт** – специальная капсула, в которую помещаются блюда во время обжига в печи в современной Кютахье.
- гюльбахар** – «мыльный порошок», обладавший сильным блеском и использовавшийся в производстве *люледжилек*.
- джеляли** – участники «джелялийской смуты», народных восстаний, охвативших империю во второй половине XVI – начале XVII вв.
- джехеннемлик** (букв. «адское пекло») – нижний уровень в печи для обжига керамики куда загружались дрова.
- дюмбюльдек** – разновидность каолиновой глины, добываемой в окрестностях Кютахьи.

- зенне чубугу** – женская курительная трубка.
- зулюм** – в пер. с тур. «угнетение», «насилие».
- каветто** (в пер. с итал. «выкружка») здесь – вогнутая часть блюда между дном и бортом (стенка).
- каймак** – густой молочный продукт высокой жирности, популярный у многих тюркских народов.
- каймак табагы** – блюдо для каймака.
- калып** – форма для изготовления керамики.
- кашин** – сложносоставная формовочная масса, включавшая большое количество кремнезема, глину и *фритту*.
- кил-и эрмени** (букв. «армянский болюс» или «армянская глина») – железистая глина с большим содержанием кварца, из которой изготовлялся красный краситель.
- кузу табагы** – блюдо для баранины.
- личжи** – в Китае волшебный гриб, одна из составляющих «эликсира бессмертия»; его изображение пользовалось большой популярностью как декоративный элемент.
- люле** – чашечка (обычно керамическая) курительной трубки.
- люледжилек** (букв. «производство курительных трубок») – производство изделий из глины, в том числе курительных трубок и разнообразных предметов утвари.
- мертебани/мартабани** – восточное название китайского фарфора из мастерских Лунцюаня, покрытого матовой зеленоватой, иногда желтоватой или серо-голубой глазурью. Изделия этого типа европейцы в XVIII в. назвали «селадонами», т.к. цвет глазури ассоциировался с зеленым цветом одежд Селадона (Céladon), героя популярного романа Онорэ д'Юрфэ «Астрея».
- мешиме** – центральная полость декоративного узора *хатаи*.
- минаи** – современный термин для вида керамических изделий, украшенных в технике надглазурной росписи легкоплавкими полихромными эмалевыми красками. Получил распространение в домонгольском Иране в конце XII – начале XIV вв.

- мухаллефат (или тереке) дефтерлери** – описи наследуемого имущества.
- мурдесенк** – так в османских документах назывался свинец.
- наккашхане** – художественная мастерская при османском дворе.
- нарх дефтерлери** – реестры, фиксировавшие в разные периоды установленные государством цены на товары.
- одун фырыны** – дровяная печь для обжига керамики; традиционно топится древесиной сосны.
- озель** (в пер. с тур. «особый», «специальный») – обозначение для изделий высокого качества.
- раку (раку-яки)** – японская керамика, появляющаяся в период Момояма в середине XVI в. на основе китайских методов глазурования. Характеризуется нарочитой простотой и грубоватой естественностью, достигаемой при помощи создания «предуманных дефектов» исполнения.
- реёк** – подвижно закрепленная на мачте поперечная балка, к которой крепится верхняя часть паруса.
- руми (ислими)** – декоративный мотив в виде раздвоенного листка, широко распространенный в мусульманском искусстве. В Турции использовался во всех видах прикладного искусства как в доосманское, так и в османское время, остается популярным и сегодня. Является одним из компонентов композиции арабески. Термин происходит от турецкого названия Малой Азии *Дийар-и руми*.
- саз** – изобразительный стиль, созданный во второй четверти XVI в. тогдашним главой придворной художественной мастерской Шахкулу. Характеризует первый этап развития «османского дворцового» стиля, которому присущи изображения крупных изогнутых листьев с зубчатыми краями, стилизованных цветочных розеток *хатаи*, мифических существ. Возможно, Шахкулу вдохновило знакомство с альбо-

