

Санкт-Петербургский Государственный университет профсоюзов

На правах рукописи

Егорова Анна Алексеевна

**ЯПОНСКАЯ КЕРАМИКА ЭПОХИ ЭДО (1600-1868):
КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ И АТРИБУЦИЯ**

**Специальность 17.00.04 –
изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура**

Диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения

Том 1

Научный руководитель:
Арапова Т.Б., канд. искусствоведения

Москва – 2016

СОДЕРЖАНИЕ

Том 1.

ВВЕДЕНИЕ	4-16
ГЛАВА 1. История формирования и изучения современных коллекций японской керамики	17-38
1.1 Коллекционирование и начало изучения японской керамики XVII-XIX вв.	17-26
1.2 Современное состояние изучения японской керамики: XX – начало XXI вв.	27-38
ГЛАВА 2. Керамика в эпоху Эдо: культурный контекст	39-62
2.1 Становление художественной традиции эпохи Токугава.....	39-53
2.2 Эпоха Гэнроку (1675-1725 гг.) и художественная традиция XVIII - XIX вв.	53-62
ГЛАВА 3. Керамические мастерские эпохи Эдо	63-121
3.1 Мастерские неглазурованной керамики.....	63-72
3.2 Керамика с глазурями.....	72-121
ГЛАВА 4. Общие принципы и проблемы атрибуции японской керамики эпохи Эдо	122-183
4.1 Архивные документы как основание атрибуции.....	122-126
4.2 Атрибуция по маркам и надписям на керамических изделиях	126-136
4.3. Атрибуция по технико-технологическим признакам.....	133-148
4.4 Атрибуция керамики по стилистическим признакам.....	148-171
4.5 Методика атрибуции и классификации керамики для музейных коллекций.....	171-177
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	178-180
Список основной использованной литературы.....	181-195

Том 2.**ПРИЛОЖЕНИЕ А**

Список иллюстраций.....3-4

Иллюстрации5-53

ПРИЛОЖЕНИЕ Б

Каталог керамики эпохи Эдо Государственного Эрмитажа.....54-

138

ПРИЛОЖЕНИЕ В

Глоссарий.....139-151

ПРИЛОЖЕНИЕ Г

Именной указатель152-155

ВВЕДЕНИЕ

Традиционная японская керамика – одно из самых ярких явлений декоративно-прикладного искусства Дальнего Востока и мировой художественной культуры.

Уникальность этого вида японского художественного ремесла заключается в исключительном многообразии типов керамики, сформировавшихся в этой стране, в том парадоксальном положении, которое керамика заняла в иерархии видов искусств Японии и в том колоссальном влиянии, которое она продолжает оказывать на современных керамистов в Японии и за её пределами.

В период со второй половины эпохи Хэйан (794-1185 гг.) до начала XVII века по всей территории центральной Японии и на острове Кюсю сформировалось большое число независимых друг от друга (как в технико-технологическом, так и в стилистическом плане) центров традиционного гончарства, производивших бытовую керамику для местных рынков. Своеобразие местных материалов и разница в составе населения разных регионов Японии привели к большому разнообразию продукции. Раздробленность страны, внутренняя политика, препятствовавшая свободной миграции населения и цеховые правила, ограничивавшие распространение опыта, также способствовали многообразию керамических традиций.

В то же время в придворных мастерских, мастерских крупных князей даймё и при некоторых буддийских монастырях производили художественную керамику, ориентированную, в первую очередь, на китайские образцы, с которыми Япония смогла познакомиться ещё в период Нара (710-794 гг.). Китайская и корейская керамика всегда высоко ценилась в Японии, вызывая подражания и многочисленные попытки воспроизвести качества черепка и имитировать цвет и фактуру глазурей.

Граница между народной и художественной керамикой была тонкой – не только вследствие всё же происходившего обмена технологиями между разными мастерскими, но и в результате своеобразного развития других видов искусства,

культурных традиций и религиозных практик. Керамика оказалась включённой в такие первоначально элитарные формы прикладных искусств и культурных практик как чайные церемонии (*тя-но ю* и *сэнтядо*), аранжировка растений (*икэбана* и *бонсай*) и, следовательно, стала оцениваться в категориях эстетики и этики тех религиозно-философских учений и идеологических тенденций, которые формировали эти искусства. В поисках форм, соответствующих этим категориям, японские интеллектуалы (философы, просвещённое духовенство, литераторы и художники) обращались к национальной керамике и находили в ней те черты, которые в полной мере отвечали их актуальным духовным потребностям.

Критерием оценки произведений керамики в Японии уже в XVI веке (в связи с формированием школ церемонии *тя-но ю*) стало не столько техническое совершенство исполнения изделия, сколько целый комплекс философских и историко-культурных аспектов. Среди них – выраженность в произведении эстетического канона эпохи или группы ценителей, и историческая связь с той или иной авторитетной местной или иноземной художественной традицией, именем почитаемого буддийского наставника, мастера чайной церемонии, политического деятеля или военачальника.

В результате некоторые произведения керамики становились эталонными для определённой социальной группы заказчиков, вызывали копирование, творческие переосмысления и введение новых материалов, форм и декора в репертуар гончарных мастерских Японии. Керамика оказалась под большим влиянием философии, поэзии, каллиграфии, и, в свою очередь, оказывала влияние на «высокие» жанры искусства, к которым не относилась.

Актуальность исследования. История контактов Японии и Запада, длительный период изоляции страны и её «открытие» в 1868 году привели к тому, что основой мировых коллекций японской керамики стали изделия конца эпохи Эдо (XIX в., период *бакумацу*) и периода Мэйдзи (1868-1912), когда Япония вышла на мировой рынок. Большая часть периода Эдо (XVII – первая половина XX в.) оставалась вне сферы интересов исследователей. Несмотря на более чем полуторавековую историю коллекционирования и изучения японской керамики,

многие вопросы истории керамического производства этого периода, отдельных мастерских и их связей, остаются малоизученными.

Атрибуция музейных памятников – важный этап для работы по каталогизации, учёту, комплектованию музейного фонда, научно-исследовательской, образовательной и научно-популяризаторской деятельности.

При описании и изучении музейных коллекций и отдельных предметов японской керамики исследователи сталкиваются с проблемами классификации и атрибуции керамических изделий, связанными, прежде всего, со сложной системой влияний, заимствований, подражаний и цитирования среди японских художников XVII-XIX веков. Отсутствие системного научного подхода к атрибуции произведений японской керамики привело к «дискретному» восприятию истории керамического производства эпохи Эдо в целом: выделению нескольких ведущих мастерских и художников в отрыве от широкого контекста многообразных художественных процессов японского гончарства. Необходимость создания целостной картины японской керамической традиции и определение принципов и критериев атрибуции, исходя из общей картины истории керамического производства, обуславливает актуальность представленной к защите диссертационной работы.

Актуальность работы выражается также в том, что в середине XX века японская керамика привлекла внимание западных дизайнеров, скульпторов и художников-керамистов, во многом – благодаря просветительской и популяризаторской деятельности японских художников-керамистов. Западные художники нашли в японском гончарстве неисчерпаемый источник творческого вдохновения и технико-технологических приёмов формовки и декорирования керамических изделий. В современное западное декоративно-прикладное искусство широко вошла японская терминология для описания форм изделий и глазурей (ярким примером является использование термина «раку» для обозначения мягких цветных глазурей с характерной бугристой фактурой)¹; при

¹ О степени влияния японской керамики на современное искусство запада можно судить по публикациям художественных объединений, таких как Craft Potters Association, American Art Pottery Association

этом японская традиционная терминология часто изменяла понятийное содержание, так как применялась к изделиям на основании отдельных внешних признаков или элементов технологии. Широкое заимствование стилистических приёмов, техник и терминологии как мастерами-керамистами, так и широким кругом знатоков и любителей керамики, привело к ретроспективному ошибочному или неполному пониманию художественных традиций Японии.

На актуальность работы также указывает постоянный высокий интерес к японской культуре и отдельным культурно-художественным и религиозно-философским традициям Японии, так или иначе связанным с керамикой и фарфором: чайной церемонии, аранжировке цветов икебана. Популяризация этих практик во второй половине XX века, просветительская работа японских мастеров искусств и постоянно растущее количество литературы на западных языках делают необходимым определение роли керамики в разных видах культурных практик Японии. Таким образом, важным аспектом актуальности данного исследования является культурная атрибуция, то есть «установление типичности изучаемого явления в рамках избранной культурной модели» [Флиер, 2011, с.139-140] и соотнесение отдельного вида декоративно-прикладного искусства с общей системой японской (и – шире – дальневосточной) культуры.

Перечисленные выше аспекты определяют необходимость и актуальность комплексного изучения искусства керамики эпохи Эдо (1603-1868).

Степень изученности проблемы. Несмотря на продолжительность периода Эдо, сравнительно широкое распространение письменной истории производства и многообразии художественных процессов, протекавших в XVII-XIX веках, история керамики эпоха Эдо оказалась малоизученной. Причиной этому были противоречивые по характеру интересы к керамике в конце XIX – начала XX веков. С одной стороны, после реставрации Мэйдзи в 1868 г. интерес западных

(электронный ресурс: <http://aara.info/> (дата обращения: 8.12.2014) и периодических изданий этих ассоциаций, а также исследованиям современных специалистов [Тап, 2007].

Терминология, основанная на понятиях японской керамики (как традиционных, так и нововведённых на Западе), используется в изданиях по технике и технологии гончарства, ориентированных на керамистов-практиков. Например, Джон Бритт [Britt, 2004] использует такие термины как глазури «орибэ», «хаги», «раку», «красный сино», «хамата».

