

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНИЙ ЗАКЛАД ЛУГАНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА»

НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВ
КАФЕДРА ОБРАЗОТВОРЧОГО ТА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО
МИСТЕЦТВА

Фернебок Катерина Олександрівна

**РОЗВИТОК ІТАЛІЙСЬКОЇ ДЕКОРАТИВНОЇ ТА УЖИТКОВОЇ
КЕРАМІКИ XV -XVI СТОЛІТЬ
(НА ПРИКЛАДІ РЕМІСНИЧИХ ЦЕНТРІВ XV - XVI ст.)**

Магістерська робота

за освітньо-професійною програмою «Декоративно-прикладне мистецтво»

Особистий підпис – _____ Катерина ФЕРНЕБОК

Науковий керівник – _____ к.арх. Артур АРОЯН

Зав. кафедри – _____ к.пед.наук. Наталія ДІГТЯР

Полтава – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ІТАЛІЙСЬКА ДЕКОРАТИВНА ТА УЖИТКОВА КЕРАМІКА XV - XVI СТОЛІТТЯ.....	7
1.1. Історія кераміки доби середньовіччя в Італії, історія іспано- мавританської кераміки та її особливості.....	7
1.2. Поява і особливості розвитку ремісничих центрів в Італії.....	11
1.3. Особливості виготовлення і оздоблення керамічних виробів XV - XVI століття.....	14
1.4. Епоха Відродження в Італії, її вплив на ремесло кераміки.....	21
Висновки до Розділу 1.....	40
РОЗДІЛ 2. НАЙВІДОМІШІ РЕМІСНИЧІ ЦЕНТРИ, МАЙСТЕРНІ ТА МАЙСТРИ КЕРАМІКИ В ІТАЛІЇ XV - XVI СТОЛІТТЯ ТА ЇХ ЗНАЧЕННЯ В КУЛЬТУРІ СУЧАСНОЇ ІТАЛІЇ.....	42
2.1. Історичні передумови формування найвідоміших осередків кераміки.....	42
2.2. Найвизначніші майстерні та майстри кераміки серед історичних осередків кераміки.....	45
2.2.1. Фаєнца.....	45
2.2.2. Сієна.....	51
2.2.3. Дерута.....	54
2.2.4. Кастель Дуранте та Урбіно.....	59
2.2.5. Губбіо.....	72
2.3. Значення історичних осередків в культурі та керамічній промисловості сучасної Італії.....	76
Висновки до Розділу 2.....	81
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	88
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	90
ДОДАТКИ.....	95

ВСТУП

Серед усіх матеріалів, відомих історії прикладного мистецтва, особливий інтерес представляє саме художня кераміка. Кераміка - це один з видів прикладного мистецтва, яке зародилося в давні часи і супроводжує людину на всьому шляху розвитку цивілізації. Простота виготовлення керамічних виробів та доступність матеріалу зробила їх найпоширенішими виробами у людській культурі. Керамічні вироби присутні у нашому повсякденному житті, у побуті, у будівництві, у декорі та оздобленні. За своєю природою кераміка має безмежні естетичні та функціональні можливості. У різноманітті жанрів і технологій вона легко поєднує пластичний об'єм, колір, різні форми. Мистецтво народів світу неможливо уявити без грецьких ваз, китайського порцеляни, іспанських поливних кахлів та італійської майоліки. Вже на початку цивілізації міцність і довговічність керамічних виробів, їх високі гігієнічні та естетичні якості, функціональні можливості, вогнестійкість водонепроникність, нарешті, широка доступність глиняної сировини для їх виготовлення дозволили кераміці стати одним з найпоширеніших будівельних матеріалів: черепиця, цегла, плитка для підлоги і т. д. З'явившись як вид прикладного мистецтва, кераміка відчувала вплив інших видів мистецтв, оскільки творцями її нових форм здебільшого були живописці, скульптори, архітектори. Це порушило традиційний напрямок розвитку кераміки та прискорило перехід від побутових та малих форм до монументально-декоративних, а також самостійно станкових форм.

Актуальність теми обумовлена тим, що вітчизняна декоративна кераміка, як і все українське мистецтво, переживає в даний час період, пов'язаний з появою нових тенденцій, засобів художньої виразності та переломом у свідомості деяких художників, вимушених у ряді випадків пристосовуватись до інших, більш складних, економічних умов, враховувати вимоги ринку, що змінилися, відносини з архітектурою, інші уявлення про синтез мистецтв. Актуальна також систематизація змін, які декоративна кераміка внесла і могла б ще більше внести до загального контексту вітчизняної образотворчої культури та нові уявлення

про організацію архітектурно-просторового середовища проживання сучасної людини.

Протягом багатьох десятиліть, українське керамічне мистецтво багато в чому розвивалося самостійно, відрізняючись особливою різноманітністю, самобутністю форм та художніх рішень, але переймаючи, аналізуючи, а часом і передбачаючи досвід інших культур. Тож саме вивчення і аналіз досвіду культури і мистецтва інших країн дає нам можливість зберегати і розвивати свою самобутню, українську культуру і кераміку тощо.

Італійське мистецтво і культура завжди були у світовому авангарді, але ще і той факт, що після другої світової війни в Італії почався економічний бум, що дав новий поштовх для відродження народних мистецтв і промислів, зробивших Італію світовим лідером в області дизайну в багатьох галузях, надає ще більше сенсу для вивчення італійської культури. Італія є синонімом історії та традицій, які, як і раніше, передаються від покоління до покоління, при цьому йдучи в ногу з новими технологіями. Це країна, де мистецтво стає навколишнім середовищем та органічно вплітається у сучасне життя. Одним із таких найстаріших ремесел є виробництво кераміки. І саме вивчення і аналіз розвитку мистецтва італійської майоліки, вивчення робіт відомих італійських художників і майстрів майоліки зможе допомогти нам перейняти їх безцінний досвід в цій галузі. Отже темою магістерської роботи є “Розвиток італійської декоративної та ужиткової кераміки XV–XVI ст.”

Аналіз публікацій з тематики дослідження. Тему італійської середньовічної кераміки висвітлював Тімоті Вілсон (Timothy Wilson) (роботи присвячені італійській майоліці доби Ренесансу), який розробив каталог з цієї теми для Британського музею. У співпраці з Люком Сайсоном (Luke Syson) вони випустили видання «Майоліка італійської ренесансної кераміки в Музеї мистецтв «Метрополітен». Також італійську середньовічну кераміку досліджували Фаусто Леванте (Fausto Levante), Дж. Дж. Дейвз (J.G. Dawes), Бернард Рекхем (Bernard Rakham), а також Джулія Пуле (Julia E. Poole). Одним з

ключових фундаторів систематизації італійської середньовічної кераміки є Альфред Кубе.

Мета роботи полягає у вивченні і дослідженні італійської майоліки та ужиткової кераміки XV–XVI ст. на прикладі стародавніх ремісничих центрів Італії та вплив історичних осередків керамічного виробництва на культуру і мистецтво сучасної Італії.

Завдання магістерської роботи:

1. Розглянути передісторію італійської кераміки у добу середньовіччя, появу іспано-мавританської, а також її особливості.
2. Проаналізувати причини виникнення і розвиток ремісничих центрів Італії.
3. Дослідити особливості виготовлення і оздоблення керамічних виробів в Італії у XV–XVI столітті.
4. Проаналізувати характерні риси епохи Відродження і її вплив на особливості розвитку італійської майоліки XV–XVI століття.
5. Визначити історичні передумови формування осередків кераміки
6. Розглянути найбільш відомі керамічні майстерні і школи, а також найбільш відомих майстрів майоліки та їх мистецтво.
7. Проаналізувати значення історичних осередків в культурі та керамічній промисловості сучасної Італії. Розглянути можливість використання досвіду та культури Італії у розвитку сучасної української кераміки.

Об'єктом дослідження виступає італійська декоративна і ужиткова кераміка (переважно, майоліка) у найвідоміших ремісничих центрах країни.

Предметом роботи є характерні особливості італійської майоліки XV–XVI століття.

Межі дослідження: історичні (означені періодом XV–XVI ст.), географічні (визначені регіони центральної Італії), функціональні (розглянуто виключно приклади декоративної та ужиткової кераміки, серед будівельних зразків досліджено тільки декоративну майолікову плитку).

Методи наукового дослідження, що використовувалися в роботі: емпіричний: спостереження, порівняння, історичний та географічний аналіз; теоретичний методи: класифікація. Загальна наукова методика дослідження – комплексна.

Практичне значення роботи полягає у формуванні цілісного уявлення про італійське мистецтво епохи Відродження і, зокрема, мистецтва кераміки XV–XVI століття, подальших мистецтвознавчих досліджень, а також при виконанні студентських творчих робіт з аналогічної тематики.

Структура та обсяги роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до розділів та загальних висновків, списку використаних джерел і додатків. Загальний обсяг роботи 94 сторінки основного тексту (вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел) і додатків на 19 сторінках.

РОЗДІЛ 1. ІТАЛІЙСЬКА ДЕКОРАТИВНА ТА УЖИТКОВА КЕРАМІКА XV - XVI СТОЛІТТЯ.

1.1. Історія кераміки доби середньовіччя в Італії, історія іспано-мавританської кераміка та її особливості.

З стародавніх часів уславлені майолікові вироби з Сирії, Єгипту, Туреччини високо цінувалися в усій Європі. Ще у добу середньовіччя, а саме у XIII — XIV ст., до багатьох європейських країн почали ввозити іспано-мавританську майоліку. Поняття «майоліка» у нашій свідомості міцно асоціюється з Італією, хоча відомим фактом є те, що саме слово походить від назви іспанського острова Майорка. Кораблі, на яких доставляли вироби з Іспанії, фрахтувались на Майорці — одному з Балеарських островів. Звідси й виник в Італії термін «майоліка», який згодом був поширений і в інших країнах, пізніше, у XVI ст. термін «майоліка» став вживатися і до італійських фаянсів. Отже, словом «майоліка» в XV ст. в Італії позначалися всі фаянси, що вивозилися з Іспанії. У той час валенсійські фаянси вважались творами мистецтва, тоді як, наприклад, венеціанські майстри виготовляли досить простий посуд тільки для домашнього вжитку та побуту [47](додаток А).

На початку VIII століття вестготська Іспанія впала під навалом арабів, що вже захопили на той час Північну Африку, Аравію та Сирію. Слід зазначити, що мусульмани принесли на Піреней досить потужний обсяг культури, що включало блискуче знання медицини, хімії, астрономії та математики. Вони були більш утворені в масі, їх уклад був більш цивілізованим, ніж у вестготів, що, проте, не заважало їм бути досить жорсткими по відношенню до повалених народів, брати данину з завойованих іновірців і накладати на них численні заборони. Тим не менш, у X—XII століттях на Піреней і в Північній Африці розташовувалася найрозвиненіша і блискуча в культурному відношенні країна, яка дала багато технологій і знань сирій середньовічній Європі [28.с.17].

Серед іншого мусульмани принесли з собою також дві унікальні керамічні технології, з яких почалося поширення майоліки по Європі протягом наступних століть: непрозоре глазурування олов'яною глазур'ю, що дає білий глухий колір покриття і дозволяє робити складні розписи на кераміці та люстрування, що імітує метали. В той час іспано-мавританські вироби обох типів створювалися шляхом нанесення надглазурного розпису, що опалюється кілька разів. Люстрування було основною властивістю ісламської кераміки, частково тому, що використання для їжі та пиття посуду із золота та срібла, що застосовувалось у Стародавньому Римі та Персії, а також у середньовічних християнських суспільствах, було заборонено у хадисах. У результаті мусульманські еліти використовували люстровану кераміку і скло, що імітують дорогоцінні судини. Проте високий попит на люстровану кераміку призвів до того, що її почали виробляти в той же період і в інших містах Іспанії [58](додаток Б).

Найкращі зразки неглазурованої побутової кераміки мали досить строгу форму. Вони прикрашалися орнаментом рослинного та геометричного характеру, нанесеним на посуд методом нарізки, штампу або забарвлення. Ці технології використовувалися ще керамістами Самарри (Сирія) і були запроваджені, також, і в мавританській Іспанії [58](додаток Б).

У глазурованій розписній кераміці були популярні рослинні мотиви та написи, виконані зазвичай темно-синім (кобальт) або зеленим кольором на світлому фоні. Але водночас вже зустрічалися й вироби із підглазурним орнаментом. В цьому випадку візерунок ще до нанесення глазури прорізався крізь білий ангоб до червоної глини (гравірування). Саме сирійсько-месопотамські керамісти створили техніку поліхромного надглазурного люстрового розпису, який став одним із найпопулярніших прийомів для прикрашання кераміки на всьому Сході [41](додаток Б).

Люстр вперше виник на скляних виробах у 8 ст. в Єгипті, але тоді його також починають використовувати сирійські гончари. Люстр самаррських виробів дуже багатий на кольори і відтінки дуже різноманітні: криваво-червоний з рубіновим відблиском, золотий, коричневий, оливково-зелений. Люстровий

розпис застосовувався під час створення декоративних кахлів для прикраси палацових інтер'єрів. У їхньому орнаменті часто зустрічалися епіграфічні написи почерком куфі та рослинні мотиви – велике листя та квіти, схожі на айстри. Іноді зустрічаються геометричні мотиви, виконані у смарагдових, охристо-жовтих і коричневих кольорах, розписані золотистим, різних відтінків люстром судини. У XII—XIII ст. були популярні керамічні вироби із білої глини. Поверхня ваз та посудин покривалася чорним ангобом. Вирізуючи чи подряпуючи чорний фон, вони створювали білий малюнок. Таким чином досягалася рельєфність ліній. Потім посудина повністю покривалася прозорою або бірюзовою глазур'ю. Тож іспано-мавританська люстрова кераміка тих часів, дуже вплинула на європейське прикладне мистецтво [58].

З кінця XV століття андалузька кераміка занепадає. Іспанські керамісти майже повністю втрачають європейський ринок. Насамперед історики пов'язують це з переслідуваннями християнами маврів, в руках яких було сконцентровано все виробництво кераміки. Реконкіста підходить до свого завершення і все, що навіть віддалено нагадує арабські вироби піддається гонінням [58].

Багато майстрів їдуть, вивозячи із собою свої секрети, а ті, що залишилися, приймають християнство. У зв'язку з цим змінюються образотворчі мотиви на виробах. Тонка арабська в'язь втрачає сенс і перетворюється на орнамент. Огрубляються силуети та знижується якість обробки [58].

Крім цих причин, є ще причини суто утилітарної властивості: перші люстровані вироби поставлялися для європейської знаті та мавританських еліт, вони були зроблені з великим смаком та витонченістю. Надалі кераміка починає поширюватися в нижчих шарах суспільства, стає «потоковою» і спрощується на потребу менш вимогливих покупців. У майстернях починають копіювати одні й самі сюжети, повторюються мотиви, здешевлюється декор. Хороші майстри їдуть з Андалусії на північ та в інші країни, і як наслідок, якість розпису знижується. Найпізніші валенсійські вироби відрізняються грубою формою і вульгарним червонувато-мідним розписом з блискітками [17.с.35].

Приблизно до цього ж самого моменту таку ж технологію частково було вже освоєно і в Італії, тому іспанські роботи стають неконкурентними порівняно з виробами майстрів італійського Відродження.

В ті часи усі італійські майоліки, дивлячись по глазурі, що їх покриває, розподіляються на дві групи: так звані напівмайоліки (*mezza-maiolica*), — покриті прозорою свинцевою глазур'ю, і справжні майоліки, зазвичай звані просто майоліками, покриті непрозорою олов'яною глазур'ю. У першому випадку малюнок прокреслювався по так званому ангобу, тобто по білій обмазці, після чого предмет покривався прозорою свинцевою глазур'ю. Іноді малюнок розцвічувався різними фарбами. Це були так звані зграфіті (*sgraffiti*). На справжніх майоліках розпис виконувався безпосередньо по білій непрозорій олов'яній глазурі. Під час випалу глазур, розплавляючись, надавала блиску фарбам, які ставали частиною самої глазурі. Чиприано Піккольпассо, автор трактату про майолікове виробництво, називає напівмайоліки “*imbiancati*”, тобто побілені [17.с.37](додаток А).

Незважаючи на певний хронологічний пріоритет, напівмайоліка не є прямою попередницею справжньої майоліки, а являє собою в Італії супутню майоліці особливу галузь керамічного виробництва, що відповідала іншим смакам та іншим запитам і досягшої, незважаючи на відому примітивність техніки, свого найвищого розквіту близько 1500 року. З технічної та з художньої точок зору, напівмайоліка - явище менш значне. Тільки техніка справжніх майолік дала змогу майолічним майстрам італійського Відродження розгорнути з повним блиском свої дивовижні таланти у якості рисувальників та колористів [17.с.40].

1.2. Поява і особливості розвитку ремісничих центрів в Італії.

Далекі VIII—X століття стали новим етапом у розвитку міського життя Італії. Він був відзначений раніше, ніж в інших країнах Європи, поступовим економічним підйомом міст, що збереглися від античної епохи, а також виникненням нових міських центрів. Останні, як це відбувалося і за Альпами, з'являлися на жвавих торгових магістралях, вздовж річок чи у зручних морських бухтах; нерідко міські поселення розростались у ремісничі передмістя замків. Один із характерних для Італії прикладів – історія виникнення невеликого тосканського міста Сан-Джиміньяно. Він склався на початку X століття навколо феодального замку, розташованого на головному торговому шляху із північної частини півострова до Центральної Італії [37.с.27].

Цей шлях був також дорогою палігримів, що прямують до Риму. Ринок склався навколо замку вже в IX столітті, а коли у 929 р. власником замку став єпископ, поселення отримало статус міста. Наприкінці X століття Сан-Джиміньяно налічував понад 8 тисяч мешканців – чимала цифра на ті часи. Він був обнесений стіною, у центрі міста, поряд із замком єпископа, з'явився і замок для громадянської адміністрації, яка почала запозичувати у єпископа владні повноваження. У XI—XII століттях місто швидко багатіло на посередницькій торгівлі шафраном. Купці Сан-Джиміньяно мали тісні зв'язки з Генуєю (де вони закуповували партії шафрану), Пізою, Сієною, Луккою та включали до торгового обігу також і місцеву сільськогосподарську продукцію – вино, зерно, оливкову олію. Зручне географічне положення, що полегшувало встановлення торгових зв'язків, було однією з найважливіших умов виникнення та багатьох інших міст у Італії [37. с.29-30].

Отож, одна з головних рис середньовічної Італії – вищий, проти інших країн Європи, загальний рівень урбанізації, міської цивілізації, і навіть високі темпи економічного розвитку [37.с.30].

У XIII столітті чисельність населення Мілану та Венеції перевищувала 100 тисяч осіб. Кількість жителів Флоренції зросла протягом цього століття з 20 до

95 тисяч жителів. Болонья, Палермо та низка інших міст мали близько 50 тисяч жителів. Серед різних областей Італії особливо високий відсоток урбанізації був у Тоскані, в Центральній Італії [37.с.31].

Багаті італійські міста починаючи з XI століття починають перетворюватись на комуни. Юридично статус комуни дарувався жалованою хартією німецького імператора – як верховного сюзерена італійських земель, іноді хартії шанували Папу. У XIII ст. міста-комуни Північної та Середньої Італії перетворилися на незалежні держави, яких було близько 70. Їм був притаманний енергійний економічний розвиток, багатіючі регіони, виникнення міст-комун, відсутність єдиного об'єднуючого центру з авторитетною та сильною владою у цьому центрі [37.с.35].

Однією з причин швидких темпів збільшення міського населення Італії було впевнене зростання економічної могутності міст, що почалося вже у X—XI століттях. Першими піднімалися до активного торгового життя морські порти - Генуя, Піза, Венеція, Амальфі, Барі, які стали головними посередниками торгівлі Західної Європи з Близьким Сходом. Чимало сприяли цьому давні зв'язки з Візантією. Пожвавлювалися і міжміські торгові контакти на Апеннінському півострові. Вони давали поштовх спеціалізації ремісничого виробництва, зосередження зусиль того чи іншого міста на провідній для нього продукції. Цей процес стимулювала і зовнішня торгівля, яка йшла не лише через морські порти, а й через альпійські перевали. Результати спеціалізації принесли багатьом містам Італії європейську популярність. Мілан славився справою зброї. Лукка вивозила гонкі сукна, що виготовлялися з привізної - іспанської та французької вовни. Венеція постачала на зовнішній ринок вироби зі скла, оксамит, парчу та сіль, яку здавна видобували у лагуні. У XIII столітті до міст, що інтенсивно розвиваються, увійшла Флоренція, яка налагодила спочатку забарвлення і обробку привізних грубих сукон, а потім і власне сукноробне виробництво. Великі масштаби набуло кораблебудування у Венеції, Генуї, Пізі. Італійські судна перевозили на Близький Схід хрестоносців, що виявилось дуже прибутковим заняттям [37.с.40].

Енергійна економічна діяльність італійських міст принесла їм значні багатства вже до середини XII століття.

Особливого значення має питання про характер політичної еволюції італійських міст XIV століття, у низьці яких, ставших незалежними державами, склалися найрозвиненіші форми середньовічної демократії. Рамки міської демократії, доступної насамперед міської верхівці, могли розширюватися внаслідок соціальної боротьби, коли доступ у основні магістратури отримували й пересічні ремісники. Цей період характеризується бурхливим розвитком ремісничого виробництва. Почали з'являтися справжні майстри своєї справи, але цікаво те, що в цей момент мистецтво ще відносили до ремесла, і було прийнято вважати, що воно має нести тільки практичну цінність [37.с.42].

У вивченні розвитку середньовічного міста Італії дослідників залучає виключно широке коло проблем - від особливостей міського розвитку різних областей країни в раннє Середньовіччя - до специфіки її міст як організуючих центрів цивілізації в епоху зрілого феодалізму, наприкінці якого саме Італія стала батьківщиною нової культури - культури Ренесансу.

Істориками та археологами досліджено, що вже в X, XI і XII століттях у всіх більш менш населених місцях Італії, де поблизу знаходились поклади відповідної глини, виготовлялися глиняні судини для повсякденного вживання, але як вони виглядали і чи були вони покриті глазур'ю, про це ми не тільки нічого не знаємо, але не можемо навіть висловити будь-яких здогадок чи припущень, оскільки засвідчених пам'яток того часу не збереглося. Згадки про людей, які роблять горщики зустрічаються в архівах найбільш значних італійських міст, починаючи з середини XIII століття", проте достовірних зразків кераміки цього часу ми не маємо. Деяке уявлення про італійську кераміку другої половини XIII століття можуть дати зображення судин на картинах італійських майстрів тречентистів. Пам'ятники майолічного виробництва Італії відомі нам лише з XIV століття, який вважається «архаїчним» періодом у розвитку італійської майоліки з ще не виробленою технікою та без керівного мистецького чуття. Для хронологічного визначення «архаїчних» майолік вирішальними є два моменти:

по-перше, місце їх знахідки, зрозуміло, тільки в тому випадку, якщо пам'ятники були знайдені при розкопках, і, по-друге, емблеми, що прикрашають їх, герби та інші подібні зображення. Керамічні черепки, що належать головним чином до кінця XIV і початку XV століття і, в окремих випадках, цілісні судини, що були знайдені у великій кількості при археологічних розкопках і земляних роботах в Орвієто, Сієні, Падуї, Феррарі та інших містах. В Орвієто завдяки розкопкам палацових вигрібних ям було знайдено величезну кількість фрагментів, з яких згодом було складено сотні і навіть тисячі «суцільних» судин. У Сієні при земляних роботах було виявлено випадкові знахідки в саду заснованого в XIV столітті госпіталю Санта Марія делла Скала, Римі при регулюванні русла Тибра, при реставрації замку св. Ангела, розкопки на Форумі і т. д. Значна кількість фрагментів майоличного посуду XIV століття дали також розкопки в Перуджії, Равенні і особливо в Фаєнці, де були, між іншим, знайдені гуртки з гербами власників міста Манфреді [37.с.50].

Взагалі, можна зазначити, що на той час в Римі, Фаєнці, Сієні, Орвієто і, головним чином, у Флоренції існувало вже багато керамічних майстерень, в яких поруч з речами утилітарного, практичного призначення почали виробляти і художню майоліку [37.с.51](додаток К).

1.3 Особливості виготовлення і оздоблення керамічних виробів XV - XVI століття.

Кераміка XIV — початку XV століття являє собою, по суті, роботи примітивних майстрів. Але, як і всяке примітивне мистецтво, ця кераміка не була позбавлена своєрідної чарівності. Це свого роду “інкунабули” італійської майоліки. В цей період майоліки, значна частина яких покрита вже олов'яною глазур'ю, тобто належить до категорії справжніх майолік, складаються з чаш з вушками або без, блюд та тонкостінних пузатих глечиків з ручкою і ледь виступаючим витягнутим носиком. Очевидно, через економію олов'яної глазури

зазвичай лише дві третини поверхні судин покриті білою непрозорою глазур'ю, а нижня частина, як правило, лише прозорою свинцевою глазур'ю, Розпис робився головним чином зеленими і фіолетовими фарбами; у поодиноких випадках зустрічаються світло-синя та жовта. Декорування у вигляді найпростішого лінійного орнаменту, окремих літер, гербів і, рідше, стилізованих у східному стилі звірів, запозичених, ймовірно, із тканин з Лукки [17.с.50](додаток Г).