- мами рисунков из тимуридского Герата и туркменского Тебриза, хранившимися в библиотеке дворца Топкапы. Слово *саз* переводят как «волшебный лес» или «тростниковое перо».
- сахан** – тип блюда, упоминающийся в османских документах. Вероятно, к нему относятся блюда без борта или с узкими прямыми бортами.
- сырча (sirça)** (в совр. тур. яз. «стекло») – один из забытых терминов, встречающихся в османских документах применительно к изразцам. Например, *Чинили кёшк* («Израцовый павильон») в Стамбуле иногда называют *Сырчалы кёшк*.
- табак-и суккер** – блюдо для сладостей.
- Танзимат** (букв. «упорядочение») – период в османской истории (1839–1853; 1856–1876), характеризовавшийся реформами, направленными на модернизацию экономики и общественных отношений, пересмотр налоговой системы и реорганизацию армии.
- тахрир (контур)** – контур рисунка на керамике, с которого начинается нанесение узора.
- тугра** – декоративно выполненная подпись правителей некоторых мусульманских государств, прежде всего османских султанов. Ставилась на документах для удостоверения их подлинности, а также на монетах и изделиях из драгоценных металлов. Использовалась в качестве орнаментального узора, украшавшего здания и произведения прикладного искусства.
- тугракеши** – стиль в оформлении полуфаянсов, получивший развитие начиная с 1520-х гг. благодаря влиянию дворцовой *наккашхане*. Обязан своим названием сходству основного узора, состоящего из закрученных спиралями тонких цветущих веток, с оформлением декоративной султанской подписи – *тугры* Сулеймана Кануни. Этот стиль носит также название «Золотой Рог» по одному из предполага-

емых мест производства подобной керамики.

**тювейч** (в пер. с тур. «венчик (цветка)») – элемент в верхней части декоративного узора *хатаи*.

**тюрбе** – мавзолей, гробница.

**финджан тамирджилери** (букв. «починщики чашек») – по свидетельству Эвлии Челеби, так в Стамбуле в XVII в. назывался ремесленный цех мастеров, занимавшихся починкой разбитой посуды.

**фритта** – керамическая формовочная масса, состоящая из стеклянного порошка с добавлением воды и соды. Может быть щелочной или свинцовой.

**ханчери** (букв. «кинжальный») – термин для обозначения декоративного элемента в виде листа с зубчатыми краями, характерного для стиля *саз*.

**хатаи** – тип орнамента дальневосточного и центральноазиатского происхождения. Этот термин обычно употребляется по отношению к стилизованным формам цветов лотоса, но сами изображения содержат в себе и элементы других цветов. Мотив *хатаи* наряду с «кинжальными» листьями составляет основу стиля *саз*.

**чамур** – суспензия, получающаяся на промежуточной стадии производства керамического теста.

**чини** (букв. «китайский») – так в османское время называли все виды керамических изделий. В Кютахье и сегодня этот термин употребляется как для утвари, так и для изразцов. За пределами Кютахьи слово *чини* означает обычно только изразцы.

**чин булуту** (букв. «китайское облако») – узор китайского происхождения в виде прихотливо изогнутой ленты.

**чинтамани/чинтамани** (санскр. *śintāmaṇi* – «драгоценный камень») – в мифологии буддизма и индуизма обозначает драгоценность, исполняющую желания, «философский камень». Часто изображается в виде трех жемчужин в пламенном орео-

ле, т.н. *triratna* (санскр. «тройная драгоценность») – символ трех драгоценностей буддизма: Будда, *Дхарма* (Учение) и *сангха* (община монахов). Применительно к османскому искусству этот термин используется для описания изображения, составленного из трех аранжированных в форме треугольника кружков и двух/трех параллельных полосок, получившего также название «тигровых полос» и «леопардовых пятен».

**чубук** – курительная трубка; «ствол» трубки, заканчивающийся с одной стороны мундштуком, с другой – чашечкой для табака.

**шаблонджу** – в современной Кютахье ремесленник-керамист, выполняющий операции, связанные с использованием инструмента для штамповки блюд и формовки поддона изделия, называемого «шаблон».