исследователей и коллекционеров был направлен на современную им керамическую продукцию. С другой стороны, с начала XX века изучением национальной керамики занялись японские историки, художники и философы. В первом случае в фокусе внимания оказались мастера эпохи Мэйдзи, успешно продвигавшие свои изделия на западном рынке (такие как Кинко:дзан Собэй, Миягава Ко:дзан и др.). Во втором случае на передний план выдвинулось изучение керамики эпохи Момояма (Адзуги-Момояма, 1568/1573 по 1600/1603), классической и наиболее авторитетной для чайной церемонии. Возникшее в конце 1920-х годов движение «Мингэй» (Народного искусства) под идейным руководством Янаги Со:эцу (柳宗悦, 1889-1961) сконцентрировало своё внимание на деревенском кустарном производстве и также не интересовались историей художественных процессов в керамике эпохи Эдо. Результатом такого избирательного интереса стало не только недостаточное количество работ об искусстве керамики периода Эдо, но и общая неразработанность критериев атрибуции произведений этой эпохи и их классификации.

Поскольку история коллекционирования и изучения японской керамики тесно связана с формированием критериев атрибуции произведений, она выделена в отдельную главу исследования (Глава 1. История формирования и изучения современных коллекций японской керамики).

Объектом диссертационного исследования является японская керамика эпохи Эдо (1603-1868 гг.); предметом – атрибуция гончарных изделий в контексте культурно-исторических процессов этой эпохи.

Таким образом, целью данной работы стала разработка принципов научной атрибуции японской керамики в связи с характером формирования её стилистического многообразия, что обусловило следующий комплекс задач:

1. характеристика культурно-исторического фона эпохи, в том числе особенностей формирования культурно-художественной традиции и культурного разнообразия периода сёгуната Токугава;

2. рассмотрения деятельности наиболее значительных керамических центров Японии;

3. выявление связей и взаимовлияний между мастерскими эпохи Эдо и иноземных влияний на работу керамистов Японии;
4. характеристика основных технико-технологических особенностей японской керамики;
5. характеристика основных стилистических направлений в японской керамике указанного периода;
6. определение основных методов и критериев атрибуции японских керамических изделий;
7. выявление границ применимости этих методов и возможных погрешностей в атрибуции керамики эпохи Эдо;
8. апробация результатов исследования на материалах коллекции японской керамики Государственного Эрмитажа.

Источниковедческой базой исследования послужили образцы керамики из собрания Государственного Эрмитажа, ведущих музеев России, крупнейших музеев Японии и Великобритании. В связи с историей формирования западных коллекций японского искусства, особую важность приобретают коллекции керамических мастерских Японии, которые можно признать эталонными. В первую очередь, это Музей префектуры Гифу (отражающий историю развития керамического региона Мино-Сэто), Музей керамики Кюсю (Арита), Музей восточной керамики (Осака), а также частные коллекции мастерской Тин Дзюкан (Кагосима), Раку (Киото), и т.д. Важным научным достоинством перечисленных коллекций является наличие в их составе археологических материалов, полученных в результате раскопок в местах расположения ранних печей и в местах современных гончарных центров. Наряду с предметным материалом из музейных коллекций, важным источником являются публикации музейных и частных собраний и каталогов аукционов произведений декоративно-прикладного искусства Японии.

Среди западных музейных собраний наиболее документированными и достоверно атрибутированными являются коллекции Музея Виктории и Альберта и Британского музея (Лондон, Великобритания), сформировавшаяся отчасти

благодаря целенаправленным приобретениям на Всемирных Выставках; Музея восточных искусств (Музей Гимэ) (Париж, Франция), музея Метрополитен (Нью-Йорк) и галереи Фрир (Вашингтон, США).

Помимо керамики как таковой, важным источником при работе над диссертацией были памятники изобразительного искусства, отражающие работу керамистов и бытование керамических изделий в разных культурных традициях эпохи Эдо. Так, серия свитков *Эйраку Ходзэн*, созданная во второй половине XIX века, позволяет с большой степенью точности реконструировать технологические процессы керамических мастерских Киото того времени. Гравюра *укиё-э* конца XVIII – XIX веков также предоставляет обширный материал для изучения репертуара керамической продукции японских мастерских эпохи Эдо и их историко-функционального бытования.

Важное значение для понимания исторического контекста керамического производства, его объёмов, репертуара и связи с княжескими домами Японии имеют архивные материалы мастерских, опубликованные японскими и западными исследователями. Богатый фактологический материал представляют сборники официальных и хозяйственных материалов, таких как «*Тикудзэн-но куни дзоку-фудоки* (Записки о провинции Тикудзэн)» 1688-1708 гг., «*Такатори-ке кироку* (Записи дома Такатори)» 1781 г., «*Го-санкин го-до:тю: дзики* (Список подношений в Эдо)» 1862 г., опубликованные Э.Л. Маске [Maske, 2011], М.Р. Наварро [Navarro, 2008], Ф.Виллемин [Villemin, 2013].

Среди неопубликованных архивных материалов, привлечённых к исследованию, следует выделить, как наиболее важные, эскизы изделий, хозяйственную документацию и тетрадь образцов для подарков к визиту цесаревича Николая Александровича в Кагосима в 1891 г. «*Рококу котайси Кагосима дзякуго* (Визит российского наследного принца в Кагосима)» из семейного архива мастерской Тин Дзюкан (Кагосима).

В Японии отсутствовали «казённые» мастерские императорского двора или военного правительства *бакуфу*, производство керамики не регулировалось централизованно, а находилось под административным управлением провинций и

личным патронажем князей. Подобная децентрализация производства и рассредоточение архивных материалов приводили к утратам документов во время военных действий, пожаров и стихийных бедствий на всём протяжении эпохи Эдо (и вплоть до конца XIX века). В результате на сегодняшний день единый корпус исторических свидетельств о керамическом производстве Японии отсутствует, а изучение и перевод документов (как на современный японский язык, так и на другие языки), а также их публикация, производятся в рамках изучения отдельных мастерских или хозяйственно-экономической истории провинций.

Источником фактологического материала послужили также переводы трактатов о чайной церемонии с перечнями или упоминаниями чайной керамики, использовавшейся в разное время разными мастерами *тя-но ю*. Важные данные содержатся во фрагментах мемуарных произведений Цуда Со:кю:, опубликованных М. Уэда в 1931 г., в трактатах «Намбороку (Записки Намбо)» Намбо Со:кэй и «Дзэнтяроку (Записки о дзэнском чае)» Дзякуан Со:таку, переведённых А.Н. Игнатовичем и опубликованных в 2011 г. [Игнатович, 2011].

В процессе сбора материала для освещения истории формирования российских коллекций японской керамики автором диссертации были привлечены материалы из архива Государственного Эрмитажа, в том числе - инвентарной книги Музея училища технического рисования барона Штиглица, переданной в Государственный Эрмитаж в 1932 г.

Большую роль в формировании исследовательской базы имели личные наблюдения автора в традиционных мастерских Коисибара, Онта, Кагосима, Киото, Сэто, а также консультации с современными японскими мастерами и художниками-керамистами, работающими в традиционных техниках, сохранившихся с эпохи Эдо.

Хронологические рамки исследования. Эпоха Эдо (1603-1868 гг.) была выделена в японской историографии в связи с длительным правлением сёгунов династии Токугава и установлением ставки военного правительства *бакуфу* в городе Эдо (с 1868 г. – Токио). Этот период связан с завершением централизации страны и долгим периодом мира, способствовавшему развитию экономики и

становлению нового для японского общества класса буржуазии из преуспевающих горожан (*тёнин*), занятых в торговле, финансовой деятельности и ремесленном производстве.

Эти процессы привели к становлению подлинно национальной культурной традиции, нашедшей выражение в оформлении национальной эстетики, появлении новых жанров литературы, поэзии, театра, изобразительного искусства, расцвете декоративно-прикладных искусств, в том числе – керамики. В то же время развитие техники и технологии привело к росту керамического производства, увеличению числа мастерских по всей стране и постепенному распространению бытовой керамики во всех слоях населения.

Период Эдо заканчивается «реставрацией Мэйдзи» в 1868 году, которая не только восстановила императорскую власть в стране (с последующим установлением конституционной монархии) и привела к коренной ломке социальной структуры старого японского общества, но и открыла Японию для международной торговли и культурного обмена. В самой Японии это привело к необходимости позиционировать изобразительное и декоративно-прикладное искусство страны в контексте мировой художественной истории и к постепенной переоценке собственных художественных традиций.

Методы исследования обусловлены целью и задачами диссертационной работы, особенностями исследуемого материала и аспектов его рассмотрения (техники создания и сферы культурного бытования произведений декоративно-прикладного искусства) и сочетает общенаучные методы (сравнительно-типологический анализ, обобщение) и специальные методы искусствоведения. Среди искусствоведческих методов наиболее значимыми были формально-стилистический и иконографический анализ, также был применён метод описания памятников искусства, специфический для музейной практики. Проведение комплексного исследования на основе широкого спектра научных методов обеспечили достоверность его результатов.

В соответствии с современной практикой описания произведений японского декоративно-прикладного искусства автор широко использует японскую

терминологию для обозначения форм, декора, техник и технологий создания керамики. Это обусловлено, с одной стороны, отсутствием соответствующих терминов в русском языке (в связи с локальными особенностями дальневосточной керамической практики, материалов и технологий), с другой – стремлением уточнить ряд японских терминов, имеющих широкое хождение в научной и популярной литературе о японском искусстве.