Головними центрами керамічного виробництва тих часів вважаються Флоренція, Орвіето (де знайдена найбільша кількість фрагментів) та Сієна, відома самими тонкими по своєму малюнку зразками. Також, згідно з архівними даними, відомо, що майолікове виробництво у XV столітті існувало у Фаєнці, Сієні, Пезаро, Венеції та деяких інших містах. Але встановлення авторства, часу і місця майолік по вказаних виробничих центрах, зважаючи на майже повну відсутність засвідчених пам'яток, видається вкрай важкою. З найбільшою, але далеко не очевидною ясністю виділяється виробництво Фаєнці. Також відомо про часті переселення фаєнтинських майстрів у Сієну та Венецію [17.с.52].

Уся кераміка кватроченто, як судини, так і таріли та тарілки відрізняються дещо тьмяною, не зовсім чистою глазур'ю. На виробках панує синій колір. При розписі деякого посуду, як відомо, використовувалася переважно синя фарба. Поряд з нею застосовуються фіолетова, зелена, коричнева і в дуже скромних розмірах жовта. Типова для XVI століття яскрава оранжево-жовта у цей час ніколи не зустрічається. Більшість судин XV століття, що дійшли до нас, це аптечний посуд.

Слід зазначити, що виготовлення аптечного посуду вже з середини 14 століття грає в історії італійського майолікового виробництва надзвичайно важливу роль. У другу половину названого століття після «чорної смерті», тобто епідемії чуми, при великих монастирях в Італії стали влаштовуватися госпіталі з аптеками. Для оздоблення цих аптек, які в ті часи використовували, до речі, одночасно і як парадні приймальні покої, була потрібна величезна кількість художнього аптечного посуду [6.с.200].

Особливого значення набули і широкого поширення знайшли так звані альбареллі (albarelli), тобто циліндричні судини на ніжці зі злегка стягнутим посередині тулубом, похилими плічками і низьким горлом з легким потовщенням по краю. Італійські альбареллі походять від середньовічних мусульманських керамічних ємності, що в свою чергу сягають виробів Стародавньої Персії та Месопотамії. У XIV—XV ст. через Іспанію вони проникли не тільки до Італії, а також у Францію, Німеччину, Голландію. Частина ранніх альбареллі мала одну або дві ручки та мала вигляд керамічного кружки. Старовинна форма аптечного посуду повторює частину бамбукового стовбура, (додаток В) що традиційно використовувався в країнах Далекого Сходу як портативний контейнер для зберігання ліків. Альбареллі не мали кришок, а прикривалися, як це зображено на багатьох картинах італійських майстрів XV століття, круглими шматочками тканини чи пергаменту, стягнутими під потовщеним краєм горла мотузкою. Альбареллі протягом двох століть залишалися найбільш типовим і характерним різновидом італійського аптечного посуду. На їхньому лицьовому боці з кінця XV століття зазвичай зображувалася якраз повернута стрічка - бандероль (від італійського дієслова *bendare* - перев'язувати) з написом, що містить назву різних ліків (цілющих трав, мазей, сиропів), а також косметичних засобів. Форма цих судин, що представляє, як вважають, наслідування окремим зчленуванням великої бамбукової тростини, запозичена зі Сходу, але для Італії безпосередніми зразками, ймовірно, були ввезені з Іспанії у великій кількості валенсійські альбареллі, які часто зустрічаються на картинах великих флорентійських майстрів [6.с.230](додаток В).

Ще більш рідкісні вироби - "чаші з вушками" (старо-італ. *scodelle da orelle*). Вони збереглися в поодиноких екземплярах і є невеликими чашами на кільцевій ніжці з двома, рідше з чотирма плоскими ручками на всі боки. Дешевші схожі предмети робили з дерева і також розписували.

Оригінальним типом виробів італійської майоліки XV—XVI століть є розписні судини для породіль - "скуделло е тондіно" (італ. *scudello e tondino*).

Скуделло (від італ. *scudetto*, *scudello* – щиток, лат. *scutella* – чашка, лат. *scutum* – щит) – чаша на ніжці; тондіно (італ. *tondino* - круглий стрижень) - блюдце, тарілка, підставка. Набір посуду для породіль (ст.-іт. *scudelle di donna di parto*) міг складатися з трьох, п'яти або навіть дев'яти предметів, що складають разом складну композицію (інша назва: *desco da parto*; *desco* - стіл, таця; закуска; *parto* - пологи) [6.с.233].

Оснoву набору складав судок для супу. Круглу ємність судка закривали кришкою - круглою тарілкою, яка мала опуклий валик по колу - *tondino*. На таку тарілку поміщали хліб чи частування. Таріль закривали другою чашею на кільцеподібній ніжці, перекинутій дном догори (*ongaresca*), на яку ставили сільничку (*saliera*). З таких комплектів нині збереглися лише розрізнені предмети. Їх розписували зображеннями сцен пологів, догляду та виховання дітей. Зображали сцени на сюжет «Положення Вергілія» (у переказі Джованні Боккаччо), веселі побутові сценки, пустотливі шляхті, квіти, гірлянди з головним наміром — розвеселити, потішити і відволікти від страхів і турбот жінок, які готуються до пологів. Тому скуделло і тондіно перетворювалися з набору утилітарних предметів на дорогий подарунок, святкову, вишукану композицію. Набір судків для породіль мав спеціальне призначення. Вони служили традиційними подарунками, що підносяться породіллям. Урочисті відвідування породіль рідними, друзями та знайомими, як це добре відомо з літератури та мистецтва, грали у суспільному житті італійського народу величезну роль. Варто лише згадати картини, що представляють «Народження Діви Марії» та «Народження Іоанна Хрестителя» найбільших італійських майстрів Доменіко Гірландайо, Філіппо та Філіппіно Ліппі, Андреа дель Сарто, Себастьяно дель Пьомбо та інших живописців, а також бронзові та мармурові барельєфи Баччо Бандіnellі, Джамболонья та інших скульпторів, що зберегли для нас неоціненний історико-побутовий матеріал. Зазначимо, що «Відвідування породіль» служило навіть темою для театральних вистав» [6.с.235].

Історичних відомостей про це відомий трактат кераміста тих часів Піккольпассо дає мало. Трактат має радше характер практичного керівництва для майолічних майстрів.

Отримані на підставі вивчення і аналізу підписних і датованих пам'яток, критерії яких: художній стиль, барвиста палітра, технічні особливості і тощо, - дають нам можливість лише в загальних рисах відновити історію виробництва окремих майолічних центрів і шляхи художнього розвитку деяких найвидатніших майстрів. Головною причиною, що утруднює локалізацію предметів, є мандрівний спосіб життя італійських керамістів, які постійно переходили в пошуках кращих і вигідніших умов роботи з міста в місто, і таким чином переносили з майстерні в майстерню свої декоративні прийоми, технічні навички і стилістичні особливості. Ім'я одного й того ж майстра зустрічається нерідко у зв'язку з різними місцями виробництва. У той же час позначення на майоліках місць виробництв не завжди можуть бути вказівкою, що розпис речі типовий і характерний саме для цієї фабрики або майстерні. Постійні пересування майстрів, полегшували, між іншим, те, що більшість міст і містечок, в яких виготовлялися майоліки, були розташовані на східних схилах Апеннін, по дорозі з Фаенці в Пезаро і, таким чином, майстрам не доводилось далеко мандрувати. Що стосується самих майстрів, то слід зазначити, що лише не багато з них володіли індивідуальною манерою живопису [28.с.290].

Належності до другої чверті XV століття слід розглядати майоліки, які розписані темно-синьою фарбою (так звана «синя родина»), що представляють перші справді мистецькі вироби італійської майоліки. «Синя родина» складається, майже виключно, з маленьких пузатих ваз із широкою низькою шийкою, злегка відігнутим краєм, без кришки та з двома маленькими, плоскими високо посадженими ручками. Принадністю цих виробів є не їх форма, сама по собі дуже характерна, а цілком дивовижна, густо накладена синя фарба, що злегка стікає, на білому тлі з легким кремовим або бузковим відтінком, можливо, що фарба свідомо накладалася настільки густо, і в її стіканні флорентійські майстри вбачали особливий декоративний ефект. та зелений колір. Рослинний

орнамент, що покриває тулуб судин, віддалено нагадує листя дуба або ліщини. Іноді орнамент зовсім втрачає свій рослинний характер і є рядом зубців, що служать обрамленням або бордюром. Зрідка зустрічається і лускатий орнамент. У поодиноких випадках рослинний орнамент суцільно покриває весь корпус судини. Зазвичай він лише оточує фігуру якогось звіра або зображення якоїсь емблеми, причому характерно, що так само, як і на іспано-мавританських фаянсах, фігури та емблеми не мають особливого обрамлення, а просто «вставлені» у листя. Фігури звірів стилізовані. Найчастіше зустрічаються геральдичний лев, потім собаки, зайці, риби та, рідко, різні птахи за іспано-мавританськими зразками. Іноді зустрічаються і людські фігури в чисто італійській манері зображення. Слід відзначити, що сама синя фарба є явним наслідуванням синього кольору валенсійських тарілей першої половини XV століття. Головними замовниками цих невеликих судин із синім розписом, судячи з їх емблем що їх прикрашають, були великі тосканські госпіталі, де подібні вази служили аптечним посудом. Особливе значення для області Тоскани в той час мали госпіталь Санта Марія Нова (Santa Maria Nuova) у Флоренції та госпіталь Санта Марія делла Скала (Santa Maria della Scala) у Сієні з філією у Флоренції. Емблеми цих двох монастирських госпіталів - милиці і сходи (scala) з хрестом - постійно зустрічаються на майоліках «синьої родини» [28.с.305].

Також ми бачимо, що на майоліках XV ст. з'являються перші знаки майстрів. Майже на всіх вазах «синьої родини» крім емблем, що розміщуються на корпусі судини або на ручках, під ручками ставилися також марки майстрів і майстерень у вигляді окремих літер або різних знаків, серед яких дуже часто зустрічаються зірочки з двох або трьох рисочок. Окремі літери представляють, ймовірно, монограми майстрів, а зірочка, можливо, знак майстерні (stella - зірка). І якщо в XV столітті лише зрідка зустрічаються якісь знаки майстерень, то на майоліках XVI століття, зазвичай на зворотному боці блюд та тарілок, з'являються підписи або монограми майстрів, назви місць виробництва та дати [28.с.310].

У другій половині XV століття в декоруванні майолік помічається тенденція до нових орнаментальних мотивів і різких поліхромних ефектів, що все збільшується і вже не залежить від чужих впливів. З'являються дуже типовий і характерний «гранатовий» орнамент, орнамент у вигляді очей павича, що давав майстрам можливість використовувати ширшу барвисту палітру, лускатий орнамент і дещо архаїзовані, готичні, хвилеподібні рослинні пагони. Всі ці орнаментальні малюнки не є винятковою особливістю Флоренції, вони також зустрічаються на виробах різних інших керамічних центрів. Так, наприклад, гранатовий орнамент, щоправда, втратив свою первісну гостроту, утримався в Каффаджоло і Фаенці майже до середини XVI ст. Розпис майолік XV століття складається переважно з орнаментальних мотивів. Фігурний живопис до останнього десятиріччя століття грає підлеглу роль, причому фігури людей та звірів робляться зазвичай контурно, з дуже слабким моделюванням. Якщо фігури зображуються серед рослинного орнаменту, то вони зазвичай розташовуються на чітко виділеному тлі, краї якого якби повторюють контурні лінії самої фігури. Ренесансні мотиви, як, наприклад, вінки, гірлянди, гротески, акантові пагони, тощо, до останньої чверті століття ніколи не зустрічаються. Весь майолічний живопис Італії XV століття, приблизно до 1490 року, відрізняється у вищому ступеню вишуканим, але в той же час ще дещо архаїчним стилем. Кераміка XVI століття, а саме майолічний живопис того періоду дає нам яскраве уявлення про той тісний творчий зв'язок між високим мистецтвом і ремеслом, зв'язок, який є необхідною передумовою для розквіту художньої промисловості. У той же час майоліки XV століття вже наочно свідчать про ті великі завдання, які почали вирішувати майстри прикладного мистецтва в епоху Відродження[28.с.315](додаток Г).

1.4. Епоха Відродження в Італії, її вплив на ремесло кераміки.

Поняття «Відродження» (*rinascita, rinascenza*) виникло в Італії, в XVI сторіччі. Вперше термін «Відродження» вжив архітектор, живописець і, по суті, перший історик мистецтва Джорджо Вазарі – автор першої історії італійського мистецтва епохи Відродження, що отримала назву «Життєписи найзнаменитіших живописців, скульпторів та архітекторів» (1550). У XVI сторіччі Відродження розглядалося як підйом культури після довгих століть Середньовіччя, і цим поняттям позначали перший (як вважали після Античності) блискучий за своїм змістом розквіт літератури, мистецтва та гуманітарних наук, що настав після майже тисячолітнього занепаду культури. У XIX ст. для позначення епохи Відродження у науці утвердився французький термін «Ренесанс» (*Renaissance*) [30.с.20].

Італійський Ренесанс пройшов ряд етапів. В історичній літературі про італійське Відродження, що мало найтривалішу історію, прийнято говорити про Раннє (сер. XIV ст. —XV ст.), Високе (Зріле) (кінець XV ст. —30-ті рр. XVI ст.) та Пізнє Відродження. (40–80-ті рр. XVI ст.) Крім того, у літературі про Відродження часто використовуються італійські найменування століть – Дученто, Треченто, Кватроченто та Чинквеченто. Дученто - XIII ст., Треченто - XIV ст., Кватроченто - XV ст., Чинквеченто - XVI ст. Раннє Відродження Італії збігається з періодом Треченто і Кватроченто, Високе посідає кінець Кватроченто і початок Чинквеченто; Пізніше Відродження Італії відповідно посідає XVI століття [14.с.30].

Безумовно, виникнення культури Відродження на Апеннінах було підготовлено низкою цілком певних місцевих (або локальних), а також загальноєвропейських обставин. Її поява у XIV ст. та стрімка еволюція у XV ст. пояснюються насамперед певними історичними особливостями Італії того часу.

По-перше, (як вже зазначалось раніше) Італія пізнього Середньовіччя була однією з найбільш урбанізованих областей Західної Європи. І цей досить високий рівень урбанізації (насамперед Центральної та Північної Італії), на

думку більшості дослідників, був однією з основних причин або сприятливих умов Відродження. У містах Середньої та Північної Італії склалося вдале поєднання економічних, політичних, соціальних, демографічних, психологічних та інших факторів, які зрештою сприяли виникненню цього незвичайного феномена. Процвітаюче, надзвичайно багаті міста Північної та Центральної Італії стали основною базою формування культури Відродження. Я вже писала, що міста Італії здавна були центрами транзитної міжнародної торгівлі між Заходом і Сходом, і в таких торгових угодах вони значно випереджали міста решти Європи [14.с.35].

По-друге, крім того, що вони існували в умовах політичного партикуляризму, міста-держави Північної та Середньої Італії у XIV — XV ст. відрізнялися дуже високим рівнем розвитку банківської справи та ремісничого провадження, а також спиралися на передові форми підприємництва (як фінансового, так і торгово-промислового). Особливу роль у життєстійкості італійських міст-держав грали Генуя і Венеція (що мали монопольні позиції на зовнішніх ринках), Флоренція (що мала добре налагоджену кредитно-банківську систему, що постачала своїми позиками під надзвичайно високий відсоток багатьох європейських монархів, аристократію, купців, чим особливо славилися і чим досягли великого успіху флорентійські банкіри Медічі). Крім того, багатство міст Ломбардії та Тоскани (які стали головною базою формування нової – світської за своєю суттю – культури Відродження) – окрім торгівлі та банківсько-кредитних операцій – ґрунтувалося і на розвиненому, вже не ремісничому, а мануфактурному, промисловому виробництві. Так, у столиці Відродження – Флоренції, а також у деяких інших містах країни, мануфактурне виробництво (капіталістична мануфактура) з'явилося у XIV сторіччі. По суті, мануфактура Італії була породжена високим рівнем торгівлі та банківської справи. Італійські купці та банкіри успішно поєднували торгові та кредитно-банківські функції з суто виробничими. Висловлюючись сучасною мовою, ділові люди Італії успішно поєднували ці функції, одночасно займаючись торговими угодами, банківськими операціями та промисловим виробництвом. Через війну

міські ділки-підприємці (купецтво, верхи пополанства, знать) зосередили у своїх руках значні багатства. І частина цих багатств, як правило, витрачалася на зведення нових палаців і храмів, освіту дітей, створення домашніх колекцій (картин, старовинного начиння, рідкісних античних книг тощо). У зв'язку з цим, природно, збільшилася потреба у художниках, архітекторах, скульпторах і просто освічених людях[14.с.38].

Крім того, особливе значення мала й та обставина, що в пізньосередньовічній Італії не існувало чітко оформлених станів. Стара феодальна родовита знать (аристократія) через цілу низку причин була залучена в життя міста і знаходилася в тісному контакті (насамперед у суто господарському) з найбільш заможними та впливовими верствами італійського пополанства (купецтва, банкірів, ремісників, підприємців). Ця обставина багато в чому сприяла появі в містах Ломбардії та Тоскани абсолютно особливого психологічного та творчого клімату, що формувався зусиллями різних верств італійського суспільства, які привнесли до міського середовища елементи своєобразного світогляду та самосвідомості. У результаті італійських містах XIV в. стала складатися людина нового (ренесансного за своєю суттю) типу. А на противагу колишньої середньовічно-аскетичної церковної моралі склався ідеал активної особистості, що прагне накопичення і розкоші. З'явилася мораль, що всебічно виправдовує збагачення, при якій високий статус особистості в суспільстві та його престижність багато в чому стали визначатися величиною гаманця, багатством та освідченністю його власника [14.с.40].

У міському середовищі (особливо у підприємницькій) стали цінуватися нові якості: розважливість, ділова хватка, раціоналізм мислення, високі професійні знання, широка освіченість та кругозір, практицизм. Колишня корпоративно-становна (середньовічна за своєю суттю) свідомість стала поступово руйнуватися і поступатися місцем психології індивідуалізму. Достойним поваги був лише той, хто домогся добробуту та багатства своїми особистими якостями: сміливістю, гнучкістю, різнобічними знаннями, діловою хваткою тощо[14.с.40].

Певну роль у зародженні італійської культури Ренесансу відіграла і широка система освіти, що існувала на Апеннінах, від домашнього навчання, професійної підготовки ремісничих та купецьких кіл, міських початкових та середніх шкіл до університетів.

Також, важливим фактором, що дався взнаки на розвитку ренесансної культури, був її тісний зв'язок з культурою римської цивілізації. В Італії, незважаючи на століття «похмурого Середньовіччя», збереглися багато пам'яток давньоримської Античності, і італійці чудово пам'ятали, що в далекому минулому їх країна зі столицею в Римі була центром цивілізованого світу. У свідомості італійців так чи інакше витала ідея відродження колишній «величчї Риму» і, звичайно, певною мірою італійський Ренесанс формувався під впливом кращих досягнень європейської культури XII — XIII століть. (Наприклад, лірики Провансу, міської новелістики, поезії вагантів і т.д.) [14.с.50].

І нарешті, фактором, який, безперечно, суттєво вплинув на локальну специфіку мистецтва італійського Відродження (зокрема вплинув на формування різних шкіл та напрямів, поліцентризм Відродження) був процес регіональної централізації міст-держав або політичної децентралізації країни в цілому та існування різних державних форм [14.с.55].

Відмінними рисами культури італійського Відродження, якщо говорити коротко, були: індивідуалізм мислення (в галузі права та моралі); світськість (люди Відродження підкреслювали особливу роль світської культури), що виявилось зокрема в особливостях мови нового мистецтва, та її художньому змісті; бурхливий підйом наук, особливо гуманітарних (люди Відродження брали участь у формуванні цілком наукових засад гуманітарних знань та у зародженні досвідченого природознавства, хоча самі носії Відродження, як правило, природничими науками безпосередньо не займалися. Але проробили значну працю з вивчення, перекладу та видання творів античних авторів, а також виробили нові методи інтерпретації текстів, що мало безумовний вплив на піднесення природознавства в період Чинквеченто); реалізм (що стосувалося передусім таких сфер культури як література та мистецтво); непідробний

глибокий інтерес до спадщини Античності (звідси і сама назва «Відродження»). Для людей Відродження Античність була джерелом натхнення та взірцем їхньої творчості, їхнього світогляду. При цьому важливим було не просте звернення до Античності, не саме собою звернення до античної давнини, а те, чим це минуле було і які нові ідеї утворювалися з цього джерела. Тобто йшлося не про просту наступність, а про творчу переробку Відродженням античної спадщини [38.с.48].

У небувалих масштабах Відродження реставрувало, багато втрачені в середні віки, зв'язки з культурою Античності, причому як з язичницькими (латинською та давньогрецькою), так і з християнськими традиціями. Існує думка, що саме Відродження вперше після патристики і значно серйозніших масштабів здійснило синтез двох культурних світів – язичницького та християнського. Забігаючи вперед, можна сказати, що на античній основі буде збудовано багато сфер культури Відродження: система гуманітарних знань, різні види образотворчого мистецтва, архітектура, норми літератури і т.д. І ще! Мабуть, вперше людина Відродження осмислила Античність як цілком самостійну епоху в історії культури, і вона стала найважливішим орієнтиром нової, за своєю сутністю, культури Відродження [38.с.50].

Шістнадцяте століття - класичний період у розвитку італійської майоліки, коли художня майстерність та техніка цього мистецтва досягають повної зрілості під впливом культури Відродження. Протягом першої чверті століття з надзвичайною швидкістю настає блискучий розквіт. Одразу ж намічаються основні центри виробництва. З кінця XV століття керівна роль у майолічному виробництві належить Фаенці. Поряд із Фаенцою і у відомій від неї залежності розвивається на початку XVI століття виробництво в Сієні та Венеції. У той же час проявляється, щоправда, дещо відокремлена діяльність майстерень Дерути. Якщо, як вважають, у фаентинських майстернях був уперше сприйнятий стиль Ренесансу, то визначилося й оформилося майолічне мистецтво Відродження в Кастель Дуранте, під керівництвом найбільшого майстра майоліки XVI століття, вихідця з Фаенцы, Ніколо Пелліпаріо, переїхавшого на початку другої чверті

століття в Урбіно. Творчість Пелліпаріо в основному визначила напрямок подальшого розвитку майолічного живопису [38.с.55].

Близько 1525—1530 років на перше місце як центр майолічного виробництва висувається Урбіно і дуже швидко залучає до орбіти своєї нової манери, головним представником якої є знаменитий майстер Франческо Ксанта Авеллі, решта майоличних майстерень. В Урбіно, Пезаро, Кастель Дуранте та Губбіо виробництво майолік досягає небачених розмірів [38.с.59].

Слід зазначити цікавий факт, що Флоренція і Рим не беруть жодної участі у розвитку майолікового мистецтва Італії. Але в XV столітті у Флоренції живе і працює відомий скульптор **Лука делла Роббіа**, який винайшов техніку покриття скульптур з теракоти поливою, що дала їм ніколи ще небачений колір і блиск (додаток Д). До сорокових років XV століття Лука делла Роббіа був широко відомий як майстер, який працював у мармурі, але в цей час він звертається до нового матеріалу. Намагаючись замінити мармур гіпсом чи теракотою (обпаленою глиною), проте безуспішно. І гіпс, і теракота недовговічні, позбавлені красивої фактури. Тут не могло допомогти навіть забарвлення, яке наносилося зверху. Вазарі написав: "Звернувши увагу на те, що глина оброблялася досить легко, не вистачає тільки знайти спосіб, при якому роботи, з неї виготовлені, могли б зберігатися тривалий час, він почав міркувати, поки не знайшов спосіб захистити їх від пошкоджень часом, і, провівши багато випробувань, він виявив, що якщо покривати їх зверху глазур'ю, складеною з олова, глини, антимонію та інших мінералів і сумішей, прожарених на вогні в особливій печі, то дія буде відмінною і глиняні вироби стануть мало не вічними. За цей спосіб роботи він, як винахідник, удостоївся найбільшої слави, і всі прийдешні віки будуть йому за це зобов'язані". Лука делла Роббіа першим використовував кольорову глазур для створення теракотової скульптури – нововведення, яке він вперше застосував у 1441 році при створенні табернакля церкви в Перетолі поблизу Флоренції. У цьому творі він поєднав мармур, бронзу та теракоту. Протягом кількох десятиріч працював він над оздобленням міського собору та інших споруд Флоренції мармуровими рельєфами і завжди

прагнув до синтезу скульптури з архітектурою. Одним з важливих компонентів такого зв'язку художник вважав колір, але спроби розпису мармурових рельєфів олійними фарбами були невдалими [57](додаток Д).