**шехзаде/шахзаде** – наследник престола.

**эвани** – посуда (в данном случае изготовленная из трубочной глины).

## Список цитированной литературы

- Арапова 1977 – Арапова Т.Б. Китайский фарфор в собрании Государственного Эрмитажа. Конец XIV – первая треть XVIII века. Ленинград, 1977.
- Арапова 2007 – Арапова Т.Б. Фарфор и керамика Китая из собрания Шанхайского музея. СПб., 2007.
- Беляева 1998 – Беляева С.А. О культурно-исторических связях Северного Причерноморья и Анатолии в XVII–XVIII вв. (по находкам поливной керамики в Очакове) // «Историко-культурные связи Причерноморья и Средиземноморья X–XVIII в. по материалам поливной керамики». Симферополь, 1998.
- Беляева 2006 – Беляева С.А. Украина и Османская империя: некоторые особенности контактов и интеграции культур // «Turcica et Ottomanica. Сб. статей в честь 70-летия М.С. Мейера». Москва, 2006.
- Веймарн 2002 – Веймарн Б.В. Классическое искусство стран Ислама. М., 2002.
- Векслер и др. 2014 – Векслер А.Г., Гусаков М.Г., Патрик Г.К. К истории московского гончарства: московские изразцы // «Труды IV (XX) Всероссийского археологического съезда в Казани». Т. 4. Казань, 2014.
- Войтов 2003 – Войтов В.Е. Материалы по истории Государственного музея Востока. 1918–1950. Люди, вещи, дела. Москва, 2003.
- Волков 1998 – Волков И.В. Закрытый комплекс турецкого времени (1641-?) из Азова // «Историко-культурные связи Причерноморья и Средиземноморья X–XVIII в. по материалам поливной керамики». Симферополь, 1998.
- Волков 1999 – Волков И.В. Частная коллекция «Турецких» курительных трубок из Моск-

- вы // Материальная культура Востока. Москва, 1999.
- Волков 2006 – Волков И.В. Закрытый комплекс турецкого времени из Азова // «Историко-археологические исследования в Азове и на Нижнем Дону в 2004 г.». Вып. 21. Азов, 2006 г.
- Воронцова 2006 – Воронцова М. «Набью табак в трубку туго...»: (курительные трубки из раскопок города Тулы) // «Тульский краеведческий альманах». Тула, 2006 (URL: [http://tulalmanac.blogspot.co.uk/2011/07/blog-post\\_13.html](http://tulalmanac.blogspot.co.uk/2011/07/blog-post_13.html)).
- Гарбузова 1958 – Гарбузова В.С. Из истории производства малоазийских фаянсов в XIII–XIX в. // «История и филология стран Востока. Ученые записки ЛГУ, № 256». Ленинград, 1958.
- Государственный музей 1988 – Государственный музей искусства народов Востока, Москва – Ленинград, 1988.
- Государственный музей Востока 2012 – Государственный музей Востока. Путеводитель. – Москва, 2012
- Гусач 1998 – Гусач И.Р. Турецкие полуфаянсы XVIII в. из Азова // «Историко-культурные связи Причерноморья и Средиземноморья X–XVIII в. по материалам поливной керамики». Симферополь, 1998.
- Гусач 2006 – Гусач И.Р. Археологические исследования на территории турецкой крепости Азак // «Историко-археологические исследования в Азове и на Нижнем Дону в 2004 г. Вып. 21». Азов, 2006.
- Гусач 2012 – Гусач И.Р. Кютахийские кофейные чашечки из раскопок крепости Лютик (Сед-Ислам) // «Вестник Танаиса. Вып. 3». Ростов, 2012.
- Гусач 2017 – Гусач И.Р. Малоазийская поливная керамика XV–XVIII вв. из раскопок в турецкой крепости Азак // Поливная керамика Средиземноморья и Причерноморья X–XVIII вв. Т. 2. Под ред. С. Г. Бочарова, В. Франсуа, А. Г. Ситдикова. Казань, 2017.