Японские термины, выделенные *курсивом*, даны в записи кириллицей по системе Е.Д. Поливанова, долгота гласных обозначена двоеточием. Японские слова и термины, широко принятые в русскоязычной литературе (саке, икебана) даются в соответствии с Толковым словарём иноязычных слов [Крысин, 2008], транслитерация по системе Поливанова даётся в скобках, курсивом. Китайские термины (также выделенные курсивом) даны в транскрипционной системе Палладия. Все термины, выделенные курсивом, приведены в Глоссарии (Том 2, Приложение В).

В соответствии с японской традицией фамилия стоит перед личным именем; имена художников на марках и надписях даны в чтении, характерном для творческих имён (псевдонимов) по Словарю японских имён и фамилий [Капул, Кириленко, 1990]. Японские имена и фамилии приведены в Именном указателе (Том 2, Приложение Г). Переводы марок и надписей сделаны автором исследования, если не указано иное.

Научная новизна исследования заключается, в первую очередь, в создании первой в искусствоведческой литературе обобщающей системы атрибуции произведений японской традиционной керамики, актуальной для наиболее сложного периода развития керамического производства, эпохи Эдо.

В работе предпринята новаторская попытка синтетически соединить уже имеющиеся японские и западные системы классификации керамики, рассмотрев их наиболее существенные признаки, как по топографическому признаку, так и по технико-технологическим и стилистическим чертам.

Важной новаторской чертой исследования является рассмотрение деятельности керамических мастерских Японии в их исторических связях и

взаимных влияниях, что уточняет имеющиеся классификации керамики, вносит необходимые коррективы в терминологический лексикон исследований японской керамики и создаёт более полную картину истории развития японского гончарства, предоставляя возможность более аргументированной и достоверной атрибуцию произведений.

Теоретическая значимость исследования также отражается в том, что:

– работа вводит в научных обиход современные труды японских и западных исследователей, содержащие обширный искусствоведческий, исторический и культурологический материал, не нашедший отражения в отечественной научной литературе; привлекает результаты наблюдений автора данного исследования;

– диссертация предлагает широкую панораму развития японского искусства керамики на протяжении почти трёх веков её истории и выделяет ряд её хронологических этапов внутри периода Эдо;

– для каждого периода выделены образцы керамики, представляющие типичные датирующие и атрибутирующие признаки;

– даны определения и описания типов керамики по их технико-технологическим и стилистическим признакам, функциональному назначению.

Практические результаты исследования могут быть широко применены в организации постоянных экспозиций музеев и временных выставок, научно-просветительской и популяризаторской деятельности. Рассмотрение социального функционирования керамических изделий эпохи Эдо и их роли в формировании художественной, идеологической общности в японском социуме позволяет использовать результаты исследования в широких рамках искусствоведческих, исторических и культурологических исследований.

Основные положения, выносимые на защиту:

– Формирование керамической традиции эпохи Эдо происходило на основе технико-технологического и стилистического наследия эпохи Адзуты-Момояма (1568/1573–1600/1603), под влиянием континентальных керамических традиций,

и под воздействием динамичных социокультурных перемен на протяжении всего периода в Японии.

– Для эпохи Эдо характерно постепенное распространение региональных и авторских стилей керамики, а также копирование, творческая интерпретация авторитетных образцов, практика заимствования и покупки имени и марки. Перечисленные явления делают атрибуцию по стилистическим признакам и маркам на изделиях недостаточно достоверной.

– Основными атрибутирующими признаками являются технико-технологические характеристики. Для каждого центра керамического производства (в диссертации рассмотрено 12 мастерских) можно выделить наиболее яркие признаки, связанные с особенностями местной материально-технической базы и ремесленной традиции. В то же время, к концу эпохи Эдо многие приёмы распространяются по всей стране, а материалы начинают вывозиться из мест добычи к отдалённым местам производства, что делает атрибуцию по технико-технологическим особенностям также не исчерпывающей.

– Для создания комплексной методики атрибуции, применимой к периоду Эдо, необходимо проследить истории сложения и взаимодействия гончарных центров Японии, характер их взаимовлияния, способы распространения технико-технологических и стилистических новаций – в историческом контексте японской и, шире, дальневосточной культуры.

– Предложенная в диссертации методика позволяет совместить культурно-исторический, технико-технологический и стилистический подходы к атрибуции произведений керамики и, таким образом, повысить достоверность установления авторства, места и времени создания предмета.

Апробация и внедрение результатов исследования. Основные результаты диссертационного исследования были представлены на научных конференциях Государственного Эрмитажа («Керамика и фарфор Дальнего Востока. Проблемы стиля и взаимовлияний», 2007; «Чтения памяти В.Г. Луконина», 2009), Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого РАН (Кунсткамера) («Кюнеровские чтения», 2010); СПбГУКИ («Японоведческие исследования-

2012"); Российского Государственного Гуманитарного Университета (Институт восточных культур и античности, «История и культура Японии», 2013) и др.; а также в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК. Положения диссертационного исследования прошли обсуждение на заседаниях Отдела Востока Государственного Эрмитажа. Реализация практических результатов работы была осуществлена в каталогах двух временных выставок Государственного Эрмитажа – «Японская керамика Сацума в собрании Эрмитажа» (2009) и «Японские миниатюрные чайники из собрания Эрмитажа» (2015), а также в рамках данной диссертационной работы (каталоге японской керамики эпохи Эдо из коллекции Государственного Эрмитажа, Приложение Б).

Структура диссертации обусловлена задачей и целями исследования, а также спецификой изучаемого материала, представленного в широком многообразии региональных и авторских типов керамики на протяжении длительного периода.

Диссертация состоит из двух томов. Первый том содержит основной текст: введение, три главы, заключение, а также включает научный аппарат исследования (гlossарий и именной указатель) и библиографический список. Второй том содержит приложения: альбом иллюстраций (55 иллюстративных листов с 72 репродукциями, схемами и фотографиями автора, Приложение А) и каталог керамики эпохи Эдо из собрания Государственного Эрмитажа (73 единицы, Приложение Б).

ГЛАВА 1. История формирования и изучения современных коллекций японской керамики

1.1 Коллекционирование и начало изучения японской керамики XVII-XIX вв.

Изучение японской керамики в самой Японии и за её пределами имеет давнюю историю и связано с формированием частных, а позднее – и музейных коллекций. В Японии коллекционирование керамики было связано в первую очередь с чайной церемонией *тя-но ю*. Обычай дарить и собирать керамические редкости (первоначально – китайского происхождения) зародилась во время контактов Японии с континентом в XII веке: наиболее ранним упоминанием можно считать сообщение о том, что военачальник Тайра Сигэмори (1138-1179) получил в дар от китайского монаха Фочжао-чаньши «чашку из голубого фарфора» [Игнатович, 2011, с. 33]¹.

Японская чайная утварь стала предметом коллекционирования в период Азути-Момояма (1568 – 1600). В конце XVI века, как отмечает Дж. Б. Сэнсом: «Богатые даймё с безрассудством соревнуются в приобретении пиал, чайников, и тому подобных принадлежностей ритуала чаепития. Цены стремительно росли, и фантастические суммы платились за вещи, возможно, прекрасные, но обязательно редкие» [Сэнсом, 2002, с. 154].

Перед ранними японскими коллекционерами не стояла проблема атрибуции, так как керамика приобреталась непосредственно в мастерских, заказывалась у художников или приобреталась именно в связи с её принадлежностью той или иной керамической традиции. История конкретной вещи – часто легендарная – и комплекс мемориальных аспектов (например, обстоятельства приобретения или эстетическая оценка авторитетными знатоками) составляли предмет основного интереса собирателей. Иерархия мастерских устанавливалась в зависимости от

¹ Вероятно, имеется в виду фарфор мастерских Цзюнь, высоко чтившийся среди китайских мастеров чая в эпоху Сун (960-1127).

пристрастий чайного мастера и особенностей чайной школы, которой он принадлежал.

Для работы над диссертацией были привлечены переводы текстов классиков чайной церемонии, включённые в труды современных отечественных и зарубежных авторов. Переводы наиболее значительных трудов Эйсай, Мурата Сюко:, Такэно Дзёо:, Намбо Со:кэй сделаны А.Н. Игнатовичем и приведены в монографии «Чайное действо» [Игнатович, 2011], также использованы переводы трактатов на английский язык, опубликованные в трудах современных японских чайных мастеров [Sen Soushitsu, 1998] и западных специалистов по культуре Японии [Maske, 2011; Pitelka, 2005; Ueda, 1991; Cooper, 2003].

Тексты чайных трактатов и комментарии к ним чайных мастеров позволяют проследить формирование классификации керамики в Японии, актуальной на всём протяжении эпохи Эдо. В основе этой классификации лежал географический принцип – указание гончарного центра, в котором произведено изделие, селения или провинции. В то же время особо выделялись произведения отдельных мастеров и художников-керамистов.

Так в японской литературе сформировался смешанный принцип классификации, фактически основанный на соотнесении стиля изделия с местной или авторской манерой. В современной литературе также принято наименование типов керамики по этому принципу, а принадлежность выделяемой группе (типу) указывается присоединением указателя «яки» (焼き) – от японского 焼く (яку – обжигать, печь; в том числе в сочетаниях: 焼物, *якимоно* – керамика). Используются понятия «*раку-яки*» (керамика династии мастеров Раку из Киото и подражающая ей), «*сигараки-яки*» (керамика селения Сигараки, совр. преф. Сига), «*орибэ-яки*» (керамика Фурута Орибэ и подражающая ей), и т.д. Несмотря на то, что эта классификация (как будет рассмотрено в Главе 2) часто неудобна из-за смешения и пересечения критериев, она значительно повлияла на европейское искусствоведение, опиравшееся на японские традиции описания и презентации керамических изделий.