Лука делла Роббіа звернувся до майоліки, палітра якої була на той час вже досить широкою. Близню мармуру замінила тут молочно-біла глазур, яка гармонійно сполучалась з ніжною блакиттю, де-не-де підкресленою жовтим, зеленим і коричневим кольорами(додаток Д). Розпис робили по непросохлій глазури. Глазур підфарбовували (кобальт - синій, мідь-зелений, марганець - фіолетовий). Особливість випалу, це те, що перший випал на слабкому вогні, а другий на сильному Вироби при випаленні розділяли, також їх покривали люстром. Люстр - тонка прозора плівка, яка наноситься на керамічні вироби поверх обпаленої глазури, що дає в результаті відновлювального муфельного випалу металевий або перламутровий відблиск, безбарвний або забарвлений у різні тони (золотистий, фіолетовий, коричневий, оливковий, мідно-червоний), для цього його підфарбовували: 1) окис міді (зелений, синій, сірий, фіолетовий і червоний); 2) срібло + вісмут (помаранчевий перламутр); 3) мідний купорос (фіолетовий); 4) срібло + мідний купорос (золотий із сильним блиском). Процес люстрування займав від 2 до 6 годин [57].

Майоліка з її блискучою поверхнею і м'яким сяйвом барв надавала ошатності скульптурним рельєфам Луки делла Роббіа, вона справді вирішила всі проблеми: глина при покритті глазур'ю та випаленні набула необхідної міцності, а яскравість та довговічність фарб надавали скульптурі гідності живопису. У великих декоративних гербах, зв'язках зброї — так званих «трофеях», вінках із фруктів, де з широкого листя наче виступають рясні грони винограду, шишки пінії та лимони, ясна пластична завершеність скульптурних форм органічно сполучається з досить звучним, але стриманим колоритом(додаток Д). Стійкість майоліки до спеки, холоду, сирості, її дешевизна дозволяли скульптору вживати цей матеріал і для зовнішньої прикраси будов: рельєфи Луки делла Роббіа збереглися на фасадах будівель, в люнетах над вікнами та дверима. Навіть

склепіння невеликих капел іноді облицьовувалося художньою майолікою(додаток Д).

Не тільки монументальні твори майстра, органічно пов'язані з архітектурою, користувались великим успіхом. Популярними були і його численні «портативні» рельєфи із зображенням мадонни, а також портрети, що належать скоріше до станкової скульптури. Проте небагато таких речей дійшло до нас. Майоліка, стійка до атмосферних змін, була в той же час крихкою, ламкою, і це призвело до загибелі багатьох рельєфів художника і перш за все його уславлених «мадонн».

В майстерні делла Роббіа вперше стали виробляти печі з полив'яних розписних кахлів. Цікавий факт, що з Флоренції кахлі були завезені в Україну, де, як згадується в старих українських описах, такі печі існували вже у XVI ст.

Племінник Луки делла Роббіа Андреа продовжував у своїх творах кращі традиції майолічного рельєфу свого дядька. Яскраві за кольором твори обдарованого художника, в тому числі і портативні «мадонни», були простими, гармонійними і життєрадісними [21].

Після смерті Андреа делла Роббіа в майоліковий скульптурі працювали його сини і учні. З ім'ям сина Андреа — Луки-молодшого зв'язані спогади про чудову підлогу з глазурованих плиток у славнозвісних лоджіях Рафаеля, які пізніше було зруйновано.

Найбільш сміливо і широко застосовував майоліку в архітектурі другий син Андреа — Джіроламо. Оселившись у Франції, художник створив чимало скульптурних пам'ятників. Але прославив його маленький «майоліковий» палац «Мадрид», збудований за наказом французького короля Франциска I, в Булонському лісі біля Парижа [21].

Про цю оригінальну будівлю зі стінами, що виблискують різнобарвними глазурями, майстерно виконаними лоджіями, колонками, медальйонами і панелями, з захопленням розповідали мандрівники, які побували у Франції.

Проте блискучі полив'яні поверхні, що зорили переливами чудових барв і надавали палацу піднесено мажорного звучання, були чужорідними

французьким архітекторам XVI ст. Оздоблення будов майолікою не знайшло послідовників у Франції і довгий час лишалося поодиноким зразком. Замок було остаточно зруйновано в кінці XVII ст. і, крім літературних спогадів, лише гравюра 1576 року роботи французького художника Дю-Серсо дає уяву про «майоліковий» або, як його потім помилково називали, «фарфоровий» палац Джіроламо делла Роббіа[21].

У XVI столітті всі центри майолічного виробництва ніби охоплені одним загальним натхненням, і майолічний живопис досягає граничної художньої пов'язаності, цілісності та повноти. Весь попередній час, з певної точки зору, є як би підготовкою до цього періоду. З XVI століття починається історія «шкіл» майолічного живопису і в той же час з'являються перші великі майстри, такі, як, наприклад, згадані Ніколо Пелліпаріо і Франческо Ксанта Авеллі, або знаменитий майстер з Губбіо, Андреолі, які задають «тон» майолічному мистецтву. З кінця XV століття італійські майолічні майстри якби входять у коло гуманістичних інтересів свого часу, у результаті різко змінюється тематика живопису майолік. Замість майолік з різними орнаментальними мотивами та окремими постатями людей і тварин з'являються так звані *istoriati*, тобто «оповідальні» майоліки з багатофігурними сценами на тлі пейзажу або архітектури, причому, у згоді із загальним захопленням античною давниною, майоліцькі майстри античної міфології та легендарної історії Риму [12](додаток Г).

Значення міфологічних та історичних сцен, що зустрічаються на майоліках, і різних алегоричних натяків в Італії XVI століття порівняно легко вгадувалося. Виконувалися в містах на підмостках з різних урочистих випадків пантоміми в XV і XVI століттях мали суто міфологічний характер. Подання ці знайомили глядачів з усіма богами та напівбогами, німфами та сатирами, найпопулярнішими любовними парами античного світу, як, наприклад, Марсом та Венерою, Парісом та Оленою та іншими. Давались також, але рідше, уявлення історичного змісту. При урочистих в'їздах переможців ставилися живі картини, у яких фігурували античні боги; у ходах брали участь колісничі з «трофеями».

Навколо колісниць йшли музиканти та крилаті хлопчики з рогами “достатку”. У бутафорських античних карнавалах було прийнято зображувати тріумфи давньоримських полководців. У Римі перше тріумфальне свято такого роду, за папи Павла II, представляло перемогу Августа над Клеопатрою [12].

У той час взагалі міфологія, алегорія і античний Рим проникають усюди, і всі тріумфальні в'їзди та процесії представляли дивовижну суміш міфологічних та античних елементів. Поза всяким сумнівом, всі ці спектаклі, ходи та святкування мали велике значення в розвитку художнього смаку.

Свої пізнання в галузі міфології та давньої історії майоличні майстри черпали головним чином зі збірки метаморфоз Овідія, римської історії Тіта Лівія і дуже популярної вже в середині століття збірки історичних анекдотів римського історика I століття н.е. Валерія Максима. Зазвичай майстри на обороті блюд і тарілок короткими словами пояснювали зображену на лицьовій стороні сцену, нерідко з правильним посиланням на авторів [12](додаток Г).

Поряд з міфологічними і античними сюжетами зустрічаються, але значно рідше, сцени, які запозичено зі Старого і Нового завітів і життєписів святих. Перевагу віддається старозавітським сценам, які відрізняються більш світським характером і даючим до того ж можливість зображати голе людське тіло, як, наприклад, у сцені «Адам і Єва». Серед біблійних сюжетів, відтворюваних італійськими майстрами, порівняно часто можна побачити «Суд Соломона» та «Перемога Давида над Голіафом». З новозавітних сцен особливим успіхом користується сцена, що зустрічається дуже часто «Побиття віфлеємських немовлят», з голими фігурами римських воїнів. Зображення ж сцен «Поклоніння немовляті», «Розп'яття», «Воскресіння» майже відсутні. Те саме слід сказати про чудеса та зцілення. Серед сцен, які стосуються історії апостолів і святих, досить часто звертаються до зображення мук і страт, що відбуваються зазвичай у присутності римських проконсулів або суддів і, таким чином, також пов'язаних з античним Римом. Взагалі італійські майоличні майстри XVI століття цікавилися більше давніми міфами, ніж християнськими легендами [12(додаток Г)].

Рідко трапляються майоліки, що відображають «сучасність». Керамісти відгукувалися лише на найбільші події свого часу, і частіше у вигляді алегорій на них. «Історичних» майолік збереглося так мало, що перерахування їх, можливо і неповне, не позбавлене інтересу: блюдо роботи урбінського майстра Гвідо Фонтана із зображенням розгрому Риму німецькими ландскнехтами коннетабля Бурбонського в 1527 році, так званого «Sacco di Roma» - «Розгром Риму» (Мадрид, місцезнаходження невідоме); тарілка роботи Франческо Ксанта Авеллі з алегоричним зображенням тієї самої події (Ермітаж) (додаток Г); тарілка роботи Франческо Ксанта Авеллі з алегоричним зображенням падіння Флоренції, обложеної військами Карла V та папи Климента VII у 1530 році (Ермітаж); фаєнтинська чаша із зображенням коронації Карла V у Болоньї у 1530 році (Болонья, Міський музей) та два великі урбінські холодильники, очевидно парних, із зображеннями епізодів з битви при Мюльберзі у 1547 році, в якій Карл V розбив війська німецьких протестантських князів (один у Ермітажі, інший в Мілані, в Муніципальному художньому музеї) [32].

Винятково рідкісними є майоліки із зображеннями пам'яток монументального мистецтва, наприклад, чудова тарілка із зображенням знайденої в Римі в 1506 році групи Лаокоона.

Однак відомо, що композиції, які прикрашають майоліки, не є результатом творчої фантазії самих майстрів. Як і всі майстри прикладного мистецтва того часу, італійські керамісти з чудовим умінням і тактом широко використовували грандіозну граверну творчість кінця XV і XVI ст. Зрозуміло, лише в окремих випадках представлялася можливість точного і повного відтворення всього гравірованого листа. Доводилося пристосовуватися до форм судин. Зазвичай відтворювалися окремі частини гравюр. Головний, найхарактерніший і типовий спосіб цього прийому полягав у наступному: майстри запозичували з різних гравюр, нерідко різних майстрів, окремі постаті і «компонували» з них нові картини на задуману тему, виявляючи при цьому чудову винахідливість. У цій еклектичній манері працював, між іншим, один із найплodючіших і найвпливовіших урбінських майстрів, Франческо Ксанта Авеллі. Таким чином,

більшість композицій на майоліках можна, так би мовити, розкласти на їх складові. Фон, пейзажний чи архітектурний, зазвичай є результатом власної інверсії майолічних майстрів. Якщо у XV столітті використання гравірованих листів є ще винятком, то у XVI столітті це стає майже правилом. Залежно від смаку часу та моди у виборі гравюр можна відзначити два періоди [45.с.57].

Приблизно до 1525 року улюбленими художниками є Мантенья, Ніколетто да Модена, Пеллегріно да Сан Даніеле та інші. У той же час майолічні майстри користуються іноді гравюрами німецьких художників, наприклад Альбрехта Дюрера, Лукаса Кранаха і Мартіна Шонгауера. Нерідко у перший період в якості зразків використовувалися також книжкові ілюстрації. Серед останніх особливо велике значення набули ілюстрації невідомого художника чи художників до знаменитого алегоричного роману «Сон Поліфіла» («*Hypnerotomachia Poliphili*»), виданого Альдо Мануцієм Старшим у Венеції у 1499 році. Визначення графічних оригіналів, якими користувалися майстри, зрозуміло, надзвичайно важливе для датування майолік. Слід, проте, пам'ятати, що італійські майолічні майстри особливим чином позначали іноді свої роботи - не роком виконання, а роком видання книжки, з якої вони запозичали малюнок [45.с.63].

На початку другої чверті XVI століття, приблизно після 1525 року, коли головним центром у виробництві майолік стає Урбіно і художньою фантазією майолічних майстрів повністю заволодіває Рафаель. Найбільший успіх мають гравіровані листи «офіційного тлумача Рафаеля» Маркантоніо Раймонді, Агостіно Венеціано, Марко Денте, Джованні Антоніо Каральйо та інших». З гравюр Раймонді, який працював за оригінальними, іноді, ймовірно, тільки підготовчими малюнками до ескізів Рафаеля, найчастіше цілком або великими шматками відтворювалися «Побиття немовлят», «Бенкет у Симона Фарісея», «Викрадення Єлени», «Три грації», «Тріумф Галатеї», "Св. Цецилія» та інші. Але справді невичерпною скарбницею майстрів-еклектиків була найбільша за розмірами робота Раймонді «Мучиння св. Лаврентія» з величезною кількістю розташованих у двох ярусах маленьких фігурок. Те саме значення мала

багатофігурна гравюра Каральйо «Суперечка муз з Піридами». Запозичуючи окремі постаті з двох аркушів, майолічні майстри з надзвичайним мистецтвом складали нові картини на улюблені міфологічні та римські теми. Обидві ці гравюри ніколи не відтворювалися цілком або хоча б окремими шматками, а використовувалися «пофігурно». Часто зустрічаються окремі постаті, взяті з гравюр Раймонді «Парнас» та «Суд Паріса». Великий успіх мала, мабуть навіяна фресками Рафаеля на віллі Фарнезіна серія гравірованих ілюстрацій до міфу про Психею, виконаних Майстром Гральних Костей спільно з Агостіно Венеціано. У цьому тісному зв'язку з гравюрою і полягає головний культурно-історичний зміст живопису італійських майолік XVI століття, не кажучи, зрозуміло, про їхнє високе художнє значення. Гравюри повідомили майолікам те, що зробило їх популярними свого часу і зберегло цю якість за ними до наших днів [45.с.71].

У середині XVI століття в Урбіно було зроблено спробу залучити до майолічного виробництва відомих живописців. Учень Рафаеля, Рафаель дель Колле, який брав активну участь у розписі знаменитої Вілли Імперіале поблизу Пезаро, Баттіста Франка, який розписав купол Урбінського собору, співвітчизник Рафаеля, урбінець Таддео Цуккаро та інші займалися за дорученням герцога Гвідобальдо II складання малюнків для розпису майолік. Частково за ескізами названих майстрів було розписано знамениту величезну серію великих аптечних ваз яйцеподібної форми з ручками та кришками для урбінської придворної аптеки (нині Каза Санта в Лорето). За словами Вазарі, Баттіста Франко виконав багато малюнків для майстерень Кастель Дуранте. Рафаель дель Колле, як припускають, вплинув на вироблення нового урбінського гротескного орнаменту [45.с.77].

Участь майстрів живопису у розписі майолік не відкрило, однак, нових обріїв. Знамениті художники залишилися чужими для специфічних особливостей майолік і не надали ніякого впливу на подальший розвиток їх виробництва. Все найцінніше і найхарактерніше, що ми маємо в галузі живопису майолік, було нерозривно пов'язано із сучасною гравюрою. Головна маса майолік XV століття, що дійшли до нас, складається з декоративних ваз,

гличиків, кухлів, альбареллі і взагалі різних судин. З початку XVI століття висувається на перше місце виробництво блюд, тарілок і невідомих у XV столітті великих парадних сервізів. Майоліки починають грати видатну роль у внутрішньому оздобленні італійських будинків, надаючи їм ореол багатства та пишноти. Входить у моду виставляти у парадних залах, поряд із сріблом, художньо виконаний майолітичний посуд, нерідко з гербами власника чи дарувальника. Його ставили, або на буфетах з відкритими полицями - креденца (італійською *credenza*), або на гірках, що спеціально споруджувалися в урочистих випадках. Зразок такої гірки, заставленої срібним посудом, можна бачити на фресці Джуліо Романо «Приготування до весільного бенкету "Купідона та Психеї"» у палаццо дель Те в Мантуї. До майолік декоративного призначення крім блюд і тарілок відносяться великі трилопатеві холодильники на ніжках у вигляді левових лап, плоскі мисливські фляги з вушками на ребрах нібито для протягування ремня, гличики з ручками у вигляді змії, сатирів або жіночих напівфігур. та різні інші подібні судини. Згодом стали виготовляти особливі «набори» або «комплекти» майолік, а також сервізи, спеціально призначених для прикраси буфетів і які служили, до речі, нерідко подарунками маленьких італійських потентатів європейським власникам. Можливо, що в деяких випадках під час бенкетів такі сервізи ставилися на стіл, навантажені фруктами та печивом. Зрозуміло, прикраса парадних залів мистецьким майоліковим посудом замість срібного обходилося дешевше, і цим частково пояснюється заступництво, що надається власниками дрібних італійських князівств розвитку в їх столицях майолікового виробництва. Призначення майоліки служити предметами прикраси інтер'єру значною мірою вплинуло на спосіб їхнього розпису. Так як блюда та тарілки зазвичай виставлялися рубом на полицях, то переважне значення в декоруванні, природно, набуло розташування малюнка у прямовисному напрямку. Ця обставина особливо сприяла розвитку фігурного та пейзажного живопису, а також полегшувала користування гравюрами у вигляді зразків. Основою всіх наших сучасних відомостей про технічні особливості та термінологію майолікового виробництва та одночасно

єдиним літературним джерелом XVI століття з історії італійської майоліки є вже згадуваний трактат Чіпріано Піккольпассо "I tre libri dell'arte del vasajo", написаний в 1548. Автор цієї праці був відомим в той час військовим інженером і одночасно власником майоличної майстерні 'Кастель Дуранте, де й помер у 1579 році. Цей відомий трактат, який витримав у другій половині XIX століття чотири видання, містить насамперед відомості виробничого характеру: про видобуток глини, її обробку, головні місця покладів глини, фарб і глазур, формування, глазурування та розписи судин, виготовлення кистей і т.д [45.с.86].

Метод розпису фарбами глиняних виробів по білій непрозорій поливі, який використовувався італійськими майстрами Відродження, полягав у наступному. Після формування глиняний предмет піддавався легкому випалюванню з метою надання йому необхідної жорсткості та сухості. Потім перетворена на порошок глазурна маса змішувалася з водою, при чому виходила біла рідина, що нагадує за кольором молоко, так звана глазурна ванна, в яку занурювався глиняний предмет. Суха глина негайно вбирала воду, а глазурна маса у вигляді білого порошкообразного шару, залишалася на поверхні предмету. І ось по цій ще невипаленій глазурі проводився розпис фарбами, розбавленими водою. Спосіб цей надзвичайно важкий і вимагає великого вміння, великої впевненості та головним чином швидкості роботи, оскільки рідка фарба негайно вбирається сухою глазур'яною масою, внаслідок чого виправлення неуспішних мазків майже повністю виключено. Це справжній живопис "alla prima". Після закінчення розпису предмет піддавався вторинному, сильнішому випалюванню, під час якого глазур розплавлялася і передавала, як було зазначено, свій блиск фарбам. Піккольпассо на підставі особистого досвіду повідомляє, що лише шість фарб, а саме біла, мідно-зелена, жовта, фіолетова, коричнева та кобальтово-синя витримували необхідну для плавлення високу температуру вторинного випалу. Зрозуміло, змішування названих фарб збільшувало палітру на кілька перехідних тонів і чорний колір, але доводиться лише дивуватися, як майолічні майстри при скромних засобах досягали чудових барвистих ефектів. З початку XVI століття блиск глазурі ще більше підвищується завдяки застосуванню так званого

“coperta” - покриття, тобто тонкому шару прозорої свинцевої глазури, яким покривався вже розписаний по непрозорій олов'яній глазури предмет, так що сам розпис був немов укладений між двома шарами глазури.. Дві фабрики, Дерута і Губбіо, застосовували в XVI столітті люстр, але важливо відзначити, що в італійській майоліці люстр не мав значення самостійного кольору, як в іспано-мавританській кераміці, а після розпису служив тільки для посилення її декоративності. Крім пояснень виробничих процесів, праця Піккольпассо містить також низку цінних нам відомостей про різні форми судин і типи орнаментальних прикрас. Крім найбільш звичайних орнаментів "a foglie"- листя, "a fiori"- квіти і "a frutti"- фрукти, що складаються, Піккольпассо говорить про чотири основні орнаментальні мотиви, що постійно зустрічаються на ренесансних майоліках [45.с.93].

По-перше, гротески (grotteschi), що складаються зі сплетіння стебел з фантастичними людськими та тваринними фігурками, путті, вазами, рогами достатку тощо. Також автор сповіщає, що гротески, походження яких йому невідомо, “на цей час” виходять з моди. Якраз під час написання трактату, у середині XVI століття, відбувалася зміна гротескового орнаменту. Замість старих гротесків першої половини 16 століття, досягших свого найвищого розквіту у Фаенці та Кастель Дуранте, вироблявся під впливом Рафаеля та його школи новий гротесковий орнамент, головним осередком якого став Урбіно [45.с.95](додаток Г).

По-друге, арабески (rabeschi) – тонкий, стилізований, так званий «сарацинський» орнамент. Сюди ж належав орнамент «alla porcellana» (як на порцеляні) - сині стилізовані на східний смак листяні пагони на білому тлі. Останні застосовувалися головним чином у Венеції, у Фаенці, переважно на звороті блюд та тарілок.

По-третє, трофеї (trofei). Майоліки з трофейними орнаментом до середини XVII століття складали особливу спеціальність Кастель Дуранте, батьківщини Піккольпассо. Трофеї писалися на темно-синім тлі, спочатку ніжним оливково-

сірим тоном, потім жовтуватим, а під кінець досить різким буро-коричневим [45.с.96](додаток Г).

По-четверте, орнамент (*cerquate*), що складається з переплечених гілок дуба з жолудями. Зустрічається виключно на майоліках з Кастель Дуранте, де очевидь, мав значення знаку улесливої уваги по відношенню до володарів Ровере, в гербі яких був дуб. Особливий орнаментальний різновид представляли так звані складні стрічкові плетіння, які зазвичай зустрічаються серед рослинного орнаменту або служать обрамленням для медальйонів з головами і бюстами. Враховуючи розподіл орнаменту на поверхні блюд та тарілок, виходили два декоративні типи. Якщо, наприклад, гротески були симетрично розташовані з боків вертикальної осі, то такі майоліки за аналогією з побудовою канделябра, називалися “*a candelieri*”(додаток Г). Якщо орнамент розташовувався на променеподібних полях, від центру блюда, то майоліки називалися “*a quartieri*”. Серед різних форм судин Піккольпассо згадує, між іншим, грушоподібні судини з двома ручками (*vasi a pera*), глечики з яйцеподібним корпусом і високою фігурною ручкою у вигляді химер, сатирів, фантастичних жіночих напівфігур тощо (*vasi a bronzo antico*), судини для сирів з ручкою та носиком у вигляді трубки (*fialoni di siroppi*) та альбареллі – вже відомий нам найпоширеніший з XV століття вид аптечного посуду. Дуже своєрідною формою майоличного посуду був набір судків для породіль, так званих *scudelle da donne di parto*. Внизу була чаша для супу, на досить високій ніжці сама *scudella*, а на ній лежала плоска кругла тарілка для хліба - *tondino*. Тарілка ця покривалася другою чашею, менш глибокої, на кільцеподібній ніжці, перекинутій дном, так званої *ongarescha*, на яку ставилася сільничка (*saliera*). Піккольпассо згадує і про більш складні набори, що складаються з дев'яти предметів. До нас дійшли окремі розрізнені частини цих своєрідних судин, зазвичай розписаних сценами народження, догляду за немовлятами та виховання дітей [45.с.99].

Як я писала раніше, якщо в XV столітті лише рідко зустрічаються якісь знаки майстерень, то на майоліках XVI століття, зазвичай на зворотному боці

страв та тарілок, з'являються підписи чи монограми майстрів, назви місць виробництва та дати.

Отримані на підставі вивчення підписних та датованих пам'яток критерії: художній стиль, барвіста палітра, технічні особливості і тощо, дають нам можливість лише відновити історію виробництва окремих майолічних центрів та шляхи художнього розвитку деяких видатних майстрів. Головною причиною, що ускладнює локалізацію предметів, є мандрівний спосіб життя італійських керамістів, які постійно переходили в пошуках кращих і більш вигідних умов роботи з міста в місто і таким чином переносили з майстерні в майстерню свої декоративні прийоми, технічні навички та стилістичні особливості. Ім'я одного й того самого майстра зустрічається нерідко у зв'язку з різними місцями виробництва. У той же час позначення на майоліках місць виробництва не завжди можуть бути вказівкою, що розпис речі є типовим і характерним саме для даної фабрики. Постійні пересування майстрів полегшувалися, між іншим, тим, що більшість міст і містечок, в яких вироблялися майоліки, були розташовані на східних схилах Апеннін, дорогою з Фаенці до Пезаро і, таким чином, майстрам не доводилося далеко подорожувати. Що ж до самих майстрів, слід відзначити, що лише деякі з них мали індивідуальну манеру живопису [13].

Завдяки датованим речам з певною мірою встановлено для XVI століття основні хронологічні періоди: епоха розквіту приблизно до 1525—1530 років, урбінський період приблизно до 1570 року і час занепаду до кінця століття. В урбінському періоді досить ясно відчувається, приблизно до 1540 року, вплив Ніколо Пелліпаріо і Франческо Ксанта Авеллі, а потім керівна роль майстерні Фонтана. Зрозуміло, у майстернях другорядного значення вплив знаменитих майстрів, як, наприклад, Франческо Ксанта Авеллі, спостерігається набагато довше. Взагалі дати, що зустрічаються на майоліках, є для історії розвитку художнього стилю майолік лише умовними показниками, тому що в одному місті могли працювати одночасно більш передові та консервативні майстерні; крім того, різні орнаментальні мотиви, які давно зникли в майстерні, де вони виникли, могли ще довго повторюватися в іншому місті. Таким чином,

хронологічне та локальне визначення головної, не підписаної маси майолік XVI століття, становить великі труднощі. Завдання визначення ускладнюється ще й надзвичайною продуктивністю майолічних фабрик XVI століття, а також тим, що деякі виробничі центри нам відомі тільки за найменуванням міста. Після тривалого періоду застою, що почався в останню чверть XVI століття, під час якого такі центри майолічного виробництва, як Урбіно, Кастель Дуранте, Фаенца і Дерута, у художньому відношенні майже зовсім завмерли, а багато другорядних майстерень остаточно закрилися. Але у другій половині XVII століття настає період нового розквіту. Відкриваються майстерні на півдні, в Абрुццо, з головним центром у Кастеллі, та на півночі – у Савоні, Альбісолі, Генуї, Турині та інших містах [13].