- Дынник 1990 – *Дынник И.Н.* Керамические комплексы Измаила XVI–XVII вв. // «Проблемы истории и археологии Нижнего Поднепровья. Ч. 1. История». Белгород-Днестровский, 1990.
- Еремеев 1980 – *Еремеев Д.Е.* На стыке Азии и Европы. Очерки о Турции и турках. Москва, 1980.
- Искусство Ислама 1990 – Искусство Ислама. Каталог выставки. Ленинград, 1990.
- Кверфельд, 1947 – *Кверфельд Э.К.* Керамика Ближнего Востока. Ленинград, 1947.
- Коваль 2010 – *Коваль В.Ю.* Керамика Востока на Руси. Конец IX–XVII в. М., 2010.
- Кубе 1923 – *Кубе А.Н.* История фаянса. Берлин, 1923.
- Кулланда 2014 – *Кулланда М.В.* Османское художественное ремесло XVI–XIX вв. М., 2014.
- Кулланда, 2016 – *Кулланда М.В.* Изображения кораблей в османском декоративно-прикладном искусстве // «Научные сообщения ГМВ. Вып. XXVII». М., 2016.
- Курительные трубки, 2016 – Курительные трубки из раскопок османской крепости Азак (по материалам фонда археологии Азовского музея-заповедника). Каталог коллекции. Азов, 2016.
- Молозина 2015 – Молозина И.В. Роль первой всемирной выставки 1851 г. в формировании британских музейных коллекций второй половины XIX в. // «Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. Т. 212». СПб., 2015.
- Миллер 1972 – *Миллер Ю.А.* Художественная керамика Турции. Л., 1972.
- Недомолкина, Недомолкина 2003 – *Недомолкина Н. Г., Недомолкина В. В.* Красноглиняные «турецкие» курительные трубки с территории города Вологды // «Краеведческий альманах. Вып. 4». Вологда, 2003
- Ориентализм 2017 – Ориентализм. Турецкий стиль в России. 1760–1840-е гг. (по материалам выставки «Пламень и негасимый свет» в Государственном музее-заповеднике «Царицыно»). Авторы-составители О.А. Соснина, А.М. Валькович. М., 2017.
- Продолжая традиции собирательства 2010 – Продолжая традиции собирательства. Каталог выставки. М., 2010
- Сазонова 2004 – *Сазонова Н.В.* Мир сефевидских тканей. М., 2004.
- Сокровища прикладного искусства 1979 – Сокровища прикладного искусства Ирана и Турции XVI–XVII вв. из собрания Государственных музеев Московского Кремля. Каталог. Составитель И.И. Вишневецкая. М., 1979.
- Станчева 1972 – *Станчева М.* Колекцијата от лули във Варненския музей // «Известия на Народная музей. Варна. Кн. VIII (XXIII)». Варна, 1972.
- Стеблева 2002 – *Стеблева И.В.* Очерки турецкой мифологии. М., 2002.
- Сычев, Сычев 1975 – *Сычев Л.П., Сычев В.Л.* Китайский костюм. Символика и история. М., 1975.
- Цетлин 2012 – *Цетлин Ю.Б.* Древняя керамика. Теория и методы историко-культурного подхода. М., 2012.
- Шиммель 2000 – *Шиммель А.* Мир исламского мистицизма. М., 2000.
- Шумейко 1982 – *Шумейко Т.А.* Турецкая керамика в собрании ГМИНВ // «Научные сообщения ГМИНВ. Вып. XVI». М., 1982.
- Эрман 2008 – *Эрман А.* Государство, армия и общество Древнего Египта. М., 2008.
- Altun, Carswell, Öney 1991 – *Altun A., Carswell J., Öney G.* Sadberk Hanım Museum. Turkish Tiles and Ceramics. Istanbul, 1991.
- Arseven 1939 – *Arseven G.* L'Art Turc depuis son origine jusqu'à nos jours. Istanbul, 1939.
- Aslanapa 1965 – *Aslanapa O.* Anadolu'da türk çini ve keramik Sanatı. Istanbul, 1965.
- Atasoy, Raby 1989 – *Atasoy N., Raby J.* Iznik. The Pottery of Ottoman Turkey. London, 1989.
- Bakla 1993 – *Bakla E.* Tophane Lüleciliği. The pipe-making industry of Tophane. Istanbul, 1993.
- Bakla 2007 – *Bakla E.* Tophane Lüleciliği. Osmanlı'nın tasarımdaki yaratıcılığı ve yaşam keyfi. Istanbul, 2007
- Barışta 1998 – *H. Barışta.* Türk el sanatları. Ankara, 1998.
- Bilgi 2006 – *Bilgi H.* Kütahya çini ve seramikleri. Suna ve Inan Kıraç vakfı koleksiyonu. Istanbul, 2006.
- Bilgi, Vermeersch 2018 – *Bilgi H., Vermeersch I.* Kütahya. Sadberk Hanım Museum Kütahya Tiles and Ceramics Collection. Istanbul, 2018.
- Biol, Derman 2005 – *Biol I., Derman Ç.* Türk Tezyîni Sanatlarında Motifler // “Motifs in Turkish Decorative Arts”. Istanbul, 2005.
- Carswell 2006 – *Carswell J.* Iznik Pottery. London, 2006.
- Carswell, Henderson 2003 – *Carswell J. with a contribution by J. Henderson.* Iznik. Pottery for the «Ottoman Empire». London, 2003
- Choisy 1876 – *Choisy A.* L'Asie Mineure et les Turcs en 1875. Paris, 1876.
- Chinese Treasures 2001 – Chinese Treasures in Istanbul. Ed. in Chief A. Üçok. Istanbul, 2001.
- Crowe 2011 – *Crowe Y.* Kütahya ceramics and international Armenian trade networks // “V&A Online Journal. Issue No. 3, Spring 2011”. London, 2011.
- Denny 2004 – *Denny W.* Iznik. The Artistry of Ottoman Ceramics. London, 2004.
- Denny, Krody 2012 – *Denny W., Krody S.* Floral Branding // «Hali». Iss. 172, Summer 2012.
- Edwards 1888 – *Edwards A.* A Thousand Miles up the Nile. New York, 1888.
- Erdoğan 2001 – *Erdoğan A.* The Place of Chinese porcelains in Ottoman daily Life // «Chinese Treasures in Istanbul». Ed. in Chief A. Üçok. Istanbul, 2001.
- Ersoy 2004 – *Ersoy A.* A sartorial tribute to late Tanzimat Ottomanism // «Ottoman Costumes. From Textile to Identity». Eds. by S. Faroqhi, Ch.K. Neumann. Istanbul, 2004.
- Ersoy 2008 – *Ersoy A.* Turkish Plastic Arts. Ankara, 2008.
- Evliya Çelebi 2003 – *Evliya Çelebi.* Seyahatnâmesi: Istanbul. 1.c., 2. kitap. Istanbul, 2003.
- Faroqhi 2012 – *Faroqhi S.* Artisans of Empire Crafts and craftspeople under the Ottomans. London, 2012.
- François 2017 – *François V.* Circulation des potiers ou des modèles? Production damascène de vaisselle ottomane “à la manière” d'Iznik // «Поливная керамика Средиземноморья и Причерноморья X–XVIII вв. Т. 2». Под ред. С. Г. Бочарова, В. Франсуа, А. Г. Ситдикова. Казань, 2017.
- Glassie 2002 – *Glassie H.* Turkish traditional Art Today. Ankara, 2002.
- Gürsu 1988 – *Gürsu N.* The Art of Turkish weaving. Istanbul, 1988.
- Haan 2004 – *Haan A.R.* 19<sup>th</sup> Century clay chibouks made in Tophane // «The pipe year book», 2004 (URL: [http://www.academia.edu/5516591/19<sup>th</sup> Century\\_clay\\_chibouks\\_made\\_in\\_Tophane](http://www.academia.edu/5516591/19th_Century_clay_chibouks_made_in_Tophane)).
- Haan 2013 – *Haan A.R.* Morelli and the Tophane pipe // «Journal of the Academie Internationale de la pipe». Volume 6. Liverpool, 2013.
- Hayes 1980 – *Hayes J.* Turkish Clay Pipes: a Provisional Typology // “The Archaeology of the Clay Tobacco Pipe. IV. Europe”. Oxford, 1980 (BAR 18. Vol. 92).
- Henderson J. – *Henderson J.* Iznik Ceramics: A Technical Examination. // In: *Atasoy N., Raby J.* Iznik. The Pottery of Ottoman Turkey. London, 1989.
- Hitzel, Jacotin 2005 – *Hitzel F., Jacotin M.* Iznik. L'aventure d'une collection. Les céramiques ottomans du muséonational de la Renaissance Château d'Écouen. Paris, 2005.
- Humphrey 1990 – *Humphrey J.* The Turkish Clay smoking Pipes of Mytilene // “Society for Clay Pipe research”. Newsletter, 26, apr. 1990.
- Inalcik 2002 – *Inalcik H.* The Ottoman Civilization and Palace Patronage // In: “Ottoman Civilization. Eds. by H. Inalcik, G. Renda. Vol. 1”. Ankara, 2004.
- Kalter, Schönberger 2003 – *Kalter J., Schönberger I.* Der Lange Weg der Türken. 1500 Jahre türkische Kultur. Stuttgart, 2003.