Японская традиционная керамика не привлекала внимания западных коллекционеров до второй половины XIX века. В первую очередь это связано с тем, что керамика, в отличие от фарфора, практически не вывозилась за пределы страны. С 50-х годов начинается постепенное, и в значительной мере, - насильственное «открытие» Японии, а в 1868 году, после реставрации Мэйдзи, новым правительством был взят курс на открытость страны и выход Японии на международную арену. Такая открытость позволила Японии не только влиться в мировые художественные процессы, но и во многом повлиять на них, идя навстречу Западу, находившемуся в поисках нового художественного языка.

Впервые за всю историю отношений Японии с Западом, Япония начала представлять свои художественные произведения без посредников, ориентируясь на собственные представления об иерархии видов и жанров изобразительного искусства, и мнение западных экспертов и советников.

Ещё до реставрации Мэйдзи Япония была представлена на Второй Всемирной Выставке в 1862 году коллекцией сэра Ратерфорда Олкока (Sir Rutherford Alcock, 1809–1897), бывшего генеральным консулом Великобритании в Китае, а позднее – первым послом Великобритании в Японии. В специальном павильоне Р. Олкок представил 600 предметов из своей личной коллекции. В их числе были показаны 80 работ японских керамистов, в основном – современные. По окончании выставки часть предметов была продана частным коллекционерам и представителям торговых домов Лондона.

В 1865 году правительство Токугава приняло решение об участии в Парижской Выставке 1867 года. Отдельные экспозиции были делегированы провинциями Сацума и Сага. Керамика Сацума была представлена пластикой, курильницами, чашами, - предметами высокого статуса, традиционно ценившимися в самой Японии и поставлявшимися к императорскому двору в Киото. Также на выставке была представлена мастерская Миягава (Макудзу) Ко:дзан (宮川 香山, 1842-1916) в Йокогама, в то время опиравшаяся на традиции сацумской керамики. Провинция Сага предложила керамику в основном повседневного пользования, и, скорее всего, это было первое знакомство Запада с

народной керамикой Японии и первая возможность приобрести керамику непосредственно у представителей японских мастерских и торговых домов. Предметы с Выставки попали в коллекции крупнейших музеев, в том числе в South Kensington Museum, теперь - Музей Виктории и Альберта в Лондоне.

В процессе подготовки к Венской выставке 1873 г. была заложена основа коллекции декоративно-прикладного искусства токийского Императорского музея (Музей Уэно). Японским правительством были заказаны по два произведения от каждого центра декоративно-прикладного искусства; одно из них отправлялось в Вену, второе передавалось новой музейной коллекции. Для отбора экспонатов в Токио было создано специальное Выставочное бюро («*Хакуранкай тимукёку*»), занимавшееся отбором экспонатов для выставки и имевшее филиалы во многих городах страны. Бюро возглавлялось наиболее авторитетными чиновниками нового правительства Мэйдзи, заинтересованного в торговых связях с Западом и в модернизации страны.

В связи с открытием Японии после изоляции периода Эдо в страну приглашались также и европейские советники (такие как Э. Феннолоза (Ernest Francisco Fenollosa, 1853-1908) и З. Бинг (Siegfried (Samuel) Bing, 1838-1905)). Развитие международной торговли повлияло на стиль работы японских мастеров: они начали работать с учётом вкусов и пристрастий западного зрителя и по заказам западных торговых компаний. Большое влияние на японскую керамику и фарфор оказало внедрение европейских технологий, в том числе и деятельность Готтфрида Вагнера (Gottfried Wagner, 1831-1892), немецкого инженера и химика, приглашённого в Японию для реновации производства. В качестве советника Г.Вагнер принимал активное участие в подготовке японских экспозиций на выставках в Вене и Филадельфии, а также сотрудничал с фарфоровыми, эмальерными и текстильными мастерскими, занимаясь разработкой и внедрением новых красителей.

Для отбора изделий на международные экспозиции, и под влиянием западных советников, формируется терминология видов искусства, ранее не востребованная в японской литературе. Понятие *бидзюцу* (美術) появляется в

связи с подготовкой экспозиции в Вене и объединяет изобразительные искусства и каллиграфию. Разные виды декоративно-прикладного искусства объединились под понятием *ко:гэй* (工芸). Растущая индустриализация эпохи Мэйдзи в дальнейшем вызвала появление двух терминов для обозначения изделий прикладного искусства по способу их производства: *ко:гё:* (工業) для обозначения предметов серийного ручного производства и *сангё:* (産業) – для массовой промышленной продукции. *Ко:гё:* и *сангё:*, как изделия широкого повседневного использования, противопоставлялись *со:сёкусан* (裝飾産) или *бидюцу-ко:гэй* (美術工芸) – предметам высокого художественного уровня [Jahn, 2005, p.22]. Таким образом была заложена основа классификации видов искусства, неоднократно подвергавшаяся ревизиям и дополнениям на протяжении XX века.

История Международных выставок и участия в них Японии рассмотрены в ряде изданий начала 2000-х годов. Встрече Востока и Запада на выставках и взаимным влияниям в живописи и декоративно-прикладном искусстве была посвящена выставка, экспонировавшаяся в Токийском национальном музее, Муниципальном музее Осака (2004 год), и Городском музее Нагоя (2005 год). Каталог этой выставки даёт представление о широком ассортименте изделий декоративно-прикладного искусства (в том числе керамики), представленных западному зрителю на выставках в Париже, Вене и Чикаго [Arts of East and West, 2004]. В 2005 году значительная часть предметов этой выставки была представлена в Лос-Анжелесском музее искусств (LACMA). Каталог этой выставки [Japan goes to the World's Fairs, 2005] включает японские экспонаты Международных ярмарок 1867-1904 года и сопровождается рядом статей японских авторов.

Интерес к японскому гончарству во второй половине XIX века был уже так велик, что в 1876 г., во время подготовки к Международной Выставке в Филадельфии, South Kensington Museum обратился к Сано Цунэтами (佐野常民, 1822-1902), премьер-министру Японии, с просьбой составить ретроспективную коллекцию японской керамики, которая по окончании выставки была бы

приобретена музеем. Сопроводительную записку к коллекции составил Сиода Син (塩田真, 1837-1917), видный японский деятель культуры конца XIX века [Rousmaniere, 2002].

Коллекционирование японского искусства в Европе было тесно связано с художественным течением «японизма». Японизм в искусстве Европы второй половины XIX, вызванный «стремлением к обновлению средств выразительности» в европейском искусстве [Николаева, 1996], проявился в литературе, музыке и изобразительном искусстве, и особенно ярко – в декоративно-прикладном искусстве, испытавшем большое влияние японских лаков, эмалей, изделий из металла, фарфора и керамики. Традиционное увлечение японским фарфором Имари и Какиэмон постепенно уступило место устойчивому и глубокому интересу к керамике этой страны. Лаконичность выразительных средств традиционной керамики, целостность форм, органичность и живая асимметрия декора соответствовали художественным поискам второй половины XIX века, приведшим к формированию стиля ар деко.

Наиболее значительные частные коллекции японской керамики в XIX веке были собраны французскими специалистами и ценителями: Альбером Жакемаром (Albert Jacquemart, 1808-1875), Адриеном Дюбуше (Adrien Dubouché, 1818-1881), Эдмоном и Жюлем Гонкурами (Edmond Huot, Jules de Goncourt, 1822-1896 и 1830-1870), Луи Гонсе (Louis Gonse, 1846-1921) и другими. В крупнейшей коллекции Чарльза (Шарля) Хавиланда (Charles Haviland, 1839-1921), высокопоставленного служащего керамической компании «Haviland & Co», имевшей главную контору в Лиможе, было 618 предметов, из них 528 – керамические изделия, и лишь 90 – фарфоровые [Imai, 2004]. Частная коллекция промышленника Эмиля Гимэ (Emile Guimet, 1836-1918), содержавшая керамику, легла в основу Музея Гимэ (Musée national des Arts asiatiques-Guimet) – крупнейшего во Франции собрания искусства народов Востока.

В результате активного коллекционирования второй половины XIX века появляется специфический жанр справочников по маркам как европейского, так и дальневосточного фарфора и керамики в помощь их ценителям и собирателям.

Ярким примером таких справочников является издание Уильяма Чафферса «Марки и монограммы на керамике и фарфоре» (впервые издано в 1856 году) [Chaffers, 1874]. В разделе «Фарфор, Япония» приведены японские названия хронологических малых периодов¹ и иероглифы для обозначения числительных, марки фарфора и керамики – без комментариев или с кратким указанием имени мастера, времени его работы или места производства.

Фрэнк (Фрэнсис) Бринкли (Francis Brinkley, 1841-1912), работавший в Японии около сорока лет и издавший многотомное издание об истории японской культуры, архитектуры и изобразительного искусства, составил представительную коллекцию керамики Дальнего Востока. Эта коллекция была выставлена в галерее Эдварда Грейи (Edward Greey Gallery, Нью-Йорк), а в 1885 году Грейи издал «Описание древностей японского, китайского и корейского фарфора, керамики и фаянса “коллекции Бринкли”...» [Description of "the Brinkley collection", 1885]. В каталог вошло 800 предметов из коллекции Бринкли, без иллюстраций, но с детальным описанием каждого предмета и историческими статьями, предваряющими каждый раздел каталога.