Майолічне мистецтво XVII століття цілком змінює свій вигляд. Насамперед вражає контраст у фарбах. На півночі, на Рів'єрі, під впливом модних дельфтських фаянсів затверджується розпис переважно синьою фарбою, що можна спостерігати на фаянсах Савони – керамічного центру, що об'єднує майстерні Генуї та Альбісоли. Вироби Кастеллі приваблюють своїми ніжними, блідими, трохи бляклими фарбами і непроробленою тональністю [45.с.117].

Незважаючи на це продовжувачами традицій XVI століття стають саме абруцькі майстри, що відродили в XVII і XVIII століттях фігурний та пейзажний живопис після досить тривалого панування виробництва майоліки з розписом урбінського гротескного орнаменту, яким і закінчується історія ренесансної майоліки. З колишніх майолічних центрів найбільшим залишається Фаенца, де, згідно з модним на той час захопленням порцеляною, виготовляються головним чином білі майоліки, на яких живопис займає дуже скромне місце. У той же час ім'я Фаенци стає в Західній Європі загальним для глазурованого глиняного посуду взагалі (*faience-fayans*) [45.с.117].

Висновки до розділу 1

Як видно, епоха Відродження, зокрема в Італії, відзначається великим інтересом до давньоримських і давньогрецьких мистецтв, науки та культури. Це період активного розвитку науки, технологій та мистецтва, який вплинув не тільки на всю європейську культуру, а також на розвиток мистецтва італійської майоліки. Основні характеристики епохи Відродження, такі як відродження інтересу до античності, наукові досягнення, зростання культурного рівня та прагнення до індивідуальності, відобразилися в мистецькій творчості. Звичайно, у цей період розвитку майоліки також відбувалися зміни в стилістиці та техніках виготовлення. Майстри майоліки використовували техніки живопису та декорування, розвивали нові методи обробки глазурі, створюючи багатобарвні та вишукані вироби з блискучими малюнками, що відтворювали образи природи, міфології та повсякденного життя.

Такий контекст сприяв появі вишуканих та технічно вдосконалених майолікових виробів, що стали популярними в цей період як предмети побуту та розкоші, відображаючи багатство та естетику епохи Відродження.

Також варто зазначити, що саме завдяки італійській майоліці впроваджувались нові техніки декорування кераміки, які потім поширилися по всій Європі, включаючи методи фаянсування та фарфору. Такий вплив створив базу для подальшого розвитку керамічної та фаянсової промисловості.

Завдяки датованим речам з певною мірою встановлено для XVI століття основні хронологічні періоди: епоха розквіту приблизно до 1525—1530 років, урбінський період приблизно до 1570 року і час занепаду до кінця століття. В урбінському періоді досить ясно відчувається, приблизно до 1540 року, вплив Ніколо Пелліпаріо і Франческо Ксанта Авеллі, а потім керівна роль майстерні Фонтана. Зрозуміло, у майстернях другорядного значення вплив знаменитих майстрів, як, наприклад, Франческо Ксанта Авеллі, спостерігається набагато довше[13].

Епоха Відродження в Італії відкрила нові перспективи для розвитку мистецтва кераміки. Її вплив виявився надзвичайно значущим, збагачуючи світ культури і творчості новаторськими техніками, витонченим дизайном та використанням нових матеріалів. Ця епоха стала фундаментом для подальшого розвитку кераміки, яка здобула визнання та популярність у всьому світі. Багато італійських майстрів майоліки відкрили нові можливості в застосуванні глазурі та техніках розпису, що надихнули митців у Франції, Іспанії, Нідерландах та в інших європейських країнах. Це сприяло появі нових шкіл кераміки, де майстри намагалися наслідувати італійські техніки та створювати свої унікальні вироби за аналогією з майолікою.

Італійський Ренесанс пройшов ряд етапів. В історичній літературі про італійське Відродження, що мало найтривалішу історію, прийнято говорити про Раннє (сер. XIV ст. —XV ст.), Високе (Зріле) (кінець XV ст. —30-ті рр. XVI ст.) та Пізнє Відродження (40–80-ті рр. XVI ст.).

РОЗДІЛ 2. НАЙВІДОМІШІ РЕМІСНИЧІ ЦЕНТРИ, МАЙСТЕРНІ ТА МАЙСТРИ КЕРАМІКИ В ІТАЛІЇ XV - XVI СТОЛІТТЯ ТА ЇХ ЗНАЧЕННЯ В КУЛЬТУРІ СУЧАСНОЇ ІТАЛІЇ.

2.1. Історичні передумови формування найвідоміших осередків кераміки.

Багатовікова історія Італії була переплетена з різноманітними культурами та впливами, що стимулювало створення центрів кераміки. Стародавні традиції виготовлення керамічних виробів та мистецтво були вкорінені в італійській культурі, що сприяло розвитку цього ремесла.

Осередки кераміки в Італії, які стали відомими своєю майстерністю та впливом на мистецтво, сформувалися під впливом різноманітних історичних, географічних та геологічних факторів [17.с.10](додаток К).

Італія мала перевагу географічного положення і завдяки своєму географічному розташуванню знаходилася на перехресті торговельних маршрутів між Європою та Сходом. Це було ключовим для її розвитку як торговельного центру в середньовічні часи. Маршрути, що проходили через Італію, забезпечували обмін товарами, ідеями та культурними впливами між різними регіонами. Це створювало підґрунтя для поширення мистецтва, у тому числі й керамічних виробів. Кераміка відігравала важливу роль в цьому обміні: вироби були транспортовані та обмінювалися як предмети торгівлі, подарунків та важливих релігійних об'єктів. Цей обмін сприяв не лише розповсюдженню керамічних виробів за межі Італії, а й взаємному впливу різних культур на техніки та стилі виготовлення кераміки. Таким чином, через торговельні маршрути Італія стала не лише центром виробництва кераміки, а й ключовим постачальником цих виробів на ринки різних країн, що сприяло швидкому розповсюдженню та обміну майстерності та технологій. Завдяки культурним обмінам з іншими країнами та народами, Італія отримувала нові техніки та ідеї,

які вплинули на розвиток керамічного мистецтва, розширюючи технічні можливості майстрів[17.с.10].

Також Італія мала і має різноманітну географію, що включає гірські масиви, рівнини та річкові долини. Це різноманіття сприяло розробці родовищ різноманітних видів сировини, таких як різні типи глини, мармурові відкладення та інші природні ресурси, необхідні для виробництва кераміки. Розташування осередків кераміки в Італії було часто пов'язане з регіонами, де знаходилися саме ці природні ресурси, такі як глини, каолін, дерев'яна сировина для пічок тощо. Такі природні ресурси відіграли важливу роль у формуванні цих, надаючи їм можливість виробляти високоякісну кераміку [17.с.11].

Те, що деякі регіони Італії мали значні запаси якісної глини та інших сировинних матеріалів, стало важливим фактором для розвитку керамічних осередків сконцентрованих саме в одному, даному регіоні. Наприклад, Тоскана відома своєю високоякісною глиною, що стимулювало розвиток керамічного виробництва саме в цьому регіоні. Різноманітні глини, що видобуваються в Тоскані мають властивості, які стали ідеальними для формування та виготовлення керамічних виробів.

Наявність великої кількості і легке видобування якісної глини стимулювала розвиток керамічних майстерень та виробництв у цьому регіоні. Майстри могли експериментувати з різними техніками, створювати вишукані вироби та розвивати унікальні стилі, користуючись цим цінним ресурсом, що сприяло становленню Тоскани як важливого центру керамічного мистецтва в Італії[17.с.12].

Зростання багатства серед класу буржуазії та аристократії призвело до збільшення попиту на предмети розкоші, у тому числі й керамічні вироби, що стимулювало майстрів до створення більш складних та витончених виробів [17.с.12].

Також дуже важливою була підтримка багатих меценатів, що спонсорували мистецькі проекти та ремеслярів, зокрема у виробництві кераміки.

Церква і церковні госпіталі замовляли керамічні вироби для своїх потреб, що стимулювало розвиток цього виду ремесла.

Усі ці фактори разом сприяли формуванню найвідоміших осередків кераміки в Італії, створюючи унікальні центри, де мистецтво кераміки стало частиною культурного діалогу та спадщини країни [17.с.13].

Як було вже написано вище, у XVI столітті італійська майоліка переживала свою золоту епоху, коли мистецтво досягло свого піку. За цей час сформувалися основні центри виробництва. Починаючи з кінця XV століття, Фаєнца відігравала ключову роль у цьому виді мистецтва. У той же час Сієна та Венеція почали розвивати власне майолікове виробництво, докладаючи свої унікальні особливості. Майстерні Дерути також активно працювали, хоча й трохи відокремлено від основних керамічних центрів.

Фаєнца вважається місцем, де вперше був усвідомлений стиль Ренесансу в майоліці, але справжній розквіт майолічного мистецтва Відродження відбувся у Кастель Дуранте. Великий досвід, художній стиль та майстерність, під керівництвом видатного майстра Ніколо Пелліпаріо, були перенесені з Фаєнци в Урбіно. Творчість Пелліпаріо значно вплинула на подальший розвиток майолічного живопису [12].

Між 1525 та 1530 роками Урбіно стає основним центром майолікового виробництва, залучаючи до своїх, нових методів створення майолікових виробів інших видатних майстрів, зокрема Франческо Ксанто Авеллі. Урбіно. Пезаро, Кастель Дуранте та Губбіо також переживають період найбільшого піднесення майоліки.[17.с.17]

Цікаво, що Флоренція та Рим не взяли активної участі в розвитку мистецтва італійської майоліки, залишившись осторонь від цієї течії.

2.2. Найвизначніші майстерні та майстри кераміки серед історичних осередків кераміки.

2.2.1. Фаенца.

Фаенца – місто у Центральній Італії, на східних схилах Апеннін, це один з найбільш ранніх центрів майолікового виробництва Італії. В кінці XV ст. північна Італія поступово втратила свою промислову і торговельну монополію. Країна вступила в смугу економічної кризи, яка в першу чергу охопила міста з розвиненою промисловістю, в тому числі і Флоренцію. В економічно більш відсталій Фаенці криза виникла значно пізніше, і ще на початку XVI ст. тут, поряд з іншими ремеслами, продовжувало розквітати майолікове виробництво [13.с.9].

Діяльність фаєнтинських майстерень проявляється вже в XIV столітті, як про те свідчать чаші, що дійшли до нас, і судини з ініціалами та гербами власників міста - Манфреді. Значення Фаенци як центру майоліки визначається повною мірою в другу половину XV століття. В даний час стиль Фаенци набуває оригінальності, у ньому виробляються, не без впливу художників Флоренції, декоративні та орнаментальні мотиви [13.с.9].

Політичні смути кінця XV століття, що закінчилися падінням династії Манфреді, які володіли містом протягом двох століть, призвели до того, що в 1509 році Фаенца входить до складу папської області. Майоліки перших двох десятиліть XVI століття, серед яких зустрічаються виняткові за тонкістю живопису зразки, дійшли до нас у порівняно обмеженій кількості.

Майолікове виробництво Фаенци стає більш помітним із заснуванням близько 1520 року знаменитої майстерні **Каза Пірота** «Вогняний будинок» (Casa Pirota), датовані роботи якої зустрічаються до 1540. У майстерні Каза Пірота застосовувався особливий, новий технічний прийом, тобто розпис sopra azurro або beret по синьому. Спосіб цей полягав у наступному: обпалений у печі предмет покривався не білою, а синюватою глазур'ю, по якій і виконувався

розпис, причому синій фон служив для відтінку, а світлові плями наносились білим. Писали переважно світло- і темно-жовтою та зеленою фарбами. Червона фарба, як і на пізніших фаентинських виробах, майже не зустрічається. Майоліки, розписані таким чином, завдяки синюватому, а не білому тлі, мають темніший колорит і загальний, дещо похмурий, зеленувато-синій барвистий тон, чим вони різко відрізняються від усіх інших італійських майолік, розписаних на білому тлі. Новий, винайдений фаентинськими майстрами спосіб розпису «по синьому» згодом став застосовуватися й в інших центрах майолікового виробництва, особливо у Форлі. З іншого боку, у самій Каза Пірота застосовувався також розпис по білій глазурі, як про це свідчать підписні та датовані зразки. Каза Пірота мала свій особливий знак, що містився на звороті блюд та тарілок, у вигляді кола, розбитого на чотири сектори, причому зазвичай в один із секторів вписаний ще одне маленьке коло. У поодиноких випадках зустрічається зі зворотного боку назва самої майстерні. Зустрічаються також на оборотах особливо визначних екземплярів, як, наприклад, на тарілці, що зберігається в Ермітажі, з головою воїна в шоломі, рослинні пагони “*alla porcellana*”. Взагалі зворотний бік ранньофаентинських блюд, як правило, орнаментований, тоді як в інших центрах зворотний бік майолік зазвичай покривався просто білою поливою [14.с.109](додаток Ф3).

Серед виробів майстерні Каза Пірота особливо часто зустрічаються маленькі тарілки з широким плоским бортом та маленьким, трохи опуклим донцем, із зображенням окремих фігур та, часто, гербів замовників. Борта на тарілках, що постійно зустрічаються на виробах Каза Пірота, прикрашені дуже своєрідним і завжди ретельно виконаним гротескним орнаментом, характерними елементами якого є рослинні пагони, що закінчуються дельфіновими головами, та маленькі, лисі, крилаті головки. Крім цього, зустрічаються ще парні, розписані по білій глазурі тарілочки. Також часто зустрічаються і тарілочки типової для Фаєнці форми, - з широким горизонтальним бортом і різко заглибленим дном, які також, ймовірно, є виробами вказаної майстерні. На борту цих тарілочок

гротескний орнамент, а на дні розсічено щиток з гербом Медічі у лівому полі [14.с.111](додаток Ф3).

Фігурний живопис майстерні Каза Пірота, що досяг в 1520—1530 роках високого розквіту, представлений трьома чудовими зразками: великим, рідкісним за своїми розмірами блюдом, датованим 1523 роком, з широким орнаментальним бортом та зображенням на дні сюжету «Коріолан під стінами Риму» та двома тарілками у вигляді чаш на низьких кільцеподібних ніжках, із зображеннями двох улюблених італійськими майоліковими майстрами сюжетів: «Суд Соломона» та «Марк Курцій кидається у прірву». Всі три зразки є, безумовно, роботами одного майстра і дають наочне уявлення як про стиль ранньофаєнтинського живопису, так і про згаданий дещо похмурий колорит майолік з майстерні Каза Пірота.[14.с.112]

Ще в період розквіту знаменитої майстерні починається виробництво маленьких чаш на кільцевих ніжках, що дійшли до нас у великій кількості, рельєфна поверхня яких виходила вдавлуванням тонкого глиняного пласта в гіпсові форми. На центральних, злегка опуклих полях зображувалися на тлі ледь наміченого пейзажу окремі постаті воїнів, святих, ченців, амурів і т. д. Інша поверхня чаш покривалася, зазвичай, косо розташованими, злегка вдавленими, опуклими різнокольоровими смугами зі стилізованим рослинним орнаментом, серед котрого, на більш ранніх екземплярах, зустрічаються типові для Каза Пірота рослинні пагони, що закінчуються головами дельфінів. Виробництво цих чаш тривало до кінця XVI ст.

Близько з 1520 року, протягом десяти років у Фаєнці виготовляли різної форми аптечні судини з чоловічими та жіночими профільними погрудними зображеннями (рідко у три чверті або на весь зріст). Цим судинам передували глеки з таким самим розписом, що складали обладнання аптеки Орсіні Колона, що викликали і в наступні роки численні імітації [14.с.115](додаток В).

З початку 30-х років XVI століття в області сюжетного живопису починає позначатися у Фаєнці вплив Урбіно. Фаєнтинські традиції зберігаються переважно в орнаментальному гротесковому розпису та живопису «по

синьому». Найбільшим майстром урбінської манери живопису у стилі Історіата у Фаенці є **Бальдассаре Манара**, датовані роботи якого відомі з 1535 року. Манара може бути приписане витримане в синіх тонах чудове блюдо із зображенням «Бенкет у Симона-Фарісея», виконане по гравюрі Маркантоніо Раймонді. Характерною особливістю нової манери його живопису є, до речі, заміна синіх контурів фігур коричнево-чорними. Бальдассаре Манара, один із найвидатніших майстрів майоліки 16-го століття, не просто копіював гравюри, а й надав сценам нового характеру. Він поміщав композиції у пейзаж, заповнений камінням, деревами та дивними будівлями[14.с.174](додаток Ф1).

Пов'язаний з Фаенцою ще один відомий художник-кераміст італійського походження **Нікулосо Франциско Пізано**, який народився близько 1470 в Пізі або на прилеглих землях (точне місце не згадується в історії), у зв'язку з чим і отримав приставку до імені - Пізано. Про життя цього автора шедеврів кераміки відомо дуже мало. Своє навчання мистецтву кераміки Пізано розпочав у майстерні Фаенци, де він досягав мистецтво майоліки. Роботи майстра, що дійшли до наших часів, нечисленні, багато з них значно пошкоджено з часом. На всіх зазначена дата, як правило, у вигляді римських цифр та підписано ім'я майстра "NICULOSO FRANCISCO PISANO ME FECIT". В останньому десятилітті XV століття він переїжджає до Севільї. Там він відкриває власну майстерню із виробництва кераміки. Роботи Пізано набирають все більшої популярності, а майстерня процвітає. Особливість робіт художника-кераміста полягає у складах емалей(додаток Ф2). Колірна гама, яку він привніс до Севільї наприкінці XV століття, що складається з п'яти чистих насичених квітів, а також білого, практично зникає після його смерті. Змішування пігментів дозволяє урізноманітнити колірні варіанти орнаментів, що значно відрізняє його роботи від робіт інших майстрів того часу. Винайдені ним пігменти також дозволяють розписувати поверхню кахлів, немов полотно, уникаючи змішування кольорів. Складні технології приготування емалей схожі на італійські традиції в кераміці. Тому є ймовірність, що вони були принесені Пізано до Севільї саме з Фаенци [55].

Близько середини XVI століття, можливо, під впливом успіху урбінських майолік, який все посилювався, із сюжетним живописом та з метою створити конкуренцію урбінським майстрам, у Фаенці починається посилене виробництво декоративного аптечного посуду. Зазначу, до речі, що в Урбіно виготовленню аптечного посуду завжди приділялася мінімальна увага. Для розпису нового аптечного посуду фаєнтинські майстри винаходять орнамент, що складається з листя дуба або стилізованих рослинних пагонів, розташованих на невеликих окремих жовтих, синіх, зелених і коричневих полях. Цим типово фаєнтинським яскравим і строкатим химерним орнаментом розписано велику кількість аптечного посуду у вигляді глечиків, альбареллі та кулястих і циліндричних судин, а також, вже згадуваних, маленьких чаш на кільцеподібних ніжках. На лицьовій стороні альбареллі та ваз, у круглих медальйонах або овальних картушах розташовувалися голови в касках, що постійно повторюються, або дуже вільно і впевнено виконані зображення святих у зріст, зазвичай без атрибутів, що вказує на те, що їх зображенням не надавалося великого значення. Майже на всіх судинах бачимо розгорнуті бандеролі з написами, що містять назви різних лікарських засобів [14.с.180].

Фаенці (іноді Венеції) приписують дві групи своєрідних синіх та чорних майолік(додаток Ф). Перші суцільно покриті густою, іноді блискучою, іноді матовою темно-синьою поливою і розписані тонким, витонченим, виконаним золотом і білою фарбою орнаментом, причому на тарілках і блюдах у центральній частині зазвичай розташований герб замовника. В ермітажному зібранні знаходиться чудова, форми човна, велика ваза та чотири тарілки з гербом Фарнезе, тарілка з гербом Орсіні та інші. На венеціанське походження синіх майолік може вказувати, як здається, їх схожість із синіми розписними емалями, які вироблялися у Венеції в XVI столітті. Чорні майоліки, що мають, як правило, більш тонкий черепок і більш тонко розписані. зазвичай, різноманітним квітковим, у східному стилі орнаментом, виконаним різнокольоровими лаковими фарбами або золотом по блискучій чорній глазурі, що суцільно покриває весь посуд. Серед квітів нерідко трапляються гвоздики, що прийшли зі

Сходу на Захід. Розпис, виконаний золотом і червоною фарбою по блискучій чорній поливі, складається з окремих гілок з квітами гвоздики; на лицьовій стороні – гербовий щиток. Як у синіх, так і в чорних майоліках позначається повний розрив з основною майоліковою технікою. Їх розпис проводиться не по білій сирій, а по кольоровій обпаленій глазурі [14.с.185].

Про значення майолікового виробництва Фаенци ще на початку другої половини XVI століття свідчить і той факт, що в 1552—1559 феррарський двір замовляв у Фаенці великі столові сервізи. Піккольпассо у своєму трактаті віддає пальму першості з усіх майолічних фабрик Італії саме Фаенці [14.с.181].

У XVII та XVIII століттях у Фаенці виготовляється переважно білий майоліковий посуд. В даний час головна увага звертається на бездоганну білизну глазури, розпису приділяється дуже скромне місце. Зазвичай фарбами виконані лише герби замовників, розташовані посеред дна високих, віджатих у формах білих блюд. Зустрічаються також дуже тонко виконані у вигляді начерків, синім та жовтим, фігури путті.

У XVII столітті Фаенца була головним центром, куди надходили замовлення на італійський майоліковий посуд з-за кордону, і саме в цей час, як уже було згадано, ім'я міста стало загальним для художньо виконаного посуду з поливної глини [14.с.181].

Фаенца стала достойною спадкоємницею Флоренції: майолікові вироби її майстерень славились не тільки досконалістю технічного виконання, а й незрівнянною красою форми і розпису. Фаентійська майоліка остаточно витіснила з італійського ринку східні вироби і набула широкої популярності далеко за межами міста. Протягом трьох десятиріч вона впливала на інші італійські мануфактури. Фаенца стала і тим центром, з якого художня майоліка Італії вивозилась до різних країн [14.с.201].

2.2.2. Сієна.

Сієна – суперниця Флоренції, другий за значенням художній центр Тоскани. Про виникнення і перші часи майолічного виробництва Сієни відомості уривчасті і не дають ясної картини, але, у всякому випадку, сієнське майолічне виробництво теж належить до самих ранніх в Італії, і у момент свого розквіту представляє одне з чудових досягнень італійської кераміки[49].

Своєю славою в історії італійської кераміки Сієна чималою мірою завдячує виробництву майолічних кахлів, що досяг до початку XVI століття високого розквіту. Найбільш ранньою відомою та точно датованою пам'яткою сієнської майоліки є майолічна підлога в ораторії св. Катерини, розпочата у 1504 року[21.с.33-83].

У художньому відношенні на першому місці стоїть зовсім дивовижна майолічна підлога з палаццо Петруччі – фактичних, але «негласних» власників Сієни з гербами замовників і датою «1509», що представляє справжню скарбницю орнаментальних мотивів найчистішого стилю Ренесансу.(додаток С)

За багатством, різноманітністю, вишуканістю та орнаментальною винахідливістю сієнські кахлі становлять граничний ступінь досконалості. Характерною особливістю є, між іншим, чорне тло, що зустрічається на сієнських кахлях[21.с.33-83].

Знаменита підлога палаццо Петруччі, окремі шматки якого розкидані нині різними музеями Західної Європи, дуже цікавий для локального і хронологічного визначення ранніх сієнських майолік. На сієнських судинах початку 16 століття ми зустрічаємо, ті ж, що і на кахлях, орнаментальні мотиви і гротески, і ту ж інтенсивну барvistу гаму, що складається з глибоких кольорів, які сягають чорного, синіх, яскравих. помаранчево-жовтих, зелених і коричнево-червоних (terra di Siena - Сієнська земля)[21.с.33-83](додаток С).

Зразки сієнського майолічного посуду зустрічаються порівняно рідко. К початку 16 століття відносяться чудові альбареллі, які свідчать про високу, цілком виробленій майстерності, почутті стилю та повній зрілій техніці. На

лицьовій стороні альбареллі - герби, профільні чоловічі та жіночі зображення або окремі великі гротески, укладені в овальний вінок у вигляді соковитої, густої гірлянди з листя і плодів, перевитих зазвичай стрічками, довгі кінці яких майорять по боках вінку на задній стороні судини. Овальне поле всередині вінка розбивається на дві рівні половини широкою горизонтальною смугою з написом, що містить назву різних лікарських засобів, для яких призначалася судина. Написані на альбареллі дати «1501», «1502» та «1507», вказують, що перед нами різновид аптечного посуду першого десятиліття XVI століття[9.с.56](додаток С).