- Koyumjian 2014 – *Koyumjian D.* The Role of Armenian Potters of Kutahia in the Ottoman Ceramic Industry // “Armenian Communities in Asia Minor”. Ed. by R.G. Hovannisian. Costa Mesa, California, 2014.
- Kuşoğlu 1994 – *Kuşoğlu M.* Dünkü sanatımız kültürümüz. Istanbul, 1994.
- Lane 1971 – *Lane A.* Later Islamic Pottery. London, 1971.
- Lane 1957 – *Lane A.* The Ottoman Pottery of Iznik // «Ars Orientalis. The Arts of Islam and the East». Vol. II. 1957.
- Lecomte 1902 – *Lecomte P.* Les Arts et les métiers de la Turquie et de l’Orient. Paris, 1902.
- Migeon, Sakisian 1923 – *Migeon G., Sakisian A.* Céramique d’Asie-Mineure et de Constantinople du XVe au XVIII siècle. Paris, 1923.
- Museum of Islamic Art 2003 – Museum of Islamic Art. State Museums of Berlin Prussian Cultural Property. Berlin/Mainz am Rhein, 2003.
- Necipoğlu 1990 – *Necipoğlu G.* From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteen Century Ceramic Tiles // «Muğarnas. An annual on Islamic Art and Architecture». Vol. VII. Ed. by O. Grabar. Leiden, 1990.
- Nefedova 2004 – *Nefedova O.* Early Zsolnay. Porcelain-Faince in the Tareq Rajab Museum // «Ceramics». January 2004.
- Öney 2002 – *Öney G.* Çini ve Seramikleri // «Osmanlı Uygarlığı». C. 2. Ankara 2002.
- Pasinli, Balaman 1991 – *Pasinli A., Balaman S.* Les Faïnces et les Céramiques Turques. Istanbul, 1991.
- Porter 2005 – *Porter V.* Islamic Tiles. London, 2005.
- Robinson 1983 – *Robinson R.* Clay Tobacco Pipes from the Kerameikos // «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Athenische Abteilung. Bd. 98». Berlin, 1983.
- Soustiel 2000 – *Soustiel L.* Osmanlı seramiklerinin görkemi XVI.-XIX. yy. Istanbul, 2000.
- Tancoigne 1819 – *Tancoigne J.* Lettres sur la Perse