Длительная исследовательская работа в Японии и богатая коллекция позволили Ф. Бринкли составить представление об основных этапах истории керамики, выделить некоторые группы керамических изделий (по географическому признаку) и накопить внушительный материал по маркам японской керамики и фарфора. Результаты его коллекционерской и исследовательской деятельности нашли отражение в одном из томов многотомного издания «Япония: её история, искусство и литература», в которое был включён том «Японская керамика» (впервые опубликованная в 1882 году) [Brinkley, 1902]. В отличие от других работ второй половины XIX века, «Японская керамика» Бринкли содержит описания процесса производства, состава глин в разных провинциях Японии и состава глазурей в разных мастерских. В целом, это издание является наиболее видной публикацией своего времени, посвящённой японской керамике, и определяет тот круг вопросов,

¹ «Малый период» - 12-летний цикл по названиям зодиакальных знаков.

которые актуальны по сей день: технико-технологические особенности японского керамического производства и история развития искусства керамики.

Первое описание музейной коллекции японской керамики было сделано в каталоге коллекции японской керамики Музея Виктории и Альберта (тогда – South Kensington Museum) Августа Фрэнкса [Franks, 1906], после приобретения коллекции из Японского павильона Международной Выставки в Филадельфии (1876 г.). Основной частью каталога является перевод сопроводительной записки Сиода Син в переводе Т. Асами.

Большую подготовительную работу к публикации этого издания проделал году Ч.Г. Рид, бывший личным секретарём А.Фрэнкса: издание было основано на рукописном описании коллекции, сделанном Ридом [Rousmaniere, 2002]. Чарльз Рид сделал подробные зарисовки всех предметов коллекции, а также марок и надписей на изделиях. А.Фрэнкс снабдил издание введением, в котором затронул вопросы техники и технологии производства, классификацию форм ваз и функции керамических изделий Японии, основные мотивы декора и сведения о символике и религиозных воззрениях, нашедших отражение в декоре (например, перечислил божества, наиболее часто встречающихся в росписи керамики). При этом перед автором не стояла проблема атрибуции памятников, так как основой их определения служил текст Сиода Син.

Перечисляя в алфавитном порядке традиционные типы японской керамики, Сиода Син (и, вслед за ним, А.Фрэнкс) приводит краткие исторические сведения о японских мастерских, мастерах и образцы маркировки изделий.

Большой вклад в создание европейских коллекций японской керамики сделал Зигфрид Бинг, крупнейший немецкий коллекционер, торговец предметами искусства и издатель, чья деятельность в значительной мере сформировала стиль *модерн (ар нуво)*. З.Бинг родился в Гамбурге и происходил из крупной промышленной немецкой семьи, в 1854 году переехал в Париж по делам керамического предприятия. В 1871 году он открыл свой первый магазин для торговли предметами искусства, а после путешествия в Китай и Японию в 1875 году – ещё один, специально для продажи предметов, собранных во время

поездки. На Всемирной Выставке 1878 года в Париже Бинг представил свою коллекцию японской керамики, демонстрировавшую огромное многообразие японского гончарства, традиции разных провинций, мастерских и отдельных художников-керамистов. В 1880 году он вновь посетил Японию и познакомился с Нинагава Ноританэ (蜷川 式胤, 1835-1882), крупнейшим знатоком чайной церемонии и коллекционером предметов для чайного действия [Miyajima, 1982, с. 30]. В результате сотрудничества с Нинагава Ноританэ Бинг пополнил своё собрание и составил одну из самых значительных в то время европейских коллекций искусства Дальнего Востока. Деятельность Бинга освещена в работах западных, японских и русских исследователей, которые позволяют не только проследить жизненный путь этого выдающегося коллекционера, но и составить представление о целях и методах его собирательства [Друзь, 1993; Николаева, 1996; Miyajima, 1982]. Представление о размере и качестве его коллекции дают изданные им каталоги, в том числе и каталог 1906 года. В раздел керамики Японии включён 241 предмет, приведены изделия Тамба, Сигараки, Ига, Хаги, Охи, Бидзэн, Сэто, Сацума, Такатори и Карацу. В каталоге приведены подписи на изделиях в транскрипции: «Genre Oribe» (стиль Орибэ) и «Poteries par Ninsei et son école» (керамика Нинсэй и его мастерский (школы)). Также представлены такие мастера как Кэндзан и его школа, Кинкодзан, Макудзу (Кодзан), Дохати, Раку, и некоторые другие [Bing, 1906].

Судя по приведённым в каталоге иллюстрациям и описаниям, в коллекции Бинга была широко представлена керамика эпохи Эдо (это также подтвердила работа с предметами собрания Государственного Эрмитажа, происходящими из этого собрания). Разнообразие коллекции и наличие в ней образцов самых прославленных типов японской керамики можно объяснить не только знакомством и содействием Нинагава Ноританэ, но и собственной компетентностью Бинга. Имея богатый опыт работы на семейных предприятиях, Зигфрид Бинг был осведомлён в процессах керамического производства и имел возможность собирать коллекцию, представляющую многообразие технологических традиций формовки, глазурования и обжига керамики. Ставя

перед собой цель расширения репертуара керамических мастерских Европы, распространения новых стилистических приёмов и художественных средств, Бинг создавал образцовую коллекцию. Деятельность З.Бинга и распространение стиля *ар-нуво*, впитавшего мотивы дальневосточного искусства, способствовали росту интереса к самому широкому ассортименту японской керамической продукции.

Столь подробное рассмотрение ранних каталогов и справочников представляется важным для исследования. Во-первых, они основаны на информации, полученной авторами в Японии второй половины XIX века, и отражают, таким образом, оценку отечественной керамики японскими знатоками искусства конца эпохи Эдо и эпохи Мэйдзи. Во-вторых, эти труды переиздавались на протяжении 1900-10-х годов и стали образцами для многих последующих публикаций, придерживавшихся такого же принципа классификации японской керамики вплоть до 1970-х годов. Примером такого издания может послужить книга Хэзел Горам «Japanese and Oriental Ceramics», впервые изданная в 1971 году [Gorham, 2000]. Постоянно проживая в Японии с 1941 года, автор собрала богатый фактологический и иллюстративный материал и организовала его по образцу работ Ф. Бринкли¹. В результате в структуре работы Х.Горам типы керамики оказались выделены как по географическому признаку, так и по признаку авторства (керамика Макудзу, керамика Нинсэй), или даже по технико-технологическим чертам изделий (например – «Селадоны», «Изделия с кракелюром»). Такого же принципа придерживается Соам Дженинс (Soame Jenyns) в работе «Japanese Pottery», вышедшей в то же время [Jenyns, 1971].

1.2 Современное состояние изучения японской керамики:

XX – начало XXI вв.

Японские исследования о керамике в XX веке велись в двух направлениях, иллюстрирующих характерное разделение керамики на художественную (в

¹ В «Избранной библиографии» Х. Горам указывает работы Ф.Бринкли в числе немногочисленных к середине XX века монографических исследований японской керамики [Gorham, с. 237].

которую была включены изделия для чайной церемонии *тя-но ю*) и бытовую, а также общественные отношения и идеологические веяния того времени.

Одним из наиболее ранних учёных обществ, занимавшихся исключительно историей керамики и фарфора, было объединение «Сайкокай», созданное в 1914 году основателем и профессором Института физико-химических исследований Масатоси О:ко:ти (大河内正敏, 1878-1952). О:ко:ти Масатоси и Окуда Сэйити (奥田誠一, 1883-1955) начали изучение старой японской керамики, взяв за основу принципы изучения Дальневосточной керамики в Европе. Их выбор керамики для исследования также был сделан под влиянием европейского вкуса [Pollard, 2006]. В результате, основным направлением их исследований был фарфор с полихромной росписью таких мастерских как Какиэмон и Кутани, в керамике – мастерская Нинсэй и других, ориентированные на стиль Нинсэй, мастерских Киото.

Наиболее плодотворными для изучения чайной церемонии и чайной керамики в Японии стало время между двумя Мировыми войнами (эпохи Тайсё (1912-1926) и начало периода Сёва (1926-1989)). Рост национального самосознания и настроения национальной исключительности привели к повышенному интересу к старым классическим искусствам, в число которых входила и *тя-но ю*. Интерес к чайной керамике и её ценность на внутреннем антикварном рынке резко возросли в период Тайсё. Крупные финансисты и бизнесмены, такие как Масуда Такаси (益田 孝, 1848-1938), Томитаро: Хара (原富太郎, 1868-1939), Нэдзу Каитиро: (псевд. Сэйдзан, 根津嘉一郎, 1860–1940) и другие, начали соперничать в коллекционировании чайной утвари. В результате крупных торговых сделок на арт-рынке начали появляться шедевры периодов Адзуты-Момояма и Эдо, прежде неизвестные публике. Также появились крупные коллекции и исследовательские центры, такие как Музей Нэдзу (*Нэдзу Бидзюцукан*, Токио) на основе частной коллекции Нэдзу Каитиро:.

Важной вехой в изучении чайной керамики стало обнаружение осколков керамики на месте старых печей Сино керамистом и исследователем Аракава

Тоёдзо: (荒川 豊蔵, 1894-1985) в 1930 году. Это открытие положило начало археологическим исследованиям региона Сэто-Мино, легло в основу переоценки старой керамики, и подвигло Аракава Тоёдзо: и его окружение к идее воссоздания керамики Сино. Это движение получило название «возрождение Момояма» [Modern Revival, 2002].

Открытие мастерских Мино-Сэто привело к росту интереса и к другим керамическим центрам Японии, таким как Бидзэн, Ига и Карацу, также и другие японские семейства керамики эпохи Момояма завоевали широкое признание и популярность. Наиболее значительными исследованиями чайной керамики того времени были «Тасё: мэйкикан» (1921), в котором были собраны все известные на то время чайницы *тяирэ* и чаши *тяван*, принадлежащие эпохе Момояма, и первое издание словаря «То:ки Дайдзитэн» (1934-1941). К этому же времени относится издание первого сборника исторических документов о чайной церемонии в 1933 и 1935-1937 годах [Maske, 2011, p.28]. Начало периода Сёва отмечено появлением множества периодических изданий, посвящённых старой керамике: журналов «То:сэцу» (陶説), «То:дзи» (陶磁), «Тяван» (茶碗) и «Якимоно-сюми» (焼き物趣味).