З деяким часом, на підставі деяких технічних ознак, як, наприклад, відтінені широкою синьою смугою контури, застосування у деяких випадках люстра і т.д. - з'явилися думки, що частина цих судин могла бути виконана у Деруті. Було висловлено також припущення про можливе переселення близько 1500 сієнських майстрів до Дерути. Але, як би там не було, принаймні стиль розпису судин виник і дозрів в сієнських майстернях, причому, можливо, згодом був занесений сієнськими майстрами до Дерути[9.с.59].

Під час розпису блюд та тарілок сієнські майстри дотримувалися звичайного для початку XVI століття розподілу поверхні на орнаментальний борт та центральну частину з фігурним живописом. Нерідко вписана в коло композиція займає не все дно, а тільки його середню частину, представляючи поверхню, що залишилася, також для орнаментального малюнка. Сієнські керамісти, по суті, орнаменталісти, та їх орнаментальні малюнки відносяться до найбільш граціозних вигадок у сфері декорування італійської майоліки. У фігурному живописі сієнських майстрів, незважаючи на всю тонкість і вишуканість малюнка, завжди відчувається якась “ескізність”. Особливо це помітно в, зазвичай, лише намічених пейзажах з тонкими, тендітними, ніби тремтливими деревами, що заповнюють фон. Характерна також деяка «несвобода» у зображенні людських постатей. Чисто зовнішньою відмінною ознакою є хмари, що досить часто зустрічаються, у вигляді тоненької рисочки з, неначе, наклеєним посередині клубком[9.с.60].

До зразків сієнських майолік із сюжетним живописом відносять чудову велику таріль «Адам і Єва» і, можливо, іншу таріль зі сценою «Бичування».

До сієнських майстерень не докотилися хвилі моди на гравюри римської школи, і взагалі здебільшого не можливо встановити зразки, якими користувалися сієнські майстри під час розпису майолік. У цьому відношенні особливий інтерес представляє блюдо зі сценою «Бичування», яке явно навіює спогад про однойменну гравюру школи Мантеньї. Атрибуція сієнських майолік становить значні труднощі. Відома лише одна таріль в Музеї Вікторії та Альберта у Лондоні із зображеннями св. Ієроніма, на звороті якої є підпис майстра та назва місця виробництва: "fata i Siena da maestro Benedetto" ("зроблено в Сієні маестро Бенедетто"). Марками, які безсумнівно належать роботам майстра, є літери на оборотах FOI та IP. Можливо є і інші літери. На звороті блюда з «Бичуванням» посередині дна велика літера «N»[9.с.62].

Все написане про сієнського виробництва відноситься до першої чверті XVI століття. Втім, приблизно після 1525 році сієнські майоліки втрачають свої типові та характерні риси, і ми не знаємо жодного цілком достовірного зразка сієнського майолікового виробництва, що відноситься до наступного часу. Про те, що це виробництво все ж таки тривало, свідчать відомості, що дійшли до нас, про постійні реставрації в XVI і XVII століттях згаданої вище майолікової підлоги в ораторії св. Катерини. Між іншим, у 1600 році сієнський майоліковий майстер **Джироламо ді Марко Джоскі** (Girolamo di Marco Gioschi) поставив три тисячі нових кахлів. Зазначимо, що майолікова підлога взагалі не особливо практична, внаслідок чого окремі кахлі постійно замінювали на нові, зрозуміло, з дотриманням старого малюнка і початкових кольорів[9.с.63].

Знов оживає, не досягаючи, однак, самостійного художнього значення, майолікове виробництво Сієни на початку XVIII століття. Модна тоді світла барвіста палітра та весь стиль живопису запозичуються у майстрів Кастеллі. Зразками служили гравюри Маркантоніо Раймонді та Агостіно Караччі.

Підписаними роботами завірені два майстри – Бартоломео Теркі (Bartolomeo Terchi) родом з Риму та Сієнец Фернандо Кампані (Fernando Campani). Остання відома нам робота Кампані датована 1747 роком[9.с.65].

2.2.3. Дерута.

Дерута, маленьке містечко в Умбрії, поблизу Перуджі та Ассізі, з усіх майолічних центрів Італії виявило найбільшу самотність. Виробництво тут до кінця мало повністю відокремлений характер. Стиль Дерути з'ясовується для нас приблизно 1520 року. Вироби її майстерень різко відрізняються від одночасних виробів решти всіх італійських майстерень. Характерною рисою місцевого майолікового виробництва є дивовижний консерватизм і недоступність будь-яким впливам ззовні. У той час як після, приблизно, 1525 року майолікові центри Італії більшою чи меншою мірою підкоряються впливу Урбіно і починають випускати вироби з багатофігурними сценами, користуючись зазвичай у вигляді зразків гравюрама римської школи, Дерута зберігає особливий художній стиль, який має дещо «відсталий» для свого часу характер[8.с.37].

Насамперед привертає увагу на майоліках Дерути дивовижний, різних відтінків люстр, то жовтуватого-коричневого, то золотистий, то червонуватий, що нагадує ніжні переливи перламутру. Ми не знаємо, як мистецтво люстрування стало надбанням дерутинських майстрів. Мимоволі хочеться припустити вплив Валенсії, головного з XV століття Західної Європи, центру виробництва люстрованого фаянсу. Зауважимо, що на майоліках Дерути нерідко зустрічається малюнок, що представляє своєрідну, дещо спрощену переробку типово валенсійського орнаменту *Fleurs Perses* (перські квіти), що складається з квітів бріонії. У всякому разі, у Деруті, незважаючи на всю самотність виробництва, вплив іспано-мавританської кераміки позначається більшою мірою, ніж у будь-якому іншому центрі майолікового виробництва Італії[8.с.39](додаток Р).

Майстри Дерути з самого початку, можливо, з міркувань комерційного характеру, зупинилися на виробництві двох видів майоліки: великих декоративних блюд з дном і широким бортом, що рівномірно заглиблювався, і дуже своєрідних ваз, на ніжці, зі сферично здавленим корпусом, широким, що закінчується шийкою та двома плоскими ручками. Блюда ці та вази залишалися до кінця винятковою спеціальністю Дерути і мали, вочевидь, своє певне і досить широке коло покупців, можливо, з дещо консервативним смаком. Аптечний посуд і навіть настільки поширені Альбареллі, які знаходили настільки широкий збут, наскільки відомо, майже не вироблялися в Деруті. Тарілки та тарілочки зустрічаються дуже рідко і лише на початку, тобто у двадцятих роках XVI століття. Маленька тарілочка в зібранні Ермітажу з датою «1524» і дуже близька до неї тарілочка в Лондоні в Музеї Вікторії та Альберта з написом на лицьовому боці «fatta in Deruta» («зроблено в Деруті») та датою «1525», розписані на темно-синьому тлі прекрасними, зовсім незвичайними для Дерути, дуже гострими і тонкими, повними гротесками, розташованими «a candelieri», є, очевидно, роботами майстра що прийшов з Кастель Дуранте. Цілком ймовірно, що мандрівні майстри ненадовго затримувалися в Деруті, де надто велика була сила місцевих традицій і взагалі, як сказано, самотність всього виробництва[9.с.216](додаток Р).

Найбільш характерною та типовою прикрасою великих блюд Дерути є профільні поясні зображення так званих "прекрасних дам" ("belle donne") і так званих "героїв" у фантастичних химерних шоломах, іноді увінчаних лавровим вінком. Навколо, на синьому фоні, дві-три стилізовані квітки і часто стрічки з написами, що містять імена зображених осіб або найчастіше нехитрі сентенції[26.с.112-123](додаток Р).

Відлуння величезного успіху, яким свого часу користувалися майоліки Дерути, особливо із зображенням «прекрасних дам», збереглося в одній анонімній італійській поемі середини XVI століття, де оспівуються чудові блюда Дерути, прикрашені жіночими профілями та стрічками з написами. Останні, ймовірно, також чимало сприяли цьому успіху(додаток Р).

Крім «прекрасних дам» і «гербів» на майоліках Дерути зустрічаються зображення святих, мадонни з немовлям, ангелів, в окремих випадках гербів і ще рідше орнаментально-рослинні композиції. Серед святих особливо часто трапляється св. Франциск Ассизький, що пояснюється близькістю Ассізі і свідчить про вміння дерутських майстрів використати своє «географічне положення». Мандрівники, повертаючись з Ассізі, купували в Деруті на згадку про своє паломництво майоліки із зображеннями популярного святого. Особливим успіхом користувався, мабуть, епізод із стигматизацією св. Франциска, який найчастіше ілюструється майстрами Дерути та представлений в музеї Ермітажу на двох чудових тарілках[26.с.112-123](додаток Р).

Слід зазначити, що події, що зображуються в Деруті на майоліках, із життя святих не набувають, як у виробках інших фабрик, характер побутових сцен, а зберігають остаточно характер деяких незмінних «формул», при чому, змінюються лише розмальовки і деталі. Незважаючи на дещо архаїчний характер малюнка, скутість традиціями і деякий, мабуть, провінціалізм, з майстерень Дерути вийшли високі зразки майолічного живопису, не позбавлені відблиску рідного дерутським майстрам умбрійського мистецтва, головним чином в особі його двох найвидатніших представників – **Перуджино** та його учня - **Пінтуріккьо**. Відомі дві чудові з золотистим люстром тарілки з уклінним ангелом у стилі Пінтуріккьо. Відмінними зразками майолікового виробництва Дерути є також блюдо із зображенням мадонни та голим немовлям, що стоїть на її колінах, а з точки зору якості люстра та орнаменту на борту – блюдо із зображенням св. Роха, заступника від чуми, що вказує правою рукою на рану на нозі, блюдо з левом св. Марка. Особливу досить численну, але, можливо, дещо менш цікаву групу великих дерутських блюд представляють блюда з вершниками та мисливцями у «сучасних» костюмах. Важливу роль у загальному зоровому ефекті, що роблять блюда Дерути, відіграє яскравий і строкатий великий орнамент, що покриває борти, як правило, розташований в полях, що радіально розходяться «a quartier»[26.с.112-123](додаток Р).

Рідкісним винятком є тарілка, розписана без розбивки на дно і борт з синім рослинно-орнаментальним, з розташованим «*a candelieri*» орнаментом, з двома рогами достатку на пісочно-коричневому фоні. Трапляються, але також рідко, блюда з рельєфним, віджатим у формі орнаментом, як, наприклад, блюдо з Геркулесом, що «приборкує лева». Характерною технічною особливістю виробів дерутських майстрів є обведення контуру малюнка досить широкою світлою синьою смугою, що надає малюнку певної рельєфності. Тільки в Деруті до середини XVI століття втримався старий, характерний для XV століття звичай покривати зворотний бік блюд і тарілок прозорою свинцевою глазур'ю, тоді як на решті майолікових фабрик, приблизно з 1500 року, і зворотний бік почали покривати непрозорою олов'яною білою глазур'ю, що дозволило декорувати оборот та використовувати його для підписів, дат та пояснювальних написів[26.с.112-123].

З мальовничого погляду дивує деяка відсталість і ніби навмисна архаїчність. Ні натяку хоча б на слабку затушованість чи неясність задніх фонів. Маленьке зображення церковки, що постійно зустрічається на майоліках із зображеннями св. Франциска, є хіба що формулою, яку представляє церква св. Франциска в Ассизі. Гори передаються або у вигляді якоїсь висунутої збоку куліси, що відокремлює фігуру на передньому плані від будівлі на другому, як, наприклад, на одному блюді зі «Стигматизацією св. Франциска Ассизького», або зображуються у вигляді якихось торосів, що стирчать, як, наприклад, на іншому блюді того ж зібрання. Дуже своєрідне враження справляє жорстка, колюча, завжди стилізована рослинність, серед якої постійно зустрічаються дуже дивні дерева, що нагадують араукарії, з розташованими кільцями, майже горизонтальними гілками, що приймають під пензлем дерутських майстрів вигляд ніби насаджених на тонку жердину дерев'яних гуртків, що складають один з типових елементів рослинного орнаменту Дерути. Зазначимо, що араукарії часто зустрічаються саме на картинах умбрійських майстрів, особливо Перуджіно. Про простодушність і силу засвоєних мистецьких традицій свідчить, між іншим, така улюблена дерутськими майстрами підлога, розписана

під шашку, яку вони зображують навіть серед пейзажу, як, наприклад, на однім з двох цих блюд зі св. Франциском Ассизьким[26.с.112-123](додаток Р).

На початку сорокових років XVI століття з'являється в Деруті перший і єдиний представник урбінського напрямку в майоліковому живописі, і в той же час єдиний майстер (можливо) **Джакомо Манчіні**, який підписує свої роботи, щоправда, анонімно: "El frate in Deruta" - **Брат з Дерути**. Його датовані майоліки охоплюють роки 1541—1553 і відносяться, таким чином, до другого та останнього періоду діяльності майстерень Дерути. Замість жіночих та чоловічих поясних зображень та окремих фігур з'являються багатофігурні сцени, виконані за сучасними гравюрами. Але, дотримуючись урбінського напрямку, майстер у самій манері живопису залишається повністю у владі старих місцевих мистецьких традицій. Так, наприклад, контури фігур, так само як на всіх дерутських майоліках, зазвичай обведені широкою синьою смугою, те ж жорстке, типово дерутське стилізоване листя, навіть окремі деталі, як, наприклад, характерні шашкові підлоги, в розписі також використовуються цим майстром. Висока якість перламутрового люстра. свідчить, що майстер мав усі місцеві технічні секрети виробництва[9.с.226](додаток Р).

В особі анонімного майстра, який підписувався «El frate in Deruta», дерутські майстри віддали данину культу давнини, що вимагав на той час від живописців, навіть у галузі прикладних мистецтв, знання стародавньої історії та міфології[50].

Збереглася чудова таріль з багатофігурною композицією, складною і що рідко зустрічається, яка представляє «Міф про Ерісіхтон». На звороті, вкритому, як і всі майоліки цього анонімного майстра, непрозорою білою глазур'ю, - довгий пояснювальний текст з посиланням на Овідія, підпис майстра та дата, 1545 р. Можливо, цим анонімним майстром були також виконані дивовижні за грою перламутрового люстра плоска тарілка на ніжці із зображенням «Дві Сивілли та знаки зодіаку» та блюдо із сюжетом «Св. Цецилія»(додаток Р). Обидві майоліки виконані за гравюрами Маркантоніо Раймонді [9.с.230].

Самостійна художня роль Дерути в історії італійської майоліки закінчується творчістю анонімного майстра приблизно 1560 року, але саме виробництво продовжувало існувати. У XVII столітті в Деруті, так само як і в Фаенці, вироблявся, згідно з смаками та вимогами нового часу, простий білий поливний посуд[50].

2.2.4. Кастель Дуранте та Урбіно.

Кастель Дуранте Кастель Дуранте - маленьке містечко в герцогстві Урбіно, на березі багатой глиняними покладами річки Метавр, що впадає в Адріатичне море. У 1635 р. Кастель Дуранте було перейменовано на місто Урбанія на честь папи Урбана VIII[50].

Вивчення майолічного виробництва Кастель Дуранте становить значні проблеми. Майже повна відсутність підписних робіт і постійне прагнення дурантинських майстрів переселятися в столицю герцогства, Урбіно, де для їх художньої діяльності та комерційної підприємливості відкривався ширший простір, не дають можливості скласти собі цілком зрозумілу картину про майоліковне виробництво дурантинських майстерень, хоча дуже важливе і багато в чому вирішальне значення Кастель Дуранте у загальній історії італійської майоліки очевидно[18.с.11-48].

У Кастель Дуранте розвинувся і досяг вищого ступеня своєї досконалості той новий напрямок у майоліковому живописі, який згодом остаточно переміг в Урбіно і звідти поширився по всій Італії.

Одним з відомих керамістів з Кастель Дуранте, завдяки праці якого багато відомостей про мистецтво кераміки того часу дійшли до нас, був **Чіпріано ді Мікеле Піккольпассо**(додаток У1). Він жив з 1524 по 1579 рік і був членом італійської патриціанської родини з Болоньї, яка з середини п'ятнадцятого століття оселилася в Кастель-Дуранте, який був важливим центром виробництва майоліки. Сьогодні його пам'ятають тим, що він написав "Li tre libri dell'arte del

vasajo” «Три книги про гончарне мистецтво», які є джерелом інформації про техніку майоліки від вибору глини та її очищення, формування тіла, композиції глазурі до підготовки кольорів. Робота широко визнана як перший вичерпний опис виробництва будь-якого виду кераміки, коли-небудь виробленої в Європі. Наприклад, у цій книзі викладено склад «неаполітанської жовтої» глазури – «*zalulino*». Для її отримання необхідно було нагріти суміш свинцю, сурми, винних дріжджів та солі. Його брат керував майстернею майоліки, але неясно, який практичний досвід мав сам Чіпріано. Він згадує, що ніколи не використовував люстрові пігменти, і це може означати, що він використовував інші типи. Його розповідь про техніку майстерні подекуди незрозуміла, і її важко зрозуміти, або тому, що він сам не розумів процесу, або тому, що йому було важко скласти письмовий опис. Дата створення книги невідома, але більшість авторів слідують за Бернардом Рекхемом, який припустив, що вона, або принаймні рукопис була написана приблизно між 1556 і 1559 роками [54].

Рукопис трактату було придбано бібліотекою Музею Вікторії та Альберта та перевидано багато разів з фотографіями, як репринт[53].

Найбільшим майстром Кастель Дуранте і творцем нового сюжетного стилю у розписі був вже згаданий нами майолічний живописець Відродження **Ніколо Пелліпаріо**, який згодом переселився в Урбіно і прийняв ім'я **Ніколо д'Урбіно**(додаток У2). Пелліпаріо дав вищі, неперевершені ні при ньому, ні після нього зразки «*istoriati*», тобто майолік з багатофігурними сценами і оповідальними сюжетами, запозиченими з міфології, стародавньої історії, Старого і Нового завітів. Діяльність Ніколо Пелліпаріо викликала рішучий поворот у галузі майолікового виробництва. Завдяки йому подальший розвиток отримав сюжетний розпис майолік, а орнаментальний було відсунуто на другий план. Хоча і раніше майолікові майстри користувалися гравірованими листами, але тільки Ніколо ввів у систему їх широке використання в якості зразків гравюру, головним чином римської школи.

Особливостями мальовничої манери Ніколо є загальний світлий тон, чіткість контурів, відмінне моделювання голів, чудово прокреслені архітектурні

деталі та дуже тонке та ретельне опрацювання фонів. Характерний технічний прийом спостерігається у фарбуванні одягу; у світлих частинах вона зберігає один певний колір, у той час як знижуючись у тоні, в тіні, вона набуває різнокольорових відтінків. Чисто зовнішньою відмітною ознакою є сірувато-білі клубки хмар, що постійно спірально закручуються[18.с.11-48](додаток У2).

Ніколо Пелліпаріо, або Ніколо д'Урбіно, приписують три сервізи, які представляють шедеври італійської майоліки початку XVI століття. По-перше, сервіз, виконаний близько 1515 для Флорентинця П'єро Рідольфі, чоловіка дочки Лоренцо Чудового. Сімнадцять тарілок цього сервізу знаходяться у Музеї Корера у Венеції. По-друге, грандіозний, що представляє найзнаменитіший пам'ятник італійської майоліки сервіз, виконаний для померлого в 1519 герцога Мантуанського Франческо Гонзага і його дружини Ізабелли д'Есте. Збереглося близько двадцяти блюд, тарілок, чаш та глеків у різних державних та приватних зборах. І, нарешті, сервіз для невідомого замовника з нерозгаданим гербом, від якого збереглося лише чотири тарілки у музеї міста Единбурга в Англії. В збірках Ермітажу є велика таріль із сервізу Гонзага-д'Есте, яка дає яскраве уявлення як про розкіш самого сервізу, так і про блискучу творчість Ніколо д'Урбіно в перший період його діяльності. Першою підписною і датованою роботою Ніколо д'Урбіно є чаша, що зберігається в Ермітажі, із зображенням на тлі арки короля, що сидить на троні, зі скіпетром і державою в руках по гравюрі Класу Алларта «Сидячий Сатурн». На обороті – монограма майстра та дата "1521". Друга відома нам підписна та датована робота Миколо з тією ж монограмою, що й на ермітажній чаші – блюдо з «Мучинням св. Цецилія» у музеї Барджелло у Флоренції відзначена 1528 роком і виконана майстром, як говорить про той напис на звороті, вже не в Кастель Дуранте, а в Урбіно. Крім цих двох підписних і датованих робіт, Ніколо збереглася ще одна тарілка із зображенням «Жертвопринесення Діани» у Британському музеї, у Лондоні та фрагмент блюда із зображенням «Аполлон, оточений музами» у Луврі, Парижі, з підписом майстра, але без дати. До періоду між 1521 і 1528 роками відноситься серія чудових чаш з фігурними та міфологічними сценами, поміченими зі зворотного

боку, всередині кільцеподібної ніжки, «In Castel Durante» («Кастель Дуранте») і датованих 1524, 1525 і 1526 роками. На жодній з цих чаш, що є безумовно творами одного й того живописця, немає підпису майстра [18.с.11-48](додаток У2) .

Характерними ознаками роботи є крім відмінного моделювання фігур і одягу, руде, що розпадається на великі пасма волосся, дуже високо посаджені зіниці, що роблять очі трохи підсліпуватими, чорно-зелене листя дерев і хмари, що спірально закручуються.

В даний час вже відомо, що ці майоліки були розписані невідомим майстром, який наслідував Ніколо Пелліпаріо і тому отримав прізвисько «Наступник Ніколо Пелліпаріо». В ермітажних зборах є чаша із зображенням св. Мартіна, датована 1525 роком, і, крім того, три, хоч і не підписні, чаші з «Побиттям немовлят»(додаток У2), «Битвою римлян з карфагенянами» та «Носінням хреста», які безумовно належать до тієї ж групи дуже цікавих за своєю мальовничою манерою Дурантинський майолік.

Згідно з дослідженнями англійського історика мистецтва Б. Рекхема, ермітажна чаша з "Введенням у храм Богородиці" з написом на звороті "fabriano - 1527" є безперечною роботою Ніколо Пелліпаріо, що свідчить про те, що знаменитий майстер до свого переселення в Урбіно, тимчасово працював ще й у Фабріано. Ця ермітажна чаша займає в історії італійської майоліки особливе місце, бо є єдиним відомим нам досі пам'ятником, що вказує на існування майоличної майстерні у Фабріано [18.с.11-48] .

Переселившись в Урбіно в 1528, Ніколо Пелліпаріо не обзавівся своєю майстернею, а працював в майстерні, заснованій в 1520 році його сином Гвідо. Після відходу Ніколо Пелліпаріо з Кастель Дуранте різницю між майоліками Кастель Дуранте та Урбіно дедалі більше стираються.

Серед інших, небагатьох відомих нам майстрів Кастель Дуранте першої чверті XVI століття назовемо ім'я майстра **Джованні Марія Вазаро**. Для барвистої палітри майстра характерний особливий бурштиново-коричневий колір, завдяки якому вдалося виявити цілу групу майолік як роботи або самого

майстра, або його майстерні. Майоліки розписані амурами, гербами, дельфінами, рогами достатку, квітами, вазами, трофеями тощо. Дуже часто зустрічається зображення скутого купідону з пов'язкою на очах. Серед робіт Джованні Марія є люстрована в Губбіо і датована 1520 роком тарілка із зображенням герба, оточеного трьома амурами (з яких один із пов'язкою на очах), на типовому для цього майстра бурштиново-коричневому фоні [18.с.11-48](додаток У1).

З самого початку в Кастель Дуранте поряд із сюжетним живописом приділялася велика увага орнаментальному розпису майолік. Серед орнаментальних мотивів особливу популярність мали вже відомі нам «трофеї». Майоліки з таким розписом, які називалися просто і *trofei*, до кінця століття залишалися найважливішим масовим виробництвом дурантинських майстерень. Фон на борту зазвичай синій, а на дні блюд та тарілок – жовтий, самі ж трофеї, тобто різні частини військового озброєння, як, наприклад, шоломи, панцирі, щити, мечі тощо, прапори та різноманітні музичні інструменти барабани, мандоліни, віюли і, дуже часто, відкриті книги з нотними знаками, писалися спочатку дуже тонкою і ніжною сірувато-оливковою фарбою, а з другої половини століття рудувато-бурою. Серед великої кількості «трофейних» майолік особливу увагу привертає велика плоска таріль, датована 1530 роком, з гербом Ніколо Агостіні ді Фабріано в середині дна та чудовими сірувато-оливковими трофеями навколо. У цих тонах розписано датовану 1531 роком тарілку з "Ігри амурів". Порівняно невелику групу представляють дурантинські майоліки, прикрашені рельєфними дубовими гілками, що переплітаються, розташованими зазвичай навколо маленького центрального медальйону з погрудним чоловічим або жіночим зображенням. Цей рід прикрас, можливо, є улесливим натяком на дуб, що входить до герба герцогів Ровері, володарів Урбіно. Розпис "білим по білому" ("*bianco sopra bianco*") застосовувався також і в деяких інших майстернях, переважно у Фаенці. Подібний розпис зустрічається зрідка і на виробках Дерути [17.с.167] .