- et la Turquie d’Asie. Tome I. Paris, 1819.
- Tufan 2011 – *Tufan Ö.* Sultanların Topkapı Sarayı’ndaki Kahve Fincanları // «Tüm zamanların hatırına. Sarayda bir fincan kahve». Istanbul, 2011.
- Walz 1978 – *Walz T.* Asyüt in the 1260’s (1844–53) // “Journal of the American Research Center in Egypt”. January 1. Cairo, 1978.
- Watson 2004 – *Watson. O.* Ceramics from Islamic Lands. London, 2004.

## Аукционные каталоги

- Antiquities and Islamic works of Art. N-Y., dec. 8, 2000, Sotheby’s.
- Art of the Islamic and Indian Worlds. October 2006, Christie’s.
- Indian and Islamic Works of Art. April 2007, Christie’s.
- Art and Textiles of the Islamic and Indian Worlds. October 2011, Christie’s.
- Arts of the Islamic and Indian Worlds. Including works from the Simon Digby Collection. 7 April 2011, Christie’s.
- Arts of Islam. October 2012, Christie’s.
- Arts of Islam. April 2013, Christie’s.
- URL: <https://www.trocadero.com/stores/EastWest/items/1077838/Rare-Ottoman-Topphane-ware-Vases>
- URL: <https://www.the-saleroom.com/en-us/auction-catalogues/mellors-and-kirk/catalogue-idsrmel10081/lot-ae373c4a-d749-46c8-ae7c-a62doofe9cca>

## Электронные ресурсы

- сайт музея Метрополитен (Нью-Йорк):  
URL: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search>