В результате этих исследований появляется сам термин "чайная керамика" – *тято:* (茶陶). Он был впервые введён в обращение в 1937 году исследователем японской керамики Като: То:куро: (加藤唐九郎, 1898-1985) в эссе "Тято: кансё: си" («История оценки чайной керамики») для обозначения всей керамической утвари, используемой в чайной церемонии [Navarro, 2008, с. 10].

Серьёзным стимулом для расширения исследовательской базы истории керамики стало возникновение в Японии в конце XIX – начале XX века объединений для изучения народного искусства. Сам термин *мингэй* был введён в японскую историю искусств Янаги Со:эцу в результате работы по изучению корейской и японской народной керамики. В 1926 году было официально провозглашено движение «Мингэй» («Движение по изучению традиционного народного искусства»), наследовавшее деятельности группы «Сиракаба»,

основанной в начале XX века группой японских философов, историков и художников. Деятельность движения «Мингэй», активистами которой стали Хамада Сё:дзи (濱田 庄司, 1894-1978), Каваи Кандзиро: (河井 寛次郎, 1890-1966) и многие другие художники-керамисты, привела к принципиально новому пониманию и оценке вещей обиходного пользования, созданных анонимными ремесленными мастерами.

Интерес к фольклору в Японии начала XX века был вызван стремлением создать подлинно национальную историю искусства, не ограничивающуюся лишь элитарными формами. Одновременно это было следствием антимодернистических движений, реакцией на бурную индустриализацию и промышленную революцию конца XIX века. Янаги Со:эцу изложил свои теоретические воззрения на народное искусство в своих книгах «Народные промыслы Японии» (1936) [Yanagi, 1936] и «Безымянный мастер», опубликованной на английском языке в 1972 году и оказавшей большое влияние на современных западных керамистов [Yanagi, 2013]. В последнее издание вошли эссе, написанные в 40-50-е гг. и посвящённые теоретическим вопросам японской эстетики. В сборник эссе «Безымянный мастер» также вошли некоторые статьи о японской и корейской керамике, ранее частично опубликованные в журнале «Ко:гэй» (工芸, «Ремёсла»), который издавался под редакцией Янаги Со:эцу с 1931 по 1951 год. Публикации этого журнала впервые представляли читателям статьи о народных промыслах, провинциальных гончарных мастерских, ранее не попадавших в поле зрения исследователей.

Изучению и популяризации народной керамики Японии способствовал Бернард Лич (Bernard Leach, 1889-1961), в течение десяти лет обучавшийся искусству керамики под руководством токийского мастера Огата Кэндзан VII и исследовавший большое количество местных японских традиций гончарства. Б.Лич был одним из основателей и активным членом общества «Сиракаба», деятельно участвовал в издании журнала «Ко:гэй» и выразил своё видение японской керамики в книге «Книга гончара» («A Potter's Book»), опубликованной впервые в 1940 году [Leach, 1940]. История изучения народной керамики и

деятельность многочисленных объединений глубоко исследована Ким Брандт в работе “Kingdom of Beauty” [Brandt, 2007].

Несмотря на то, что деятельность Янаги Со:эцу, Бернарда Лича и его единомышленников не привела к созданию сколь-нибудь значительных монографических работ о народной керамике, их влияние на исследователей второй половины XX века неопределимо, а создание музея *Нихон Мингэйкан* (Музей народных ремёсел Японии, Токио) в 1936 году создало уникальную исследовательскую базу для изучения народного гончарства.

Серьёзные изменения в японском обществе и отношении государства к сохранению культурного наследия произошли во второй половине XX века. После Второй мировой войны, в ходе которой были уничтожены значительные архитектурные памятники, коллекции и архивы, и катастрофического пожара, произошедшем в монастыре Хорюдзи в процессе реставрации памятника в 1949 году, перед японским правительством остро встал вопрос о разработке нового закона по защите национального культурного достояния¹. В 1950 году этот закон был принят; он включал положения о статусе «Национального сокровища» (*Кокухо:*). Объекты этого статуса избирались Министерством образования из числа наиболее важных памятников архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства, письменных документов и археологических материалов. Рост понимания значимости японской керамики выразился и в том, мастера-керамисты были внесены в список мастеров искусств, которым присуждался учреждённый тем же законом титул «Живое национальное сокровище» (*Нингэн кокухо:*).

Эти настроения в японском обществе вызвали рост интереса к керамике и её научному изучению, выразившимся в публикации нескольких монографий и многотомных продолжающихся изданий «Нихон-но то:дзи» («Японская керамика») и «Нихон-но бидзюцу» («Японское искусство»), включавших богато иллюстрированные отдельные тома по наиболее известным и прославленным мастерам и мастерским Японии (Нинсэй, Какиэмон, изделия Бидзэн, Тамба,

¹ Подобные законы в Японии до этого были приняты в 1919, 1929 и 1933 годах.

Киото, Сино и Орибэ). Авторами томов выступили крупные мастера и историки японской керамики: Кояма Фудзио (小山富士夫) [Кояма, 1967], Кацура Матасабуо: (桂又三郎) [Кацура, 1989], Накагава Сэнсаку (中川千咲) [Накагава, 1979], Хаясия Сэйдзо: (林屋晴三) и др.

Также история керамики была отражена в многотомных продолжающихся сериях издательств «Коданся», «Сёгакукан» и др. 1970-80-х годов. Большая исследовательская работа была подытожена изданием первой редакции «Энциклопедии керамики с цветными глазурями» [Гэнсёку токи дайdzитэн, 1972].

Несмотря на значимость этих публикаций, следует отметить приверженность японских монографий традиционному японскому стилю «литературы об искусстве», опирающемуся на жанр описания реликвий и изложение традиционных версий истории мастерских.

Наиболее полные исследования японской керамики на Западе были опубликованы во второй половине XX века такими исследователями как О. Импей, М. Фэйрли и Р. Уилсон. Работы О. Импея и М. Фэйрли посвящены одной из богатейших мировых коллекций японского декоративно-прикладного искусства – коллекции современного британо-иранского исследователя и мецената Насера Халили (Nasser David Khalili). Собранию японского фарфора и керамики, содержащей, в основном, произведения эпохи Мэйдзи (1868-1912), посвящены два тома из шести, охватывающих всю японскую коллекцию Халили [Impey, 1995]. Предметом коллекционирования и изучения стал экспортный фарфор круга мастерских Миягава Кодзан и керамика в сацумском стиле, созданная в крупнейших мастерских Киото, Осака и Кобэ в 90-х гг. XIX века. Несмотря на то, что хронологические рамки коллекции не совпадают с периодом, рассматриваемым в данном исследовании, следует отметить высокую значимость этой работы для изучения японской керамики вообще. Во-первых, каталог демонстрирует сравнительный метод исследования, а также привлекает широкий круг архивных материалов, что создаёт методологическую базу для исследования керамики и фарфора Японии. Во-вторых, в работе О.Импея и М.Фэйрли

приведены эталонные изделия, которые позволяют при сравнительном анализе отделить экспортную продукцию Мэйдзи от произведений позднего периода Эдо.

Большую научную ценность также представляют исследования О.Импея, посвящённые раннему периоду производства фарфора в Японии [Impey, 1996]. Исследование раннего фарфора провинции Хидзэн позволяет значительно расширить представление о производственной базе керамического производства XVI-XVII веков и о том влиянии, которое фарфор оказал на керамику Японии.

Керамике и фарфору эпохи Мэйдзи посвящена уникальная по полноте работа Гизелы Ян [Jahn, 2005]. На протяжении второй половины XX века керамика конца XIX – начала XX века рассматривалась, в основном, в связи с её экспортным предназначением и оценивалась исключительно как упадок национального стиля. Исследования Г. Ян и Клэр Поллард [Pollard, 2002; Pollard, 2006], посвящённые керамике Мэйдзи, позволили проследить её преемственность от старых мастерских Японии и рассмотреть произведения этой эпохи в контексте развития национальной традиции. Это также позволяет рассматривать керамику эпохи Эдо в перспективе её преобразований конца XIX века.

В конце XX века начинается и углублённое изучение керамической традиции эпохи Эдо. В работе Р.Уилсона «Inside the Japanese Ceramics» [Wilson, 1995], посвященной в основном технико-технологическому аспекту японской керамики, локальные мастерские рассматриваются в разделах по видам глазурей, и пять наиболее крупных керамических центров (Бидзэн, Мино, Карацу, Хаги и Киото) рассматриваются как примеры «традиционных методов» изготовления керамики.

Две работы Ричарда Уилсона посвящены творчеству крупнейшего мастера японской керамики – Огата Кэндзан (尾形 乾山, 1663-1743) [Wilson, 2001; Wilson, 1991]. Привлечённые автором архивные и археологические материалы позволили не только подробно и документировано рассмотреть творческий путь этого мастера, но и проследить влияние, которое творческая манера Кэндзан оказала на мастеров его времени и последователей. Описывая сложение специфического типа «керамики Кэндзан» (*кэндзан-яки*), автор уделяет особое внимание вопросам

«творческого копирования» (*уцуси*) как художественной традиции Японии, способствующей преемственности керамической традиции и, в то же время, затрудняющей атрибуцию изделий.