Починаючи з другої половини XVI століття самотійна художня діяльність майстерень Кастель Дуранте проявляється головним чином у

виробництві розкішного, розписаного по темно-синьому тлі трофейним орнаментом аптечного посуду, серед якого виділяються великі яйцеподібної форми вази з кришкою та двома маленькими плоскими ручками. У сфері сюжетного живопису Кастель Дуранте перебуває під впливом Урбіно. Дурантинські майстри пишуть у так званій урбінській манері, створений Ніколо Пелліпаріо, але головним розплідником якої стали майолікові майстерні столиці герцогства Урбіно.[18.с.11-48]

Цілком особливим різновидом Кастель Дуранте були так звані «тарілки закоханих» («*coppe amatorie*»)(додаток У1), тобто плоскі чаші або тарілки на низькій кільцеподібній ніжці з погрудними жіночими зображеннями, оточеними розгорнутими бандеролями з написом, що містить жіноче ім'я. приємним епітетом, зазвичай «*Bella*», тобто «прекрасна». Виробництво цих чаш пов'язане із звичаєм, що існував в Італії XV і XVI століть, згідно з яким наречений підносив нареченій або тарілку, або флягу, прикрашену емблемами кохання або зображенням нареченої з її ім'ям. «Тарілки закоханих» виготовлялися серіями і заздалегідь забезпечувалися звичайнісінькими жіночими іменами. Традиційний зміст та головне значення подарунка полягали не в зображенні, а в тому, що подарована річ була іменна. Можливість бачити на цих майоліках справжні портрети виключається, бо навіть при найшвидшому знайомстві з ними видно, що зображені на них голови позбавлені будь-яких портретних рис, та й не могли майолікові майстерні утримувати художників, спроможних на замовлення виконувати справжні портрети [18.с.11-48].

«Тарілки закоханих», пов'язані з загальнопоширеним звичаєм, виготовлялися, зрозуміло, в різних майстернях, але головна маса зразків, що дійшли до нас, належить Кастель Дуранте. Цікаво, що подібні тарілки з Кастель Дуранте виявляють руку одного майстра, який, мабуть, вибрав своєю спеціальністю жіночі зображення і створив свій особливий, дуже своєрідний жіночий тип, не завжди блискучий красою і, можна навіть сказати, що зазвичай у різкій суперечності з епітетом "*Bella*" .

Більшість тарілок люстровано в Губбіо, що вказує на бажання зробити їх якомога ошатними[18.с.11-48](додаток У1).

В музеях зберігається значна кількість цих декілька курйозних майолік, серед яких вироби не лише Кастель Дуранте, а й інших майстерень. Особливо слід згадати про дві тарілки з написами Camilla Bella та Batista Bella, що належать за якістю виконання до найкращих досягнень майоліки. Обидві тарілки люстровані в Губбіо маестро Джорджо у 1537 році(додаток У1).

Урбіно – у Центральній Італії, на східних схилах Апеннін – столиця урбінського герцогства, заснованого знаменитим кондотьєром Федеріго Монтефельтро. Ймовірно, майолікове виробництво в Урбіно виникло не раніше, ніж у першому десятилітті XVI століття. В Урбіно спочатку виготовлялися виключно «оповідні» майоліки. Орнаментальний живопис, який відігравав таку важливу роль у виробництві інших фабрик, в Урбіно протягом першої половини XVI століття не застосовувався[51].

Урбінський майоліковий стиль, що виявився у сміливості та легкості мальовничої техніки, як ми вже знаємо, був створений не в Урбіно, а в сусідньому Кастель Дуранте, творцем якого був Ніколо Пелліпаріо(додаток У2). Своїм швидким розквітом і керівним значенням в історії майолікового виробництва Італії Урбіно зобов'язано майстрам з родини **Фонтана**, нащадкам Ніколо Пелліпаріо, які переселилися з Кастель Дуранте, і які зуміли організувати тут виробництво, домогтися великих замовлень і зав'язати зв'язки з закордоном. Фонтана до кінця століття залишалися власниками найважливіших майолікових майстерень Урбіно. Першу майстерню заснував близько 1520 р. син Ніколо Пелліпаріо, **Гвідо Фонтана**, прозваний за місцем свого народження Дурантіно. У майстерні Гвідо Фонтана були виконані два великі парадні сервізи для двох сподвижників французького короля Франциска I, канцлера і кардинала Антуана Дюпра, що супроводжував короля до Італії, та відомого покровителя мистецтва Анн де Монморансі. В Ермітажі зберігаються дві тарілки із зображеннями «Тріумф Давида» та «Анна приводить Самуїла до Іллі» із сервізу Дюпра, з гербами замовника під кардинальським капелюхом. На обороті тарілок є напис:

"In bottega di M. Guido duratino in Urbino" ("У майстерні маестро Гвідо Дурантінов Урбіно"). З майстерні Гвідо Фонтана вийшло також, згідно з написом на звороті, чудове велике блюдо з дещо дивним сюжетом: «Усікнення глав апостолів Петра і Павла», виконане за гравюрою Каральо з картини Парміджаніно[18.с.11-48].

Творами **майстерні Фонтана**, можливо навіть частково роботами самого Ніколо д'Урбіно, є чудова таріль «Загибель Лакоона»(додаток У2).

, блюда «Страта Перилла» та «Побиття немовлят»(додаток У2) та дивовижна за тонкістю живопису тарілка на кільцеподібній ніжці із зображенням статуї Лакоона. Привертає увагу таке характерне для Ніколо та його школи відмінне виконання архітектурних елементів і майстерність у подоланні труднощів, що викликаються вигнутою поверхнею предметів. Це особливо видно на блюді "Загибель Лакоона", зокрема у зображенні неба та водної поверхні. Прекрасно модельована і сама фігура Лакоона. Приблизно близько 1540 року в майстерні Гвідо Фонтана працює його син **Ораціо**, який згодом відокремився від батька і заснував власну майстерню. Оскільки Фонтана лише в окремих випадках підписували свої роботи, то розподілити майоліки, що вийшли з їх майстерень, між окремими членами сім'ї представляється справою далеко не легкою. До того ж написи, що зустрічаються на їх творах, і те лише зрідка, «Fatto in bottega di...» («Зроблено в майстерні...»), як, наприклад, на трьох вищезгаданих майоліках, вказують тільки на те, що дана річ виконана в майстерні того чи іншого Фонтана але не відкривають нам конкретного імені автора розпису[18.с.11-48].

Найпрекраснішим послідовником Ніколо д'Урбіно та найважливішим для урбінського майолькового живопису майстром, що вирізнявся яскраво вираженою художньою індивідуальністю, був **Франческо Авеллі**, родом з Ровіго (півночі Італії), найвідоміший під своє прізвищем **Ксанто**[27.с.7]

Переїхавши в Урбіно незадовго до 1530 року, Ксанто, мабуть, не заснував свою майстерню, а залишався вільним художником, який працював у різних майстернях, принаймні у численних підписах Ксанто ніколи не зустрічається титул Maestro, яким користувалися власники майстерень. Ксанто, на відміну від

інших майстрів майоліки, мав доволі широку історичну та літературну освіту. На звороті більшості його майолік є написи пояснення, що вказують, яка саме сцена представлена на лицьовій стороні, причому нерідкі точні та правильні посилання на твори різних римських та італійських авторів, як, наприклад, Овідія, Тита Лівія, Валерія Максима, старшого сучасника Ксанта, Аріосто та інші[27.с.10](додаток У3).

Так, наприклад, на одному блюді роботи Ксанта зі сценою «Самоспалення Каланаса» на зворотному боці є посилання Максима із зазначенням книжки та розділу, де наводиться цей анекдот. Таким чином, майоліки ставали в деяких випадках ілюстраціями до відомих історичних та літературних робіт.

Окрім історичних та літературних знань Ксанта мав ще поетичний дар. Він був автором написаної ним на честь правлячого герцога Урбінського Франческо Марія I найдовшої поеми "Il Rovere Vittorioso" ("Переможний Ровер"), що складається з двадцяти чотирьох пісень, з якої він також іноді черпав сюжети для розпису майолік [27.с.45].

Цікаво відзначити, що Ксанта одним із перших майолікових майстрів став зрідка відгукуватися на сучасні події, зображував їх, однак, в алегоричній формі, причому особисте ставлення майстра до подій, що відбуваються, можна іноді побачити з тексту пояснювальних підписів на звороті майолік[27.с.47](додаток У3).

Більш докладних біографічних відомостей про Ксанта ми не маємо, але творчість його завдяки значній кількості підписних і датованих робіт, щоправда, охоплюють порівняно незначний період (1529-1542), з'ясовується для нас із достатньою точністю(додаток У3).

Ксанта є продовжувачем мальовничої манери Ніколо д'Урбіно, не досягаючи, однак, у всіх своїх роботах того ідеально м'якого та тонкого моделювання фігур та гармонійного поєднання фарб, як у великого дурантинського майстра. На ранніх роботах Ксанта ми нерідко зустрічаємо цілу низку суто зовнішніх, характерних для мальовничої манери Ніколо характерних ознак, завдяки чому не завжди можна розрізнити з повною впевненістю

непідписні роботи Ксанта та Ніколо Пелліпаріо. Фон картин у Ксанта не розроблений з тією старанністю і ясністю, як у Ніколо, а нерідко лише як би заповнений скелями, групами дерев, будинками та шматками архітектурних декорацій. Ксанта зазвичай начебто накопичує пейзаж. Дещо різкі спочатку фарби змінюються останніми роками його творчості м'якшими, ніжнішими і навіть дещо блідими кольорами(додаток У3).

У тридцятих роках Ксанта зазвичай підписував: "Francesco Xanto Avelli da Rovigo in Urbino" (Франческо Ксанта Авеллі з Ровіго в Урбіно), причому або випишував всі слова повністю, або ставив тільки початкові літери, тобто "F XA R", а з 1540 року, як правило, позначав свої роботи лише однією початковою літерою свого прізвища «X» [27.с.62].

Як уже було сказано, ми не знаємо, в якій майстерні працював Ксанта, але, принаймні, його ім'я ніколи не зустрічається у зв'язку з майстернею Фонтана, яка залишається керівним центром майолікового виробництва в Урбіно і водночас є придворною мануфактурою урбінського двору У засновника майстерні, Гвідо Фонтана, було три сини: Ораціо, Камілло та Ніколо II Фонтана, а у останнього ще син Фламініо Фонтана, також майоліковий майстер. Найзнаменитіший з них – Ораціо[45.с.236].

У майстерні Фонтана було виконано як подарунок герцога Урбінського Гвідобальдо II королю іспанському Філіппу II грандіозний столовий сервіз за малюнками Таддео Цуккаро, відвезений за дорученням герцога учнем Ораціо Фонтана, Рафаелем Чарла, в 1562 році у Мадрид, де окремі його частини зберігаються до цих пір. Збереглися також розрізнені частини сервізу, наданого герцогом своєму духовнику Андреа да Вольтерра. Крім того, Вазарі в життєписі Баттіста Франко згадує ще про два майолікові сервізи (per credenza), виконані за малюнками Франко і які були надіслані герцогом у подарунок Карлу V та брату герцогині Урбінської, кардиналу Фарнезе[45.с.240].

В музейних збірках Ермітажу є великий трилопатевий холодильник і дві фляги, прикрашені гербами Гвідобальдо II і представляють, мабуть, розрізнені частини придворного сервізу(додаток У2). Ланцюг ордена Золотого руна, що

обрамляє герби, вказує, що названі три предмети могли бути виконані тільки після 1556, коли герцог Урбінський отримав названий орден від Філіпа II. Особливе історичне значення з майолік з гербом Гвідобальдо II має холодильник, на якому зображений по гравюрі Енеа Віко перехід військ Карла через Ельбу перед битвою при Мюльберзі в 1548 році, в якій Карл V розбив війська німецьких протестантських князів, що об'єдналися(додаток У2). Ця битва розглядалася в Західній Європі як перемога католицизму над протестантизмом. Інший, явно парний холодильник, також зі сценою з битви при Мюльберзі, знаходиться в Мілані в Муніципальному художньому музеї [45.с.242](додаток У2).

Одним із шедеврів майстерні Фонтана вважається вже згаданий у вступній частині аптечний посуд, виконаний близько 1560 року, який зараз зберігається в кількості кількох сотень штук у Палаццо Апостолика в Лорето(додаток У2).

Крім Фонтана і Ксанта відомих нам, головним чином за архівними даними, є ціла низка імен інших урбінських майолікових майстрів, творчість яких, проте, через брак достатньої кількості підписних робіт, не проявляється для нас з бажаною ясністю [45.с.245].

На початку другої половини XVI століття в Урбіно намічається нова течія, яка визначила увесь подальший розвиток урбінського майолікового виробництва. У першій половині XVI століття виготовлялися в Урбіно майже виключно тарілки та великі круглі блюда. Така бідність асортименту і форм посуду майолікового посуду йшла врозріз з вимогами, що пред'являються Високим Відродженням до предметів прикладного мистецтва [45.с.248].

У середині XVI століття в Урбіно до виготовлення майолік залучаються модельєри, які відкривають нову епоху у майоліковому виробництві. Починається виробництво майолік з найбагатшим профілюванням, прикрашених рельєфним орнаментом і рельєфними маскаронами, ваз і глечиків різних форм з вигнутими фігурними ручками у вигляді сирен і сатирів, великих трилопатевих холодильників на фігурних ніжках у вигляді левових лап, свічників, великих овальних блюд та інше. Крім того, майоліка стає улюбленим матеріалом для

виготовлення різних предметів домашнього вжитку, на кшталт сільничок, судків, письмових приладів тощо [45.с.249].

Розвиток форм майолікових виробів спричинило переворот у самому живопису. Копіювання гравірованих листів по відношенню до майолік нового типу, які не мали великих рівних площин, виявилось, зрозуміло, значно складнішим і вимагало більшої художньої майстерності та технічної спритності. Нові форми виробів змусили майолікових майстрів перейти до іншого виду художнього декорування. Урбінські майстри переходять до орнаментального розпису та вводять у живопис новий гротескний орнамент у тому вигляді, як його вперше виробили Рафаель та його учні у ватиканських лоджіях. Ці нові гротески, легкі і ошатні, являли собою нескінченно різноманітні варіації на штукатурні прикраси, відкриті на початку століття в руїнах античного Риму в підземних приміщеннях, які називалися «гротами», звідки й термін «гротески», що згодом застосовувався, у широкому розумінні цього слова і до інших однотипних дрібних орнаментальних прикрас [45.с.250](додаток У2).

Нові гротески, як ми їх бачимо на урбінських майоліках, складаються з нескінченно різноманітних та дотепних поєднань рослинних та архітектурних мотивів, амурів, птахів та головним чином смішних маленьких монстрів у вигляді фантастичних звіриних та людських фігурок. Вазарі у вступі до своєї знаменитої праці «Життєписи найзнаменитіших живописців, скульпторів і зодчих» визначає слово «гротески» наступним чином: «Гротески – це особливий вид розпущеного та смішного живопису» (*pittura licenziosa et ridicola*), який з давнини застосовували для заповнення порожнеч у тих місцях, де можна було зображати предмети, що якби висять у повітрі. Там вони зображували різних монстрів такими, як це дозволяло обмеженість місця та якими їх винаходила фантазія художників. При цьому не дотримувалося жодного правила, так, наприклад, до тонкої ниточки підвішувалася вага, яка ніколи на ній не змогла би втриматися. Кінь зображувався з ногами з листя, людина з гусячими лапами, і серед усього цього стрічки та маленькі птахи. Художник, фантазія якого була неприборканою, вважався найвидатнішим». Як видно, знаменитий історик

мистецтва не схвалював нові гротески, які нібито відклалися у наочні форми іронії і скепсису.

Керівна роль у введенні гротескового орнаменту в Урбіно, завдяки якому було створено новий різновид майолік, належала майстерні Фонтана і насамперед **Ораціо Фонтана**[45.с.252](додаток У2).

Як для сюжетного, так і для гротескового розпису майолікові майстри користувалися у якості зразків, гравірованими листами. Вазарі в життєписі Маркантоніо Раймонді пише, що у римських торговців естампами Антоніо Барлаккі і Антоніо Лафреді працювала велика кількість молодих художників, зайнятих гравіюванням гротесків, окремих архітектурних частин, античних храмів, із зазначенням розмірів і т. п. Знаменитий гравер та археолог Енеа Віко виконав для свого вчителя Барлаккі у 1541—1542 роках двадцять чотири дошки з різними типами гротесків [45.с.252].

На майоліках гротески писалися на блискучому молочно-білому тлі, що надзвичайно нагадує порцеляну. Серед гротесків містилися, в особливих обрамленнях, маленькі картинки, виконані або звичайною мальовничою манерою, або, що особливо типово для гротескового орнаменту, наслідуванням різьбленим камінням, зазвичай сірим по сірувато-чорному тлі. Іноді, навпаки, фігурний розпис грає головну роль, а гротесками заповнюються лише певні порівняно незначні за розмірами ділянки, такі як борт, ніжка або горло судини. Перевага гротескового орнаменту складалася, між іншим, в тому, що завдяки йому стали проявлятися форми посудин. Також слід зазначити, що плоскі предмети - тарілки та блюда розписані гротескним орнаментом з однаковою старанністю, як з лицьової, так і з зворотного боку [45.с.253](додаток У2).

Найзнаменитішим пам'ятником майолікового гротескового розпису є розкішний парадний сервіз герцога Урбінського Гвідобальдо II, виконаний, ймовірно, в одній з майстерень Фонтана приблизно між 1560-1570 роками і складається з величезної кількості великих блюд, ваз, глечиків, сільничок, чаш та різних інших судин найрізноманітніших форм. Знаменитий сервіз, як і більшість майолік урбінських герцогів, зберігається нині у музеї Барджелло у

Флоренції. На деякому посуді гротески грають лише підсобну роль [45.с.253](додаток У2).

Гротесковий розпис, поступово погіршуючись, втрачаючи свою легкість і граціозність, продовжував, проте, мати незмінний успіх до початку XVII століття.

Головними представниками майолікового мистецтва Урбіно останнього періоду, приблизно з 1580, є члени сім'ї **Патанацці**(додаток У2), які писали як гротески, так і *Istoriati*. Документально засвідчених урбінських майолік другої половини XVII століття не збереглося. У першу половину XVIII століття в Урбіно, судячи з кількох підписних пам'ятників, що дійшли до нас, наслідували мальовничу манеру з Кастелль Дуранте[45.с.254].

2.2.5. Губбіо.

Історія та значення майолікового виробництва Губбіо, маленького містечка в герцогстві Урбіно, нерозривно пов'язані з ім'ям майстра **Джорджіо Андреолі**, знаменитого винахідника рубінового люстра(додаток Л).

Джорджо ді П'єтро Андреолі народився близько 1465 на півночі Італії, в містечку Інтра, на березі Лаго Маджоре. В 1498 разом із братами Салімбене і Джованні, Андреолі переселився в Губбіо, на той час резиденцію герцога Урбінського Джованні Марія і Монтефельтро, і відкрив там, мабуть, першу майолікову майстерню [59].

Мистецтво люстрування Андреолі запозичив, ймовірно, у майстрів Дерути, де вперше в Італії і, принаймні раніше, ніж у Губбіо, став застосовуватися цей вид додаткового надглазурного декорування. На зв'язок з Дерутою вказує, між іншим, і та обставина, що в галузі орнаментики Андреолі в перші роки своєї діяльності явно наслідував Деруті. Андреолі значно вдосконалив золотистий люстр і, крім того, як вже зазначено, винайшов новий вид червоного люстра, так званий рубіновий, який славить майолікові вироби

Губбіо(додаток Л). Секрет люстра ретельно зберігався та охоронявся. Піккольпассо у своєму трактаті стверджує, що зі ста майолік, що покривалися люстром, цілком вдавалися лише шість[45.с.268].

Надзвичайний успіх рубінового люстра спонукав Джорджіо Андреолі покривати люстром не лише свої власні вироби, а й майоліки, виготовлені та розписані в інших майстернях.

Джорджіо Андреолі вкривав люстром роботи знаменитих урбінських майстрів Ксанто та Ораціо Фонтана, а також велику кількість майолік із Кастель Дуранте, Пезаро та інших міст. Очевидь, що частина цих майолік прямувала до Губбіо спеціально для додаткового наведення люстра, а частина скуповувалась самим винахідником для наведення люстра з метою подальшого перепродажу за підвищеною ціною [23.с.82-86].

Завдяки високій техніці, мальовничій майстерності та комерційній підприємливості Джорджіо Андреолі, Губбіо у другу чверть XVI століття стає на короткий час одним із самих жвавих центрів майолікового виробництва Італії(додаток Л1).

Оскільки Андреолі підписував і датував абсолютно однаково як свої роботи, так і люстровані ним майоліки інших майстрів, з'ясувати його власну творчість видається надзвичайно складним. Підпис Андреолі не вирішує питання про автора самого розпису. Ясна картина виходить тільки у тому випадку, коли на звороті майолік зустрічаються два підписи майстра живописця та Джорджіо Андреолі. Таких майолік збереглася досить значна кількість, особливо з підписами Джорджо Андреолі та знаменитого урбінського майстра Ксанто. Очевидь, підпис Джорджіо Андреолі мав для покупця важливе значення і підвищував продажну вартість речі. Перші ранні вироби Джорджіо Андреолі розписані великими гротесками, нерідко у поєднанні з трофеями і путті, розташованими зазвичай "a candelieri"(додаток Л1). До цієї групи відносяться перша відома нам датована тарілка з Губбіо з золотим люстром (1515) і перша відома нам тарілка з Губбіо з рубіновим люстром і підписом «Maestro Giorgio» (Маестро Джорджіо), надзвичайно точно датована 18 березня 1518 року. Час

вироблення інших виробів припадає на роки 1518—1524, але виготовлялися вони і в послідуєчий час[45.с.269].

Гротески та путті Губбіо позбавлені будь-якого місцевого, специфічного характеру. Аналогічні великі та надзвичайно мальовничі гротески, що не мають нічого спільного з пізнішими, «урбінськими», зустрічаються приблизно з 1500 року на виробах Сієни, Фаєнці та Кастель Дуранте(додаток Л).

Враховуючи труднощі у багатьох випадках атрибуції ранніх гротескних майолік тому чи іншому місту і зважаючи на керуючу роль Кастель Дуранте, зазначені гротески останнім часом визначаються зазвичай терміном *maniera Durantina* (у манері Дуранте). Люстрованих майолік Андреолі із сюжетним живописом збереглося менше. Пояснюється це тим, що в сюжетному живописі люстру доводилося приділяти набагато скромнішу роль. Люстром покривалися частини одягу, головні убори, писалися сонячні промені, і взагалі люстр використовувався для різних світлових ефектів. Виділити із загальної маси майолік, покритих в Губбіо в першу половину XVI століття золотим чи рубіновим люстром, вироби майстерень самого Губбіо досить складно. З більшою чи меншою впевненістю можна керуватися наступною ознакою. Маючи на увазі, що розпис буде додатково покритий люстром, майстри Губбіо уникали надмірної мальовничості та, головне, відводили у малюнку відомі ділянки спеціально для люстра. На виробах інших фабрик, не Губбіо, люстр нерідко відчувається як пізніє додавання, що порушує гармонію фарб та чистоту малюнка. Перші відомі нам майоліки Губбіо із сюжетним живописом відносяться до 1520 року[45.с.270].

Чисто зовнішньою відмітною ознакою мальовничої манери Джорджіо Андреолі вважаються маленькі кулясті дерева, як ми їх бачимо, наприклад, на дивовижній за тонкістю живопису та старанності накладання люстра ї тарілці «Падіння Фаєтона». Джорджіо Андреолі можна також приписати тарілку із зображенням «Побиття немовлят» по гравюрі Маркантоніо Раймонді. Тарілка з гербовим щитком та амурами, що також вкрита люстром – це робота дурантинського майстра Джованні Марія. Дурантинським майстрам належить

також тарілка із погрудним жіночим зображенням та, можливо, «Викрадення жінки». З урбінських майстерень вийшли, ймовірно, дві тарілки "Марс і Венера в мережах Вулкану", датовані 1534 роком, та тарілка - "Подвиг Муція Сцеволи"[45.с.270].

Поряд з люстрованими «оповідальними» майоліками в Губбїо виготовлялися у великій кількості маленькі, тонкостінні, дуже легкі за вагою чаші та тарілки з рельєфним орнаментом. Рельєф застосовувався для збільшення переливу люстра(додаток Л). Оздоблення цих маленьких чаш досить небале, барвіста гамма темна, малоцікава, а сюжети, що прикрашають дно, одноманітні і неவிбагливі: агнець, монограма Христа, напівфігура мадонни з немовлям або дуже наївні символи у вигляді двох з'єднаних рук і пронизаного стрілою серця тощо. Виробництво їх було, мабуть, розраховане на нерозпещеного та невибагливого в художньому відношенні покупця. Зразки майолік цієї серії, на яких, до речі, ніколи не зустрічаються ні підписи Джорджіо Андреолі, ні дати, ні герби замовників, збереглися у значній кількості[45.с.271].