- сайт Музея Виктории и Альберта (Лондон):  
URL: <http://collections.vam.ac.uk/search/>
- сайт Всемирного музея (Вена):  
URL: <https://www.weltmuseumwien.at/en/onlinecollection>
- о производстве в Топхане:  
URL: <http://muratires.tumblr.com>
- Simpson 1995 – Simpson St.J. Erdinc Bakla Tophane Luleciligi Istanbul 1993 (Review): [https://www.academia.edu/35370013/Review\\_Erdinc\\_Bakla\\_Tophane\\_Luleciligi\\_Istanbul\\_1993\\_информация\\_о\\_художниках](https://www.academia.edu/35370013/Review_Erdinc_Bakla_Tophane_Luleciligi_Istanbul_1993_информация_о_художниках):  
URL: [http://www.i-caa.org/en/user\\_home.asp?ID=&username=MutluBaskaya](http://www.i-caa.org/en/user_home.asp?ID=&username=MutluBaskaya)
- URL: <http://www.turkishairlines.com/en-ee/skylife/makaleler/2006/january/nuri-iyem>
- URL: [http://www.beyazart.com/v3/en/?page=show\\_artist&id=593](http://www.beyazart.com/v3/en/?page=show_artist&id=593)
- URL: <http://yandex.ru/video/search?filmId=t119MElhUXI&text=nasip%20iyem&path=wizard>
- URL: [http://www.gsf.hacettepe.edu.tr/en\\_dekan\\_yrd\\_serdar.html](http://www.gsf.hacettepe.edu.tr/en_dekan_yrd_serdar.html)

- URL: <http://www.seramik.hacettepe.edu.tr/bkarabey.html>
- URL: <http://www.turkishculture.org/whoiswho/iznik-foundation--1358.htm>
- URL: [http://www.kusadasi.bel.tr/?menuid=haber\\_detay&h\\_id=2263](http://www.kusadasi.bel.tr/?menuid=haber_detay&h_id=2263)
- URL: <http://www.deu.edu.tr/DEUWeb/Icerik/Icerik.php?KOD=14289>

## Список сокращений

- ГМВ (ГМИНВ) – Государственный музей Востока (Государственный музей искусства народов Востока), г. Москва
- ГМИИ Республики Татарстан – Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан
- СП СССР – Союз писателей Союза Советских Социалистических Республик
- URL: <http://www.deu.edu.tr/DEUWeb/Icerik/Icerik.php?KOD=14289>

## Указатель соответствия инвентарных номеров порядковым номерам каталога

Инв. № 281 II – кат. № 19	Инв. № 1026/1, 2 II – кат. № 31	Инв. № 7619 II – кат. № 37
Инв. № 298 II – кат. № 4	Инв. № 1048/1, 2 II – кат. № 26	Инв. № 7620 II/1,2 – кат. № 38
Инв. № 306 II – кат. № 1	Инв. № 1054 II – кат. № 32	Инв. № 7621 II – кат. № 39
Инв. № 307 II – кат. № 16	Инв. № 1055 II – кат. № 28	Инв. № 9155 II – кат. № 22
Инв. № 308 II – кат. № 13	Инв. № 1084 II – кат. № 33	Инв. № 9188 II – кат. № 49
Инв. № 309 II – кат. № 17	Инв. № 1086 II – кат. № 27	Инв. № 9276 II – кат. № 53
Инв. № 310 II – кат. № 8	Инв. № 1229 II – кат. № 20	Инв. № 9277 II – кат. № 50
Инв. № 311 II – кат. № 2	Инв. № 1230 II – кат. № 21	Инв. № 9278 II – кат. № 52
Инв. № 312 II – кат. № 3	Инв. № 1310 II – кат. № 41	Инв. № 9279 II – кат. № 51
Инв. № 313 II – кат. № 5	Инв. № 1317 II – кат. № 11	Инв. № 9280 II – кат. № 47
Инв. № 314 II – кат. № 6	Инв. № 1319 II – кат. № 10	Инв. № 9281 II – кат. № 45
Инв. № 767 II – кат. № 15	Инв. № 1326 II – кат. № 14	Инв. № 9282 II – кат. № 46
Инв. № 768 II – кат. № 12	Инв. № 1578 II – кат. № 40	Инв. № 9284 II – кат. № 48
Инв. № 987 II – кат. № 18	Инв. № 1586 II – кат. № 9	Инв. № 9286 II – кат. № 44
Инв. № 1007/1, 2 II – кат. № 29	Инв. № 1587 II – кат. № 7	Инв. № 10656 II – кат. № 42
Инв. № 1008 II – кат. № 23	Инв. № 7616 II – кат. № 34	Инв. № 10657 II – кат. № 43
Инв. № 1010 II – кат. № 24	Инв. № 7617 II – кат. № 35	Инв. № 10866/1, 2 II –
Инв. № 1013 II – кат. № 30	Инв. № 7618 II – кат. № 36	кат. № 25