Творчеству ещё одного выдающегося японского художника, Фурута Орибэ (古田織部, 1543/44-1615), посвящена монография под редакцией Мурасэ Миэко [Turning point, 2004], рассматривающая сложение стиля мастера в широком контексте общественных и политических событий в Японии XVI-XVII веков, культурных перемен времени становления сёгуната Токугава и истории других видов декоративно-прикладного искусства и живописи. Авторы также исследуют сложение группы керамики «*орибэ-яки*», рассматривая произведения этого типа вплоть до второй половины XIX века.

Практически все современные авторы уделяют особое внимание вопросам контактов Японии с другими странами и влиянию керамики Голландии, Ближнего Востока, Юго-восточной Азии на произведения японских мастеров эпохи Эдо. Выставка голландской керамики XVI-XVII веков, сохранившейся в разных собраниях Японии и обнаруженная при археологических исследованиях, прошедшая в Музее Нэдзу (Токио) в 1995 году, позволила не только представить ранее не публиковавшиеся материалы, но и дать новое звучание проблеме межкультурных влияний эпохи Эдо. Исследования Нисида Хироко [The Edwin van Drecht Collection, 1995], вошедшие в каталог этой коллекции, позволяют разрушить устоявшийся миф о замкнутом, почти «герметичном» характере развития традиционной керамики в Японии и позволяют рассматривать этот вид декоративно-прикладного искусства в контексте мировых художественных процессов XVII-XVIII веков.

Значительный вклад в современное изучение региональной керамики Японии был сделан Луис Эллисон Корт (L.A. Cort), посвятившей два крупных исследования керамическим центрам Сигараки [Cort, 2000] и Сэто-Мино [Cort, 1992]. Последняя работа представляется особенно важной в связи с тем, что регион Сэто-Мино не только один из старейших центров японского гончарства, непрерывно продолжающий работу до сего дня, но и регион, давший

исключительное типологическое и стилистическое разнообразие керамической продукции. Работы, монографически посвящённые тому или иному центру производства керамики, в XXI веке пополнились исследованиями Марии Наварро (M.R. Navarro) [Navarro, 2008] и Эндрю Маске (A.L. Maske) [Maske, 2011], посвящённым керамике Бидзэн и Такатори.

Работы специалистов конца XX – начала XXI веков, широко привлекающие археологические и архивные материалы, значительно способствовали окончательному переходу литературы о керамике в Японии от следования традиционным версиям истории мастерских к научному исследованию. Критике в этих трудах были подвергнуты многие исторически сложившиеся версии возникновения мастерских, в том числе и касающиеся фарфорового производства. Была опровергнута легенда о появлении фарфора «ко-кутани» в XVII веке исключительно в мастерских Кутани в провинции Кага (совр. преф. Исикава) и полупоупендарная генеалогия мастеров Какиэмон, берущая начало от Сакаида Какиэмон I.

Важным вкладом в создание исследовательской базы для изучения истории японской керамики во второй половине XX и начале XXI века стали публикации каталогов керамики крупнейших музеев Японии [Бакумацу, Мэйдзи-но ко:гэй, 2006; Мицуока, 1978; Сацума-яки, 2011] и стран Запада [Ayers, 1980; Morse, 1979; Singer, 1997]. Публикация каталогов частных коллекций позволила ввести в научный оборот произведения искусства, ранее недоступные специалистам. Некоторые коллекции, как значительное собрание Мацунага [Мацунага корэкусэн, 1999], были переданы крупным японским музеям. Коллекция семьи Танакамару [Nagatake, 1979], собиравшаяся двумя поколениями японских предпринимателей на острове Кюсю, оставаясь в частных руках, была экспонирована в крупнейших музеях Японии и США.

Большое значение сегодня имеют исследования местных гончарных традиций, публикуемые в старых керамических центрах самой Японии. Во второй половине XX века, в связи с государственной политикой поддержки традиционных ремёсел, вновь повысился интерес к истории отдельных

мастерских. В наиболее известных керамических центрах существуют музеи местного гончарства, издаётся популярная литература (в Сэто, Бидзэн, Коисибара). Многие представители этих мастерских активно занимаются исследовательской и просветительской деятельностью, публикацией архивных материалов: большую работу по изучению семейного наследия, например, ведёт мастер Раку Китидзаэмон XV (樂吉左衛門, род. 1949) [Раку, 1988; Раку, 1998; Раку, 1999; Раку, 2001]. Изучением и публикацией наследия мастерских Сацума занимается Тин Дзюкан XV (沈壽官, род. 1959). При его активном участии в 2008 году был издан богато иллюстрированный и комментированный том «Керамика Сацума» к 400-летию основания первых мастерских в этой провинции [Сацума-яки, 2008], а также каталог выставки произведений мастеров Тин Дзюкан в Париже (2011 год) – «Тин: четыре века керамики...» [Сацума-яки, 2011].

Важным аспектом перечисленных публикаций является то, что авторы не только владеют бесценными архивными материалами, но и принадлежат к династиям, в которых технологии передавались из поколения в поколение. Многие мастера продолжают работать на тех же производственных базах и тех же местных материалах, что и их предшественники.

Сотрудничество современных мастеров с арт-дилерами также расширяет представление о японской керамике за счёт добросовестно комментированных сайтов, публикаций частных коллекций, публицистических текстов и исследований. Большая исследовательская и популяризаторская работа ведётся, например, Робертом Йеллином – владельцем галереи Robert Yellin Yakimono Gallery (Киото) и образовательного портала «Yakimono.net», автором публицистических статей и книг [Yellin, 2004].

На русском языке история японской керамики освещена недостаточно. Наиболее глубоким исследованием остаётся историко-этнографическое исследование и каталог коллекции Музея антропологии и Этнографии им. Петра Великого (Кунсткамеры) Р.А. Ксенофоновой, изданное в 1980 году [Ксенофонтова, 1980]. Изучению коллекции Кунсткамеры также посвящено несколько статей автора, подробно рассматривающих отдельные группы

керамики в собрании [Ксенофонтова, 1966; Ксенофонтова, 1973]. Коллекция японской керамики XVII-XIX вв. Государственного музея искусства Востока была рассмотрена О.Н. Глухарёвой [Глухарёва, 1959]. Исследовалась керамика отдельных мастерских этого периода: некоторые изделия Сацума из собрания Государственного музея Востока были рассмотрены в работе Н.А.Каневской «Традиционный японский фарфор» [Каневская, 2004].

Каталоги к выставкам 2015 года из собраний российских музеев – «Чай. Вино. Поэзия» (ГМВ) [Ермакова, 2015], «"Сосуд вечной радости": японские миниатюрные чайники для чая сэнтя в собрании Эрмитажа» (ГЭ) [Сосуд вечной радости, 2015], и из японских государственных и частных собраний – «Керамика Раку: космос в чайной чашке. Выставка из японских собраний» (ГЭ) [Керамика Раку: космос в чайной чашке, 2015] и «Керамика Раку: Вселенная в чайной чаше. Произведения из японских собраний» (ГМИИ им. А.С. Пушкина) [Керамика Раку: Вселенная в чайной чаше, 2015] внесли важный вклад в изучение японской гончарной традиции.

Коллекция японского фарфора и керамики в Государственном Эрмитаже освещена лишь частично. В работе В.Т. Дашкевич, посвящённой декоративно-прикладному искусству Японии середины XX века из коллекции Эрмитажа [Дашкевич, 1965], уделяется внимание преемственности художественных традиций, берущих начало в эпоху Эдо. Несмотря на перечисленные публикации, проблема каталогизации керамики периода Эдо в отечественных музеях на сегодняшний день не решена. Это отчасти свидетельствует о неразработанности принципов научной атрибуции изделий этого периода и отсутствии ясной картины эволюции стилей японской керамики XVII-XIX веков.

Основы эрмитажной коллекций керамики были заложены во второй половине XIX века. Во второй половине XIX – начале XX веков в Петербурге-Петрограде было три наиболее значительных музейных собрания: Музей Училища технического рисования барона А.Л. Штиглица, коллекция Общества поощрения художеств и Этнографический отдел Русского Музея. Собрание японского декоративно-прикладного искусства музея ОПХ формировалось в

основном из даров императорской семьи, покровительствовавшей Обществу, и частных коллекций. Несколько предметов были пожертвованы основательницей музея Великой княгиней Марией Николаевной к открытию музея в 1870 году. Крупная коллекция японской керамики, сто двадцать предметов («собрание ваз, чаш, тарелок и сосудов различной формы и окраски и различных современных японских фабрик») были переданы музею контр-адмиралом бароном О.Р. Штакельбергом [Каталог Музея Общества поощрения Художеств, 2001].

Коллекция Этнографического Отдела Русского Музея пополнялась предметами дальневосточного происхождения также в основном из передаваемых частных коллекций. Коллекция П.В. Щусева (1880-1957), брата известного архитектора А.В. Щусева, была передана Этнографическому Отделу в 1923 году. Основную часть собрания составляли турецкие вещи, но в собрание входила также и дальневосточная коллекция, включавшая несколько предметов японской керамики [Дмитриев, 2010]. Японская керамика также поступала из коллекций Ф. М. Плюшкина (1837-1911), известного псковского собирателя, В.Н. Оранжевской и других частных коллекционеров¹. Исключительно богатой была также коллекция А.А. Половцева (1832-1909), пополнившая собрание музея образцами дальневосточной керамики и фарфора².

Первым целенаправленным крупным приобретением японской керамики для музеев России следует считать покупку Музеем Училища технического рисования барона А.Л. Штиглица ряда предметов из коллекции З. Бинга. В 1885 году Музеем Училища технического рисования у Бинга было приобретено 34 керамических изделия³. Среди них – произведения таких значительных мастерских как Раку, Кэндзан и Дохати, работавших в Киото, керамика Такатори, Охи и Сэто.