Іншим різновидом майолікового посуду, винайденого в Губбїо, були маленькі дуже тонкої роботи тарілки з сильно поглибленим дном, широким горизонтальним бортом, з виконаним за допомогою шаблону орнаментом і фігурою амура або хлопчика на дні. Ці майоліки, що вироблялися з 1525 по 1540 рік, тобто в епоху розквіту майстерень Губбїо, призначалися, цілком очевидно, для більш вимогливого покупця, з більш тонким смаком(додаток Л).

Слід зазначити, що у них часто зустрічаються герби. На одній тарілці цієї серії зображено герб Гвіччардіні - Сальвіаті(додаток Л).

Оберти люстрованих в Губбїо майолік, як правило, прикрашені виконаним коричнево-червоним люстром завитками і дуже своєрідним і характерним «перистим» листям. Поруч з підписом "Андреолі" зустрічаються ще окремі літери "M, R, D" і особливо часто зустрічається виконана рубіновим люстром латинська буква "N", що є, ймовірно, монограмою одного з майстрів, що співпрацював з Джорджіо Андреолі. Останнім майстром, з яким виробництво

Губбіо, мабуть, припинилося, був Маестро **Престино**. Найпізніша відома нам робота Престино датована 1557 роком[45.с.272](додаток Л).

Великий підйом, характерний для всієї художньої культури Італії доби Відродження, проявився в керамічній промисловості й багатьох інших італійських міст - Пезаро, Ріміні, Кастеллі, Савоні, Генуї, Альбісоллі, Кафаджоло. Деякі також стали досить відомими осередками виробництва майоліки. Кожному з них були властиві своєрідні риси, які відрізняли вироби майстерень окремих міст[23.с.82-86].

2.3. Значення історичних осередків кераміки в культурі та керамічній промисловості сучасної Італії.

В теперішній час історичні керамічні центри Італії, відіграють значну роль у сучасній культурі країни, а також є ключовими точками утримання та розвитку культурної спадщини країни через багато причин і аспектів.

1. Спадщина та традиції. Італія має багату історію у виробництві кераміки, і ця спадщина є важливим елементом національної культури. Кераміка традиційно відображає художність, майстерність та культурні особливості кожного регіону. Отже для збереження традицій та спадщини ці центри зараз є живими музеями ремесла, де зберігаються традиції майолікового виробництва, техніки та майстерність, що перейшли через століття. Вони відтворюють старовинні методи виготовлення кераміки, що є важливим елементом національної культури[21.с.33-83].

2. Туризм, мистецтво та економіка. Багаті культурні та художні традиції приваблюють туристів до історичних керамічних центрів, де вони можуть побачити художні вироби сучасних місцевих майстрів, відвідати музеї та побачити унікальні вироби керамічного виробництва. Сучасні майстри створюють унікальні продукти, які можна придбати як пам'ятку або предмет розкоші. Ці місця приваблюють людей з усього світу, що допомагає розвивати

туристичну галузь та сприяє економіці регіону. Сучасна керамічна промисловість Італії виробляє широкий спектр високоякісної кераміки, що охоплює від побутових виробів до художніх інтер'єрних деталей, є важливою частиною економіки, забезпечуючи робочі місця та сприяючи економічному розвитку в регіонах, де вона працює. Вона спеціалізується на створенні керамічних кахлів для підлоги та стін, сантехніки, декоративних виробів і предметів мистецтва. Італійські виробники славляться якістю, дизайном і традиціями, що охоплюють як сучасні тенденції, так і збереження вікової майстерності в керамічному виробництві[21.с.33-83].

3. Сучасні інновації. Сьогодні історичні керамічні центри поєднують традиційні техніки з сучасними інноваціями, створюючи нові дизайни та продукти, які відображають сучасні художні тенденції та смаки споживачів, створюючи мистецтво та культурний обмін. Історичні центри кераміки стають площадкою для мистецького обміну та співпраці, яка сприяє творчому розвитку та втіленню інновацій у цій сфері. Центри постійно еволюціонують, впроваджуючи нові техніки, технології та дизайн, що дозволяє не тільки зберігати історичні традиції, але й розвивати їх у контексті сучасності[21.с.33-83].

4. Продовження та підтримка мистецтва і ремесел. Ці центри виступають як платформа для передачі та збереження мистецтва кераміки через навчання нових поколінь майстрів, що дозволяє зберігати та розвивати цю давню традицію і цей вид мистецтва. Деякі центри кераміки функціонують як освітні заклади, де майстри передають свої знання та навички новим поколінням, забезпечуючи продовження традицій мистецтва кераміки. Центри допомагають підтримувати ремесла та мистецтво, сприяючи розвитку навичок майстрів та виробництву унікальних творів, що стають частиною культурного діалогу[21.с.33-83].

5. Місцева ідентичність. Кожен керамічний центр в Італії має свої унікальні традиції та стилі, що відображають місцеві культурні та історичні аспекти регіону. Це додає культурної різноманітності та підтримує місцеву

ідентичність. Історичні центри кераміки є важливим елементом культурного надбання Італії, яке сприяє збереженню, розумінню та вивченню мистецтва та ремесел цієї країни[21.с.33-83].

6. Міжнародне визнання. Деякі керамічні центри стають платформами для міжнародного співпраці, що дозволяє використовувати унікальні техніки та стилі для створення мистецьких творів, визнаних на міжнародній арені[21.с.33-83].

Так за проектом Конфедерації італійської керамічної промисловості народився Центр Італійської культури кераміки, перший експеримент в Італії, в якому зроблено спробу об'єднати різні точки зору та напрямки, пов'язані з керамікою: промисловість, ремісниче виробництво, науковий пошук, музеєзнавство та мистецтво.

Йдеться про першу національну платформу з розвитку знань про керамічну галузь. Протягом двох років Міжнародний музей кераміки (MIC) у Фаенці (культурний сектор: мистецтво та музеї), Італійська асоціація міст кераміки – AiCC – (ремісничий сектор), Керамічний центр у Болоньї – CCB – (виробничий сектор) працювали спільно з метою поширити інформацію про якість кераміки made in Italy та підвищити конкурентоспроможність на світовому рівні у всіх видах її застосування: промислового, ремісничого та художнього[21.с.33-83].

У 1895 році у Венеції було засновано перший Венеціанський бієнале. Він був створений з метою сприяти розвитку та популяризації сучасного мистецтва. Основна ідея полягала в створенні міжнародного форуму, де художники з усього світу могли б представляти свої твори та ділитися ідеями. Основні цілі Венеціанського бієнале включали **поширення сучасного мистецтва**, забезпечення платформи для представлення та обговорення сучасного мистецтва з різних країн та культур; **стимулювання художньої творчості**, надання художникам можливості виявити свій творчий потенціал та експериментувати з різними мистецькими формами; **міжнародна співпраця та розуміння**, сприяння взаєморозумінню та культурній обміну між різними країнами та художниками; **виховання глядачів**, сприяння розвитку аудиторії сучасного мистецтва,

підвищення інтересу глядачів до різноманітності мистецьких виразів; **підтримка художнього експерименту**, творення умов для вільного виявлення ідей та експериментів у світі мистецтва.

Венеціанський бієнале є однією з найстаріших та найпрестижніших подій у світі мистецтва, і його ідеї та цілі визначаються прагненням до сприяння розвитку сучасного мистецтва та культурного обміну.

Під час Венеціанських бієнале, як одних з провідних світових мистецьких подій, митці сучасності використовують традиції італійської майоліки як один із елементів для вдосконалення та вдихання нового життя у сучасні мистецькі вирази. Хоча це може бути не пряме використання старовинних технік чи образів, але бієнале допомагає інспіруватися та переосмислювати естетику, форму, колірну гаму чи тематику, які відомі завдяки майоліці часів Відродження. Іноді це проявляється через використання архаїчних або традиційних мотивів, що ґрунтуються на техніках чи стилях майоліки в сучасному мистецтві. Також може бути відображенням концепційного використання матеріалів або технік, що були характерні для італійської майоліки тих часів, адаптованих до сучасного мистецтва. Іноді використання традицій італійської майоліки проявляється через певні виставкові проекти, де сучасні художники використовують елементи, стилістику або техніки виробництва, що нагадують про майоліку епохи Відродження. Це буває у формі реінтерпретації старовинних мотивів, використання кольорової палітри або розробки нових форм, що ілюструють спадщину цього виду мистецтва.

Деякі проекти можуть відображати технічні аспекти виробництва майоліки, зокрема, роботу з глиною, використанням глазурі та специфічними методами розпису чи декорування.

Такі демонстрації відіграють певну роль у збереженні та відродженні традицій, спонукаючи сучасних митців, навіть з інших країн, до співпраці з ремісниками, використання традиційних технік або навіть використання майстерності минулих епох у нових мистецьких концепціях.

Також такі проекти відображають не лише зв'язок із минулим, а й підтримують розвиток мистецтва через експерименти та поєднання старої і нової ідеї унікальних та вражаючих творів.

Головна ідея бієнале полягає, як і було задумано, у використанні традицій італійської кераміки для створення нових, сучасних творів, які утримують спадщину і технічний досвід минулих поколінь, але водночас інтерпретуються в новому контексті та відображають сучасні тенденції та ідеї у світі мистецтва.

Розглядаючи сучасну кераміку, можна зазначити, що українська та італійська кераміка мають кілька спільних рис, які визначають їхній розвиток і вплив на світове мистецтво. Серед спільних моментів української та італійської кераміки можна виділити кілька важливих, які роблять схожими шлях їх розвитку:

1. Історія та традиції. Обидві країни мають багату історію в кераміці, яка налічує століття та відображає національні та регіональні традиції виробництва, орнаменти та техніки.

2. Техніка та ремесло. Як італійська, так і українська кераміка відомі своїми унікальними техніками виготовлення, включаючи використання глазурей, різноманітність форм та стилів розпису.

3. Регіональні особливості. В обох країнах існує регіональна специфіка у виробництві кераміки. Україна, наприклад, має хутрянську кераміку та виробництво на Поліссі, тоді як у Італії різні міста відомі своїми традиціями майоліки (наприклад, Фаєнца, Урбіно, Дерута тощо).

4. Вплив на мистецтво. Кераміка обох країн має певний вплив на світове мистецтво. Їхні їх техніки та стилі використовуються як основа для створення нових творів та інновацій у сучасному мистецтві.

Обмін досвідом та практичними знаннями між майстрами кераміки Італії та України неодмінно сприятиме підвищенню рівня майстерності українських виробників.

Досвід італійців у використанні нових матеріалів або технологій у кераміці може спонукати до інновацій та розвитку нових підходів у виробництві української кераміки та керамічного виробництва.

Основною метою такого обміну досвідом є використання італійської керамічної спадщини як джерела натхнення для створення власних, унікальних та сучасних творів українських художників кераміки.

Також ми можемо використати досвід розвитку економіки Італії після Другої світової війни з метою покращення та розвитку нашої економіки, з метою поширити інформацію про якість української кераміки та підвищити конкурентоспроможність на світовому рівні у всіх видах її застосування: промисловому, ремісничому та художньому.

Висновки до розділу 2

Багатовікова історія Італії була переплетена з різноманітними культурами та впливами, що стимулювало створення центрів кераміки. Стародавні традиції виготовлення керамічних виробів та мистецтво були вкорінені в італійській культурі, що сприяло розвитку цього ремесла.

Осередки кераміки в Італії, які стали відомими своєю майстерністю та впливом на мистецтво, сформувалися під впливом різноманітних історичних, географічних та геологічних факторів.

Через торгівельні маршрути Італія стала не лише центром виробництва кераміки, а й ключовим постачальником цих виробів на ринки різних країн, що сприяло швидкому розповсюдженню та обміну майстерності та технологій. Завдяки культурним обмінам з іншими країнами та народами, Італія отримувала нові техніки та ідеї, які вплинули на розвиток керамічного мистецтва, розширюючи технічні можливості майстрів.

У XVI столітті італійська майоліка переживала свою золоту епоху, коли мистецтво досягло свого піку. За цей час сформувалися основні центри

виробництва. Починаючи з кінця XV століття, Фаенца відігравала ключову роль у цьому виді мистецтва. У той же час Сієна та Венеція почали розвивати власне майолікове виробництво, докладаючи свої унікальні особливості. Майстерні Дерути також активно працювали, хоча й трохи відокремлено від основних керамічних центрів.

Фаенца вважається місцем, де вперше був усвідомлений стиль Ренесансу в майоліці, але справжній розквіт майолічного мистецтва Відродження відбувся у Кастель Дуранте. Великий досвід, художній стиль та майстерність, під керівництвом видатного майстра Ніколо Пелліпаріо, були перенесені з Фаенци в Урбіно. Творчість Пелліпаріо значно вплинула на подальший розвиток майолічного живопису [38.с.55].

Значення Фаенци як центру майоліки визначається повною мірою в другу половину XV століття. В даний час стиль Фаенци набуває оригінальності, у ньому виробляються, не без впливу художників Флоренції, декоративні та орнаментальні мотиви.

Майолікове виробництво Фаенци стає більш помітним із заснуванням близько 1520 року знаменитої майстерні Каза Пірота «Вогняний будинок» (Casa Pirota). У майстерні Каза Пірота застосовувався особливий, новий технічний прийом, тобто розпис *sopra azurro* або *beret* по синьому. Характерною ознакою визначення ранніх фаєнтинських майолік, не тільки із Каза Пірота, є розпис, що покриває зворотний бік: концентричні кола, сині, фіолетові та жовті, та лускатий орнамент. З початку 30-х років XVI століття в області сюжетного живопису починає позначатися у Фаєнці вплив Урбіно. Фаєнтинські традиції зберігаються переважно в орнаментальному гротесковому розпису та живопису «по синьому». Найбільшим майстром урбінської манери живопису у стилі Історіата у Фаєнці є Бальдассаре Манара. Пов'язаний з Фаєнцою ще один відомий художник-кераміст італійського походження Нікулосо Франциско Пізано. Близько середини XVI століття у Фаєнці починається посилене виробництво декоративного аптечного посуду. Фаенца стала і тим центром, з якого художня майоліка Італії вивозилась до різних країн. [38.с.59].

Сієна – суперниця Флоренції, другий за значенням художній центр Тоскани. Своєю славою в історії італійської кераміки Сієна чималою мірою завдячує виробництву майолікових кахлів, що досяг до початку XVI століття високого розквіту. Зразки сієнського майолікового посуду зустрічаються порівняно рідко. Сієнські керамісти, по суті, орнаменталісти, та їх орнаментальні малюнки відносяться до найбільш граціозних вигадок у сфері декорування італійської майоліки. У фігурному живописі сієнських майстрів, незважаючи на всю тонкість і вишуканість малюнка, завжди відчувається якась “ескізність”[21.с.33-83].

У Деруті, незважаючи на всю самобутність виробництва, вплив іспано-мавританської кераміки позначається більшою мірою, ніж у будь-якому іншому центрі майолікового виробництва Італії. Характерною рисою місцевого майолікового виробництва є дивовижний консерватизм і недоступність будь-яким впливам ззовні. Дерута зберігає особливий художній стиль, який має дещо «відсталий» для свого часу характер. Насамперед привертає увагу на майоліках Дерути дивовижний, різних відтінків люстр, то жовтуватого-коричневого, то золотистий, то червонуватий, що нагадує ніжні переливи перламутру. Найбільш характерною та типовою прикрасою великих блюд Дерути є профільні пояси зображення так званих "прекрасних дам" ("belle donne") і так званих "героїв" у фантастичних химерних шоломах, іноді увінчаних лавровим вінком. Незважаючи на дещо архаїчний характер малюнка, скутість традиціями і деякий, мабуть, провінціалізм, з майстерень Дерути вийшли високі зразки майолічного живопису, не позбавлені відблиску рідного дерутським майстрам умбрійського мистецтва, головним чином в особі його двох найвидатніших представників – Перуджино та його учня - Пінтуріккьо. Самостійна художня роль Дерути в історії італійської майоліки закінчується творчістю анонімного майстра "El frate in Deruta" - Брат з Дерути приблизно 1560 року, але саме виробництво продовжувало існувати.

У Кастель Дуранте розвинувся і досяг вищого ступеня своєї досконалості той новий напрямок у майоліковому живописі, який згодом остаточно переміг в

Урбіно і звідти поширився по всій Італії. Одним з відомих керамістів з Кастель Дуранте, завдяки праці якого багато відомостей про мистецтво кераміки того часу дійшли до нас, був Чіпріано ді Мікеле Піккольпассо. Найбільшим майстром Кастель Дуранте і творцем нового сюжетного стилю у розписі був вже згаданий нами майолічний живописець Відродження Ніколо Пелліпаріо, який згодом переселився в Урбіно і прийняв ім'я Ніколо д'Урбіно. Діяльність Ніколо Пелліпаріо викликала рішучий поворот у галузі майолікового виробництва. Завдяки йому подальший розвиток отримав сюжетний розпис майолік, а орнаментальний було відсунуто на другий план. Хоча і раніше майолікові майстри користувалися гравірованими листами, але тільки Ніколо ввів у систему їх широке використання в якості зразків гравюр. У Кастель Дуранті поряд із сюжетним живописом приділялася велика увага орнаментальному розпису майолік. Серед орнаментальних мотивів особливу популярність мали «трофеї». Починаючи з другої половини XVI століття самостійна художня діяльність майстерень Кастель Дуранте проявляється головним чином у виробництві розкішного, розписаного по темно-синьому тлі трофейним орнаментом аптечного посуду. У сфері сюжетного живопису Кастель Дуранте перебуває під впливом Урбіно. Цілком особливим різновидом Кастель Дуранте були так звані «тарілки закоханих» («*coppe amatorie*»).

Між 1525 та 1530 роками Урбіно стає основним центром майолікового виробництва, залучаючи до своїх, нових методів створення майолікових виробів інших видатних майстрів, зокрема Франческо Ксанто Авеллі. Урбіно. Пезаро, Кастель Дуранте та Губбіо також переживають період найбільшого піднесення майоліки. Флоренція та Рим не взяли активної участі в розвитку мистецтва італійської майоліки, залишившись осторонь від цієї течії [38.с.59].

Майолікове виробництво в Урбіно виникло не раніше, ніж у першому десятилітті XVI століття. В Урбіно спочатку виготовлялися виключно «оповідні» майоліки. Орнаментальний живопис, який відіграв таку важливу роль у виробництві інших фабрик, в Урбіно протягом першої половини XVI століття не застосовувався. Урбінський майоліковий стиль, що виявився у сміливості та

легкості мальовничої техніки, як ми вже знаємо, був створений не в Урбіно, а в сусідньому Кастель Дуранте, творцем якого був Ніколо Пелліпаріо. Своїм швидким розквітом і керівним значенням в історії майолікового виробництва Італії Урбіно зобов'язано майстрам з родини Фонтана, нащадкам Ніколо Пелліпаріо. Найпрекраснішим послідовником Ніколо д'Урбіно та найважливішим для урбінського майолічного живопису майстром, що вирізнявся яскраво вираженою художньою індивідуальністю, був Франческо Ксанта Авеллі. Ксанта одним із перших майолікових майстрів став зрідка відгукуватися на сучасні події, зображував їх, однак, в алегоричній формі. На початку другої половини XVI століття в Урбіно намічається нова течія, яка визначила увесь подальший розвиток урбінського майолікового виробництва. У першій половині XVI століття виготовлялися в Урбіно майже виключно тарілки та великі круглі блюда. Така бідність асортименту і форм посуду майолікового посуду йшла врозріз з вимогами, що пред'являються Високим Відродженням до предметів прикладного мистецтва [].

У середині XVI століття в Урбіно до виготовлення майолік залучаються модельєри, які відкривають нову епоху у майоліковому виробництві. Починається виробництво майолік з найбагатшим профілюванням. Розвиток форм майолікових виробів спричинило переворот у самому живопису. Урбінські майстри переходять до орнаментального розпису та вводять у живопис новий гротескний орнамент. Керівна роль у введенні гротескового орнаменту в Урбіно, завдяки якому було створено новий різновид майолік, належала майстерні Фонтана і насамперед Ораціо Фонтана.

Історія та значення майолікового виробництва Губбіо, маленького містечка в герцогстві Урбіно, нерозривно пов'язані з ім'ям майстра Джорджо Андреолі, знаменитого винахідника рубінового люстра. Джорджо Андреолі вкривав люстром роботи знаменитих урбінських майстрів Ксанта та Ораціо Фонтана, а також велику кількість майолік із Кастель Дуранте, Пезаро та інших міст. Гротески та путті Губбіо позбавлені будь-якого місцевого, специфічного характеру. Маючи на увазі, що розпис буде додатково покритий люстром,

майстри Губбіо уникали надмірної мальовничості та, головне, відводили у малюнку відомі ділянки спеціально для люстра[45.с.268].

Великий підйом, характерний для всієї художньої культури Італії доби Відродження, проявився в керамічній промисловості й багатьох інших італійських міст - Пезаро, Ріміні, Кастеллі, Савоні, Генуї, Альбісоллі, Кафаджоло. Деякі також стали досить відомими осередками виробництва майоліки. Кожному з них були властиві своєрідні риси, які відрізняли вироби майстерень окремих міст[23.с.82-86].

В теперішній час історичні керамічні центри Італії, відіграють значну роль у сучасній культурі країни, а також є ключовими точками утримання та розвитку культурної спадщини країни через багато причин і аспектів.

1. Спадщина та традиції.
2. Туризм, мистецтво та економіка.
3. Сучасні інновації.
4. Продовження та підтримка мистецтва і ремесел.
5. Місцева ідентичність.
6. Міжнародне визнання.

Розглядаючи сучасну кераміку, можна зазначити, що українська та італійська кераміка мають кілька спільних рис, які визначають їхній розвиток і вплив на світове мистецтво. Серед спільних моментів української та італійської кераміки можна виділити кілька важливих, які роблять схожими шлях їх розвитку.

Обмін досвідом та практичними знаннями між майстрами кераміки Італії та України неодмінно сприятиме підвищенню рівня майстерності українських виробників. Такий обмін може сприяти розширенню творчого горизонту для українських майстрів, наділяючи їх новими ідеями та підходами. Також важливо враховувати культурні відмінності, щоб збагатити не лише технічний аспект, але й естетичну виразність виробів, що виготовляються. Основною метою такого обміну досвідом є використання італійської керамічної спадщини як джерела

натхнення для створення власних, унікальних та сучасних творів українських художників кераміки.

Також ми можемо використати досвід розвитку економіки Італії після Другої світової війни з метою покращення та розвитку нашої економіки, з метою поширити інформацію про якість української кераміки та підвищити конкурентоспроможність на світовому рівні у всіх видах її застосування: промисловому, ремісничому та художньому.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Отже, італійська та українська кераміки, хоча по своєму дуже різні та унікальні, все ж таки мають багато спільного в розвитку, техніці та культурному впливі на світове мистецтво. І вивчаючи історію італійської кераміки та італійську культуру можна використати досвід розвитку історичних осередків та відомих майстрів італійської майоліки для вдосконалення та спрощення шляху розвитку нашої, української культури. Це може стати важливим джерелом натхнення та знань для розвитку української сучасної кераміки. Використання італійських технік глазурування, розпису та обробки кераміки може стати кроком до вищого рівня для українських майстрів. Вивчення та використання старих методів італійських майстрів може допомогти у покращенні якості та естетики українських керамічних виробів. Аналіз стилів майоліки з різних регіонів Італії може надихнути українських художників на створення унікальних дизайнів та використання нових образів у своїй творчості.

Це може надати певні ключові принципи, які можна застосувати не тільки у розвитку українського сучасного мистецтва, а й у розвитку української керамічної промисловості.

1. Підтримка мистецтва через промисловість: Італія активно підтримувала мистецтво через розвиток промислових секторів, таких як дизайн, мода, кераміка. Такий підхід допомагає мистецтву займати міцне місце в економіці країни.

2. Партнерство між мистецтвом і бізнесом: Співпраця між художниками та бізнесом може створити нові можливості для українських художників. Підтримка мистецтва через впровадження художніх елементів у виробництво товарів та послуг може стимулювати економіку.

3. Розвиток та збереження культурної спадщини стають основою для створення нових художніх напрямів та стильових рішень.

4. Привабливість мистецтва для туризму:

Високий рівень мистецтва Італії став однією з причин, чому країна є популярним туристичним напрямком. Україна також може використати своє мистецтво як один з факторів, що привертає туристів.

5. Підтримка художників та творчого середовища:

Створення сприятливого середовища для розвитку художників, надання грантів, резиденцій та підтримки у реалізації їхніх ідей може сприяти розвитку української сучасної мистецької сцени.

Ці принципи можуть служити як орієнтир для створення програм та стратегій, які сприятимуть розвитку українського сучасного мистецтва та його інтеграції в економіку країни.

Підтримка мистецтва - це важлива складова для розвитку суспільства. Італія після війни активно фінансувала мистецькі проекти, що сприяло не лише культурному розвитку, а й приверненню туристів та розвитку креативних індустрій. Україні варто також інвестувати у підтримку мистецтва, що допоможе збагатити культурний обмін, створити нові робочі місця та підвищити привабливість країни для іноземних відвідувачів та інвесторів.

Інвестування у мистецтво може стати каталізатором для культурного розквіту та економічного зростання. Формування грантів та стипендій для художників, організація мистецьких фестивалів та виставок сприятиме творчому потенціалу та розмаїттю висловлення.

Також важливо створити сприятливе середовище для розвитку культурних індустрій, включаючи технологічні інновації у сфері мистецтва. Це не лише додасть сучасність, а й розширить аудиторію та можливості для художників.