## Указатель источников поступления музейных предметов

Кат. №№ 1–6, 8, 13, 16–17, 19 – из музея Художественно-промышленного (б. Строгановского) училища, г. Москва.
Кат. №№ 7, 9 – из музея-усадьбы «Остафьево».
Кат. №№ 10–11, 14 – из Музея керамики «Кусково», г. Москва.
Кат. №№ 12, 15 – из Национального (Государственного) музейного фонда (коллекция Английского клуба).
Кат. № 18 – из Национального (Государственного) музейного фонда, г. Ленинград.
Кат. №№ 20–21, 24–33 – из Государственного Политехнического музея, г. Москва.
Кат. № 22 – приобретен у И.А. Жданко.
Кат. № 25 – приобретен у А.Г. Федоровой.
Кат. № 34–39 – 1986 г., приобретен у Е.Г. Агаповой
Кат. № 40 – из командировки в Крым Б.Н. Засыпкина.
Кат. № 41 – приобретена у гр. Кржеминского
Кат. №№ 42, 43 – дар В.Е. Войтова.
Кат. №№ 44–48 – из командировки в Турцию Н.П. Некрасовой и К.Г. Кинаевой.
Кат. № 49 – передача из СП СССР (дарственная за подписью В.Б. Феоновой).
Кат. №№ 50–53 – дары авторов.

## Summary

The book is a catalogue raisonné of Turkish pottery from the Moscow State Museum of Oriental Art. Small but very interesting collection includes tablewares, tiles and artistic pieces of different periods. The introduction to the catalogue consists of three parts describing Iznik pottery of the 16<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> centuries, pottery of the 18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> century, and pottery of the second half of the 20<sup>th</sup> century. It exams also various aspects of pottery manufacture of the Ottoman and Republican periods as well as the formation of the collection, technique of pottery making, decoration and methods of attribution.

The collection illustrates different periods of the Ottoman pottery making characterized *inter alia* by the prevalence of different centres of manufacture. In this connection the Iznik part of the museum collection is of particular interest. In spite of a certain typological uniformity it shows a variety of decorations and enables one to trace the evolution of ornamentation of Iznik pottery. Individual pieces from Kütahya, Çanakkale, Asyut and Damascus as well as from the Istanbul Tophane workshop represent various components of the late Ottoman ceramic production. Finally, the materials of the late 20<sup>th</sup> century enable us to distinguish certain tendencies in the contemporary Turkish applied art.

## Содержание

5	Введение
7	История коллекции Государственного музея Востока
7	Формирование и состав коллекции
8	История изучения
11	Османская художественная керамика XVI – начала XX веков
11	Краткая история керамического производства
14	Очерк истории бытования и изучения
24	Художественная керамика современной Турции
27	Коллекция турецкой керамики в Государственном музее Востока
27	Керамика Изника османского периода
58	Керамические изделия XIX века
68	Керамические изделия второй половины XX века
75	КАТАЛОГ
144	Глоссарий
147	Список цитированной литературы
151	Список сокращений
152	Указатель соответствия инвентарных номеров порядковым номерам каталога
153	Указатель источников поступления музейных предметов
154	Summary

*Серия «Коллекции Государственного музея Востока»*

*Ответственный редактор серии **А.В. Седов***

**Мария Всеволодовна КУЛЛАНДА**

**ТУРЕЦКАЯ КЕРАМИКА XVI–XX ВЕКОВ**  
**в собрании Государственного музея Востока**  
*Каталог коллекции*

Подписано в печать 10.10.2020

Печать офсетная. Тираж 100 экз.

Отпечатано в типографии