Партнерства між урядом, бізнесом та громадськістю можуть сприяти створенню механізмів фінансування мистецьких ініціатив. Це сприятиме створенню сталої екосистеми, де мистецтво і бізнес можуть взаємодіяти на взаємовигідних умовах, підтримуючи культурний та економічний розвиток нашої країни.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Albarelli Giovanni Maria. "Ceramisti pesaresi nei documento notarili dell'archivio di stato di Pesaro sec. XV-XVII." A cura di P.M.Erthler, Bologna, Centro di Studi O.S.M. 1986. - 38 p.
2. Alverà Bortolotto Angelica. "Due pittori maiolicari nella Venezia del cinquecento." *Arte Veneta*, 34, 1980, pp. 154-8.
3. Alverà Bortolotto Angelica. "Storia della ceramica a Venezia dagli albori alla fine della Repubblica." Faenza 1981.
4. Amoroso E. – Tropea C. "Le ceramiche di Castelli, Museo Nazionale d'Abruzzo." Roma, 1986. - 115 p.
5. Anselmi A. "Il commercio delle maioliche di Castelli alla antica fiera di Senigallia." In *Rivista Abruzzese di Scienze, Lettere ed Arti* XX, 1905, pp. 617-625.
6. L'Antica Ceramica da Farmacia di Castelli. A cura di Maria Rosanna Proterra, catalogo di mostra, Ferrara 2004. - 443 p.
7. Antiche maioliche popolari di Castelli 1980. Catalogo della mostra, Firenze 1980. - 160 p.
8. Antiche maioliche di Deruta 1980. Catalogo della mostra Spoleto 1980, Firenze 1980. - 160 p.
9. Arbace Luciana. "Il conoscitore di maioliche italiane del Rinascimento." Milano 1992. - 240 p.
10. Arbace Luciana. "Maioliche di Castelli. La raccolta Acerbo." Ferrara, Belriguardo, 1993. - 306 p.
11. Arbace Luciana. "Francesco Grue (1618-1673). La maiolica a Castelli d'Abruzzo dal compendiaro all'istoriato." Fondazione Raffaele Paparella Treccia e Margherita Devlet, Colledara (Te), Andromeda ed., 2000. - 253 p.
12. Arbace Luciana. "Brevi note sulla maiolica istoriata di Castelli con una postilla sull'attività di Carlo Antonio Grue verso il 1678." In *Italienische Fayencen der Renaissance. Ihre Spuren in internationalen Museumssammlungen*, atti del convegno

- di Norimberga, dicembre 2000, a cura di Silvia Glaser, edizioni Germanischen Nationalmuseums, Nurnberg 2004. - 175-179 p.
13. Argnani Federico. "Le ceramiche e maioliche faentine dalla loro origine fino al principio del secolo XVI." Faenza 1889. - XII, 83 p.
 14. Argnani Federico. "Il Rinascimento delle ceramiche maiolicate in Faenza." 2 vol., Faenza 1898. - 327 p.
 15. Ballardini Gaetano. "Corpus della maiolica italiana. I. Le maioliche datate fino al 1530." Roma, 1933. - 206 p.
 16. Ballardini Gaetano. "Corpus della maiolica Italiana. II. Le maioliche datate fino al 1535." Roma, 1938. - 208 p.
 17. Ballardini Gaetano. "La maiolica italiana (dalle origini alla fine del cinquecento)." Firenze 1938. - 173 p.
 18. Balzani Serena – Regni Marina. "Pittori a Casteldurante tra XV e XVI secolo. Primi dati di un'indagine in corso." In I Della Rovere nell'Italia delle corti, atti del convegno 16-19 settembre 1999, vol IV, Arte della maiolica, a cura di Gian Carlo Bojani, Urbino, ed. Quattro Venti, 2002, pp.11-48.
 19. Barnabei F. "Delle maioliche di Castelli nell'Abruzzo Teramano." Nuova Antologia XI (1876), vol. II, 729-745 p.
 20. Batini Giorgio. "L'amico della ceramica." Firenze 1974. - 474 p.
 21. Battistella F. "La ceramica." In Rapino. Guida storico-artistica alla città e alle sue tradizioni, Pescara 2003 pp. 33-83.
 22. Bellini Mario - Conti Giovanni. "Maioliche italiane del rinascimento." Milano 1964. - 180 p.
 23. Bettini Alessandro. "I lustri a Pesaro." Faenza LXXVII, 1992, 82-86 p.
 24. Bindi Vincenzo. "Le maioliche di Castelli e i pittori che le illustrarono." Napoli 1881. - 62 p.
 25. Brody Michael J. "Istoriato Maiolica with the Arms of Giacomo Nordi, Bishop of Urbino, 1523-1540." Masters Program in the History of the Decorative Arts / cooper-Hewitt, National Design Museum and Parsons School of Design. 2018. - 306 p.

26. Busti Giulio - Cocchi Franco. "Qualche piatto derutese fra Cinque e Seicento." In *La maiolica italiana del Cinquecento. Capolavori di maiolica della Collezione Strozzi Sacratì*, Atti del convegno di studi Museo internazionale delle Ceramiche Faenza, 25, 26, 27 settembre 1998, a cura di Gian Carlo Bojani, Firenze, Centro Di, 2001, p. 112-123.
27. Cioci Francesco. "Xanto e il duca di Urbino." Milano 1987. - 247 p.
28. Wilson, Timothy. "Italian Maiolica." Ashmolean Museum, 2017. – 568 p.
29. Dawes, J.G. "Ceramics of Italy: Maiolica and Northern Italy."
30. Wilson, Timothy. "Italian Renaissance Ceramics: A Catalogue of the British Museum Collection." British Museum, 2009. – 814 p.
31. Wilson, Timothy, and Luke Syson. "Maiolica: Italian Renaissance Ceramics in The Metropolitan Museum of Art." Metropolitan Museum of Art. 2016. – 392 p.
32. Levante, Fausto. "Ceramiche italiane del Rinascimento."
33. Rackham, Bernard. "The Ceramics of Italy: A Handbook to the Collections of Italian Ceramics in the Victoria and Albert Museum."
34. Burdach, Konrad. "Riforma, Rinascimento, Umanesimo." Sansoni, Firenze 1986. – 238 p.
35. Burdach, Konrad. "Dal Medioevo alla Riforma." Brunn 1913.
36. Burdach, Konrad. "Significato ed origine delle parole 'Rinascimento' e 'Riforma'." Reimer, Berlino 1910.
37. Garin, Eugenio. "Medioevo e Rinascimento. Studi e ricerche." Laterza, 2005. – 335 p.
38. Garin, Eugenio. "Interpretazioni del Rinascimento." Storia e Letteratura, 2009. – 335 p.
39. Berenson, Bernard. "The Italian Painters of the Renaissance." Londra 1962. – 482 p.
40. Burckhardt, Jacob. "Die Kultur der Renaissance in Italien." Basilea 1860. – 287 p.
41. Croce, Benedetto. "Gli dei antichi nella tradizione mitologica del Medioevo e del Rinascimento." *La parola del passato*, I, 1964. – 273–85 p.

42. Garin, Eugenio. "L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento." Bari 1954.– 275 p.
43. Warburg, Aby. "La rinascita del paganesimo antico." Firenze 1966.– 438 p.
44. Falchi, Rodolfo. "La maiolica italiana." Edicart, Legnano (MI), 1994.– 64 p.
45. Conti Giovanni. "L'arte della maiolica in Italia." Milano 1973. - 280 p.
46. Galeazzi Lamberto - Valentini Gaetano. "Maioliche arcaiche e rinascimentali in raccolta privata." Foligno 1975. - 152 p.
47. Maiolica Arcaica. Wikipedia [Электронный ресурс] Режим доступа:
[https://it.wikipedia.org/wiki/Maiolica_arcaica](https://it.wikipedia.org/wiki/Maiolica_arcaica)
48. Faenza. Wikipedia [Электронный ресурс] Режим доступа:
<https://it.wikipedia.org/wiki/Faenza>
49. Maiolica di Siena. Wikipedia [Электронный ресурс] Режим доступа:
[https://it.wikipedia.org/wiki/Maiolica_di_Siena](https://it.wikipedia.org/wiki/Maiolica_di_Siena)
50. Maiolica di Deruta. Wikipedia [Электронный ресурс] Режим доступа:
[https://it.wikipedia.org/wiki/Maiolica_di_Deruta](https://it.wikipedia.org/wiki/Maiolica_di_Deruta)
51. Ceramica di Urbino. Wikipedia [Электронный ресурс] Режим доступа:
[https://it.wikipedia.org/wiki/Ceramica_di_Urbino](https://it.wikipedia.org/wiki/Ceramica_di_Urbino)
52. Maiolica di Montelupo. Wikipedia [Электронный ресурс] Режим доступа:
[https://it.wikipedia.org/wiki/Maiolica_di_Montelupo](https://it.wikipedia.org/wiki/Maiolica_di_Montelupo)
53. Cipriano Piccolpasso. Wikipedia [Электронный ресурс] Режим доступа:
[https://en.wikipedia.org/wiki/Cipriano_Piccolpasso](https://en.wikipedia.org/wiki/Cipriano_Piccolpasso)
54. Cipriano Piccolpasso. Wikiwand [Электронный ресурс] Режим доступа:
[https://www.wikiwand.com/en/Cipriano_Piccolpasso](https://www.wikiwand.com/en/Cipriano_Piccolpasso).

55. Niculoso Pisano - frwiki.wiki [Электронный ресурс] Режим доступа:
[https://frwiki.wiki/wiki/Niculoso_Pisano](https://frwiki.wiki/wiki/Niculoso_Pisano)
56. Breve storia di come l'azulejo imparò il 'pisano' - gira l'arte . La creatività parte dallo sguardo [Электронный ресурс] Режим доступа:
<https://www.giralearte.it/2021/06/26/breve-storia-di-come-lazulejo-imparo-il-pisano/>
57. Лука дельла Роббиа. Wikipedia [Электронный ресурс] Режим доступа:
[https://it.wikipedia.org/wiki/Luca_della_Robbia](https://it.wikipedia.org/wiki/Luca_della_Robbia).
58. Maiolica ispano-moresca. Wikipedia [Электронный ресурс] Режим доступа:
[https://it.wikipedia.org/wiki/Maiolica_ispano-moresca](https://it.wikipedia.org/wiki/Maiolica_ispano-moresca).
59. Mastro Giorgio Andreoli. Wikipedia [Электронный ресурс] Режим доступа:
[https://it.wikipedia.org/wiki/Mastro_Giorgio_Andreoli](https://it.wikipedia.org/wiki/Mastro_Giorgio_Andreoli).
60. Rinascimento. Wikipedia [Электронный ресурс] Режим доступа:
[<https://it.wikipedia.org/wiki/Rinascimento>](<https://it.wikipedia.org/wiki/Rinascimento>o).

ДОДАТКИ

Додаток А. Італійська кераміка доби середньовіччя.

Рис.1 Архаїчна майолікова чашка Піза.



Рис.2 Глечик, Орвієто.1275-1375р.



Рис.3 Глечик з гербом Манфреді 1375-1400р.



Рис.1 Біло-блакитна ваза з двома ручками. Флоренція 1430р.



Додаток Б. Іспано-мавританська кераміка.

Рис.1 Таріль.Манісес.1430-1450р.



Рис.2 Чаша. Мнісес.1500-1525р.



Рис.3 Фрагмент двох газелейз вази.Альгамбра. близько 1400р.



Рис.4 Тарілка.Валенсія. 1430-1500р.



Додаток В. Албареллі - аптечний посуд.

Рис.1 Альбарелло. Венеція. 1530р.



Рис.2 Альбарелло. Фаенца. 1540-45р.



Рис.3 Альбарелло. Кастель Дуранте. 1569р.



Рис.4 Альбарелло з Амуром. Дерута. 1507р.



Додаток Д. Лукка Делла Роббіа.

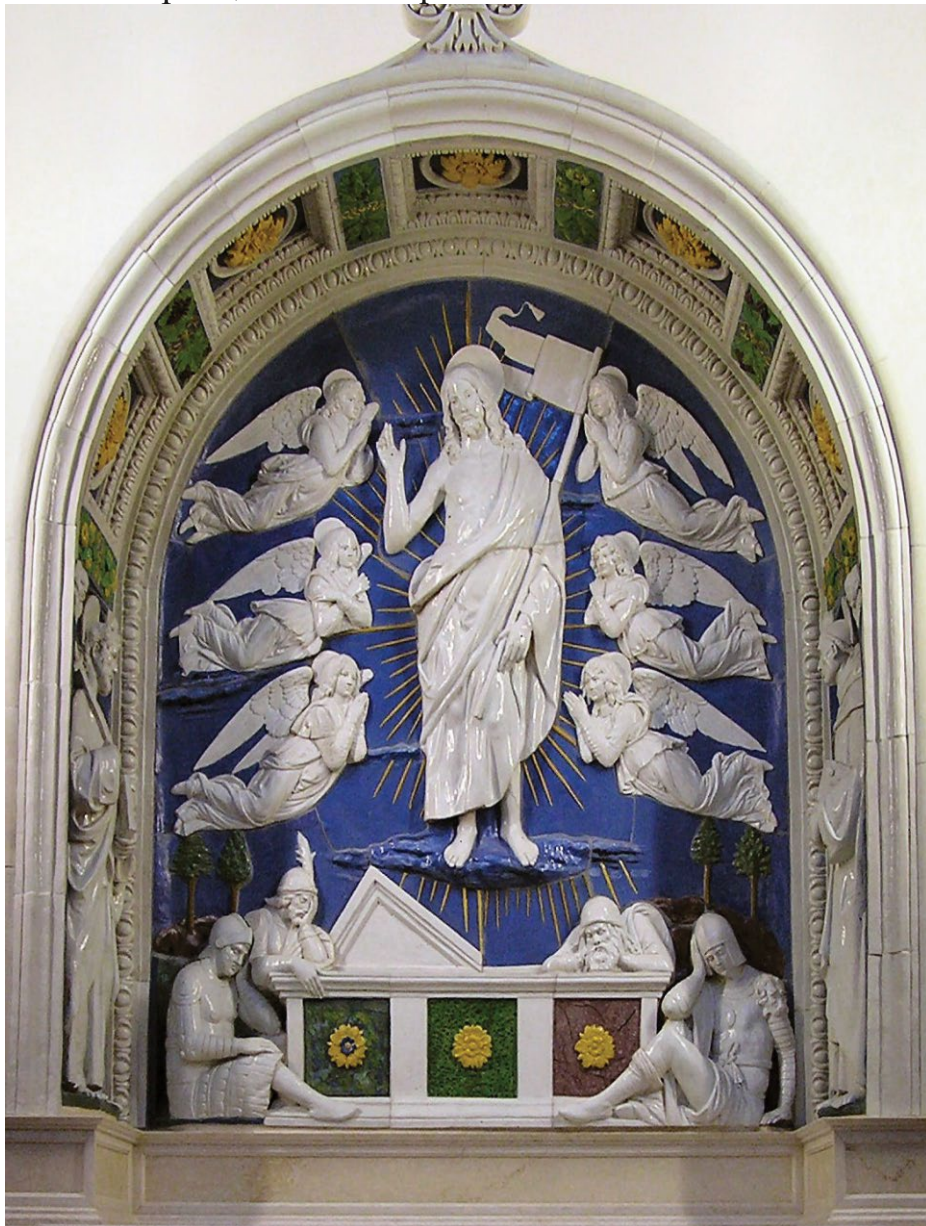
Рис.1 Поклоніння немовляті.
Флоренція. 1540р.



Рис.2 Мадонна з немовлям та ангелами. Лувр.



Рис.3 Вознесення. Собор у
Флоренції. 1542 - 46р.



Додаток Г. Оздоблення керамічних виробів в XV -- XVI ст .

Рис.1 Trofei. Ніколо Франчіолі.
Дерута.



Рис.2 Чаша з гербом. Майстерня
Дж.Марія Вазаро.1508р.



Рис.3 Istoriato. Ніколо д'Урбіно.



Рис.4 Serquate. Ніколо Франчіолі.
Дерута.



Рис.5 Rabesco - Арабеска.



Рис.6 Блюдо.Вершник. Дерута.
1520-1550р.



Додаток Г. Оздоблення керамічних виробів в XV -- XVI ст .

Рис.1 Таріль з гербом єпископа Бальйоні. Дерута. до 1530р.



Рис.2 Таріль розписана люстром. Дерута. до 1520р.



Рис.3 Serquate. Урбіно або Кастель Дуранте . 1525-45р.



Рис.4 Istoriato. Бальдассар Манара. Фаенца. 1535-1540р.



Рис.5 Альбарелло. Дерута. 1550р.



Рис.6 Альбарелло. Кастель Дуранте. 1579р.



Додаток У2. Ніколо Пеллипаріо д'Урбіно.

Рис.1 Istoriato. Викрадення Олени. Ніколо д'Урбіно. 1527р.



Рис.2 Istoriato. Жертвопренесення Діани. Ніколо д'Урбіно. 1521-28р.



Рис.3 Istoriato. Ніколо д'Урбіно. 16 ст.



Рис.4 Istoriato. Викрадення Олени. Ніколо д'Урбіно. 1519р.



Рис.5 Istoriato. Побиття немовлят. Ніколо д'Урбіно. 1544р.



Рис.6 Istoriato. Ніколо д'Урбіно. 16 ст.



Додаток Ф. Майоліка Фаенци. Casa Pirota.

Рис.1 Trofei. Пьетро Бергатіні.
Жертвопринесення Марко Курціо. 1529р.



Рис.2 Каза Пірота. Таріль VI.
1525р.



Рис.3 Каза Пірота. Таріль.
1525-30р.



Рис.4 Каза Пірота. Таріль.
1525-30р.



Рис.5 Каза Пірота. Мучеництво святої
Цецилії. бл. 1525р.



Рис.6 Каза Пірота. Таріль.
бл. 1525р.



Додаток Ф1. Бальдассаре Манаре.

Рис.1 Istoriato.
Бальдассаре Манаре. бл.1535р.



Рис.2 Istoriato.
Бальдассаре Манаре. бл.1535р.



Рис.4 Istoriato. Викрадення
Олени. Ніколо д'Урбіно. 1519р.

Додаток Ф2. Нікулосо Пізано.

Рис.1 Нікулосо Пізано.
16 ст.



Рис.2 Нікулосо Пізано.
16 ст.



Додаток С. Кераміка Сієни.

Рис.1 Фрагмент керамічної підлоги палаццо Петруччі.
Сієна. 1509р.



Рис.2 Плитка підлоги
палаццо Петруччі.Сієна. 1509р.



Рис.4 Альбарелло.
Сієна. бл. 1510р.



Додаток УЗ. Франческо Ксанто Авеллі.

Рис.1 Istoriato. Нептун знущається над
Феофаном. Герб Пуччі. F XA R. 1532р.



Рис.2 Istoriato. F XA R. 1539р.



Рис.3 Istoriato. Смерть Клеопатри.
F XA R. 1534р.

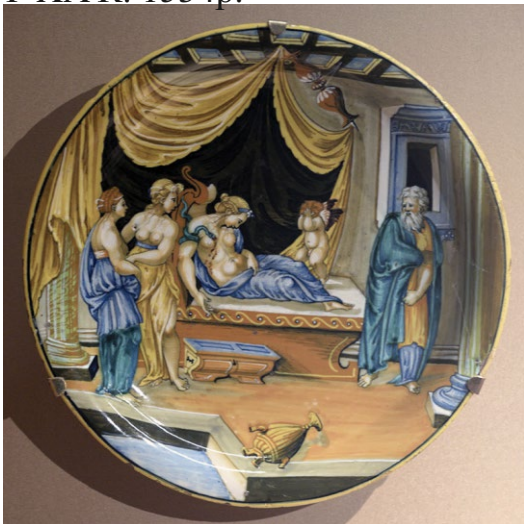


Рис.4 Istoriato. Сон Астиага.
F XA R. 1530-1540р.

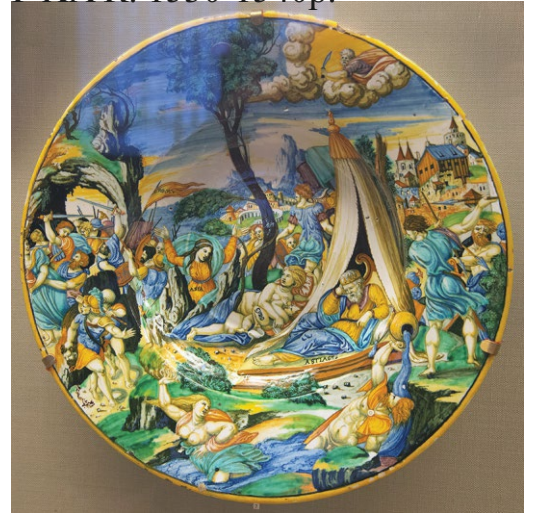


Рис.5 Istoriato. Лакоон.
F XA R. 1530-i p.



Рис.2 Istoriato. F XA R. 1530-i p.



Додаток Р. Кераміка Дерути.

Рис.1 Таріль з зображенням каяття св.Єроніма. Дерута. 1525-30р.



Рис.2 Стигмація св. Франциска Ассизького. El Fratte(Джакомо Манчіні)1530-45р.



Рис.3 Аполлон і Дафна. El Fratte(Джакомо Манчіні)1544р.



Рис.1 Таріль з жіночим профілем. Дерута. початок 16ст..



Додаток У. Майоліка Кастель Дуранте і Урбіно.

Рис.1 Grottesco. Кастель Дуранте.
1525р.



Рис.2 Trofei. Кастель Дуранте.
16 ст..



Рис.3 Grottesco. Кастель Дуранте.
16 ст.



Рис.4 Serquate. Кастель
Дуранте . 16 ст.



Рис.5 Trofei. Кастель Дуранте.
Чіпріано Пікольпассо. 1572р.



Рис.2 Trofei. Кастель Дуранте.
16 ст..



Додаток У2. Майстерня Фонтана

Рис.1 Istoriato. Лиха Італії.
м Фонтана.Урбіно. 1540р.



Рис.2 Istoriato. Жертвопренесення
Авраама. м. Фонтана.Урбіно. 1565-71р.



Рис.3 Grottesco. м. Фонтана.
Урбіно. 16 ст.



Рис.4 Istoriato. Конгіаріум.
м. Фонтана. Урбіно. 1570-75р.



Рис.4 Istoriato. Триумф Галатеї.
м. Фонтана. Урбіно. 1565-71р.



Рис.4 Istoriato. Перехід Карла V через
Ельбу. м. Фонтана. Урбіно. 1565-71р.



Додаток У. Майоліка Кастель Дуранте і Урбіно.

Рис.1 Istoriato. Леда та Юпітер.
Урбіно. 1550-74р.



Рис.2 Istoriato. Альбарелло.
Урбіно. 1500-50р.



Рис.3 Grottesco. Наука. Урбіно.
1550-99р.



Рис.4 Istoriato. Геркулес і Антей.
м. Фонтана. Урбіно. 1560-70р.



Рис.5 Istoriato. Мануфактура
Патанацці. Урбіно.16 ст.



Рис.6 Istoriato. Триумф Цезаря.
м. Патанацці. Урбіно. 1585р.



Додаток Л. Майоліка Губбіо.

Рис.1 Scodella. Чаша з гербом Орсіні. Губбіо. 1530-35р.



Рис.2 Tondino. Губбіо. 1521р.



Рис.3 Piatti degli innamorati. Таріль закоханих. Губбіо. 1540р.



Рис.4 Tondino/Grottesco. Губбіо. 1521р.



Рис.5 Майстерня Джоржіо. Губбіо. 1525-30р.



Рис.5 Жакомо ди Паолуччо. Губбіо. 1510-15р.



Додаток Л1. Джоржіо Андреолі.

Рис.1 Майстерня Дж.Андреолі.
Тарілка з Амуром. Губбіо. 1525-30р.



Рис.2 Майстерня Дж.Андреолі.
Губбіо. 1525-30р.



Рис.3 Майстер Дж.Андреолі.
Губбіо. 1525-30р.



Рис.4 Майстер Дж.Андреолі.
Губбіо. 1528р.

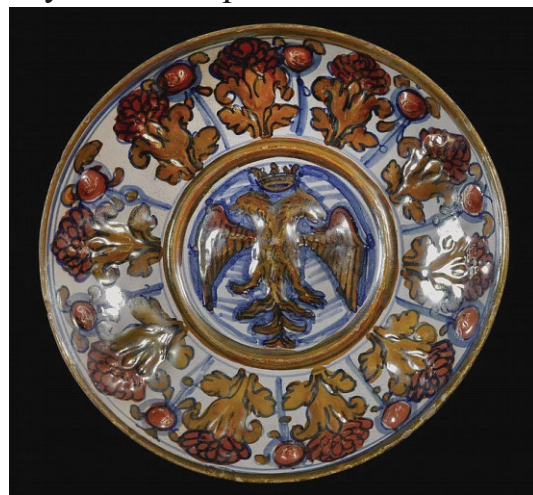


Рис.5 Майстер Дж.Андреолі.
Губбіо. 1528р.



Рис.6 Майстер Дж.Андреолі.
Губбіо. 1465-1553р.



Додаток К. Карта ремісничих центрів кеаміки.