В 20-30 годы XX века японская керамика из перечисленных коллекций поступила в собрание Эрмитажа. Так в музее сложилась крупнейшая по количественному составу и наиболее представительная в нашей стране коллекция

¹ Архив ГЭ, ф. I, оп. V, №1511, л. 25, 53, 68.

² Там же.

³ Инвентарная книга Музея технического рисования барона Штиглица №1, сс. 83-86

японской керамики¹. Её бóльшую часть составляют керамические изделия периода Эдо (1615-1868 гг.), что позволит рассмотреть проблемы исследования на разнообразном и богатом материале.

¹ Также следует упомянуть значительную коллекцию Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого РАН (Кунсткамеры), коллекцию Государственного музея искусства народов Востока (Москва), коллекцию Музея декоративно-прикладного искусства СПбГХПА им. Штиглица (Санкт-Петербург).

ГЛАВА 2. КЕРАМИКА В ЭПОХУ ЭДО: КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ

2.1 Становление художественной традиции эпохи Токугава

Период Эдо в японской историографии часто называют эпохой (или сёгунатом) Токугава, что отражает политическую картину периода правления представителей этой династии.

Для культуры Японии это время оказалось исключительно разнообразным: на протяжении трёх веков сёгуната Токугава в стране произошли важные изменения во внутренней и внешней политике, экономике и в социальной сфере; все эти изменения находили выражение в мировоззрении художников и произведениях искусства, в том числе и декоративно-прикладного. Однако по комплексу характерных особенностей в культуре и художественной традиции эпоха Эдо не имеет чётких границ: начало и конец эпохи были ознаменованы «переходными периодами», что должно учитываться при исследовании художественной практики. Первые 80 лет этого периода в культурном плане были, в основном, продолжением, а точнее – медленным угасанием традиции предшествующей эпохи, Адзуты-Момояма (1568 – 1600).

Несмотря на продолжительные феодальные войны эпохи *Сэнгоку дзидай*, этот период нельзя рассматривать как время упадка культуры и искусств. Одним из результатов междоусобных войн было распространение по всей стране тех культурных явлений, знаний и богатств, которые ранее были сосредоточены в кругу столичной военной аристократии и нескольких крупных князей в провинциях, игравших наибольшую политическую роль в стране.

Ко времени установления фактического правления Тоётоми Хидэёси (豊臣秀吉, 1537-1598) Япония достигла финансовой стабильности, и многие искусства переживали время расцвета. Именно в конце XVI века происходит окончательное становление чайной церемонии *тя-но ю*, оформляются эстетические категории, связанные с теорией и практикой этого действия, благодаря чему и керамическое производство получает новый стимул развития.

Следует отметить, что декоративная живопись и керамика для чайной церемонии в то время были носителями разных эстетических канонов. Замковая архитектура и живопись должны были служить репрезентации военного могущества и богатства их владельцев, в то время как чайная керамика *тято*: подчинялась более строгим и даже аскетическим законам эстетики, сформировавшейся в рамках чайной церемонии стиля Сэн-но Рикю: (千利休 1521-1591).

Наиболее важным нововведением Сэн-но Рикю: в чайной церемонии был отказ от китайских керамических и фарфоровых изделий в пользу непритязательной японской утвари, которая была способна пробуждать в участниках церемонии «духовную отзывчивость» [Стэнли-Бейкер, 2002, с.164]. В выборе аксессуаров мастер опирался на принципы эстетики, сформировавшиеся в течение всей истории японского искусства. Среди них наиболее значительными в истории керамики Момояма были принципы *саби* (寂^ひ) и *ваби* (侘^ひ), уже известные в то время и теоретически обоснованные эстетические категории. Понятие *саби* впервые встречается в поэтическом памятнике VIII века – Маньёсю, в котором собраны стихи, созданные в 600 – 759 годах [Вару, 1995, pp. 65-67]. Оно используется в значении «быть заброшенным, покинутым, безлюдным», и позднее приобретает значение «стать старым, покрытым патиной или ржавчиной». *Саби* – красота, трогающая душу следами времени, неяркой и печальной прелестью старины, экзистенциальным одиночеством, вызывающая меланхолическое настроение. Красота *саби*, как свойство вещей и модус мировоззрения и человеческих чувств, высоко ценилась мастерами чайной церемонии, учителями и предтечами Сэн-но Рикю: Мурата Мокити (Дзюко:, Сюко:, 村田珠光, 1432-1502) и Фуруити Харима (古市播磨守, монашеское имя – Тё:ин Хоси, 1452?-1508), не обязательно постулируя принцип *саби*, придерживались его в своей чайной практике. Такэно Дзё:о: (武野 紹鷗, 1502-1555), близко знакомый с Сэн-но Рикю: и бывший его наставником, также руководствовался этим принципом в своих церемониях.

Слово «*ваби*» в японском языке восходит к глаголу «*вабиру*» (詫びる), означающему «нуждаться, испытывать разочарование от потери или недостачи чего-либо, жить в бедности, терпеть лишения». Описывая свойства эстетического чувства *ваби*, Хага Косиро: предлагает три характеристики красоты *ваби*: простая, непритязательная красота; несовершенная, самобытная красота и простая, спокойная красота [Haga, 1995, с. 245]. Последнее свойство *ваби*, во многом связанное с буддийской концепцией «не-бытия» (яп. – *мутибуцу*), отражает представления о преходящей красоте явленного мира, лишь намекающей на истинную сущность трансцендентной красоты мира истинного.

Эстетика *ваби* была тесно связана с учением буддийской школы дзэн, и во многом опиралась на понятия об истинной сущности и методах достижения просветления, разработанных в этой школе. В то же время, взаимоотношения философии дзэн и чайной церемонии *тя-но ю* с особыми требованиями к утвари в духе *ваби*, имеют сложную структуру. Как указывает Уэда Макото, дзэн является не «руководящей доктриной» этой церемонии, а одним из инструментов, при помощи которого можно добиться чистоты и свободы сознания, способствующих видению красоты [Ueda, 1991, с. 95].

Описывая феномен *ваби*, Хисамацу Синъити (久松 真一, 1889-1980), крупнейший философ и мыслитель дзэн, выделил семь характеристик этой красоты [Hisamatsu, 1971, pp. 220-223], среди которых была и качество *ю:гэн* (幽玄), обладающее, как эстетическая категория, самостоятельностью, и в основном раскрывающаяся как «сокровенная, неявленная красота». По мнению японских историков искусства, наиболее полное воплощение идея *ю:гэн* получила в театре *Но:гаку*, где все действия актёров, музыка и декорации призваны только обозначить истинные смыслы и сущности, не иллюстрируя их, а давая возможность зрителю соучаствовать в раскрытии истинной красоты. В практике чайной церемонии наиболее глубоко были раскрыты принципы *ваби* и *саби*¹.

¹ В исследованиях и научно-популярных изданиях некоторых западных авторов используется «сдвоенный» термин *ваби-саби* [Juniper, 2003; Powell, 2004]. Под *ваби-саби* подразумевается комплекс характеристик обеих эстетических категорий.

Развитие эстетики чайной церемонии привело к построению иерархии старой керамики в соответствии с новыми требованиями, и к возникновению новых мастерских, работавших для рынка чайной керамики. Высоким авторитетом мастеров чая пользовалась продукция так называемых «шести ранних печей Японии»: Сигараки, Бидзэн, Тамба, Этидзэн, Сэто и Токонамэ (*нихон роккоё*, 日本六古窯). С распространением чайной церемонии эти мастерские уже не могли удовлетворить растущий спрос на керамику *тято:*, и в Японии в конце XVI – начале XVII веков было организовано большое количество мастерских. Статус чайной керамики неуклонно рос на протяжении всего XVII века, и в это время появляются первые упоминания о керамике в текстах о чайной церемонии. Классификация чайной утвари, включавшая и керамические изделия (чайницы, чайные чашки, кувшины для воды, вазы для цветов, курильницы и коробочки для благовоний) была приведена в «Списке [вещей, используемых] в чайной церемонии», составленном в 1572 году и включённом в труд Фудзимура Ё:кэн (藤村庸軒, 1613-1699) «Старые записи о Пути чая». Намбо: Со:кэй (南方嘉木, конец XVI – начало XVII веков), ученик и последователь Сэн-но Рикю:, в «Записках Намбо:» («*Намбо:року*») описал требования своего учителя к чайной керамике. Керамике уделяли внимание такие известные теоретики *тя-но ю* как Мурата Суюко: в «Послании Суюко: к Учителю Дхармы Фуруити Харима». Известно, что сам Фуруити Харима, выходец из богатой феодальной среды, выдающийся ученик Суюко: и дзэнский монах, был собирателем предметов чайной утвари. В его коллекции было тридцать предметов, носивших титул «*мэйбуцу*», то есть – «вещей с именем», «шедевров» [Игнатович, 2011, с. 493].

Список предпочтительных мастерских мог меняться в зависимости от пристрастий чайного мастера и особенностей чайной школы, которой он принадлежал. В список Кобори Энсю: (小堀遠州, 1579-1647) входили мастерские Такатори, Агано, Сидоро, Акахада, Дзэдзэ, Асахи и Кособэ [Sanders, 1972, с. 228]. Кажется странным, что в этот список не вошли такие центры японского гончарства как мастерская Раку в Киото, керамика Орибэ и другие изделия

центров Мино, Сэто, Бидзэн. Во многом это объясняется тем, что Кобори Энсю: был представителем уже иного, чем его учителя и предшественники, направления в эстетике чайной церемонии: «Утварь, которую выбирал Кобори Энсю:, была... «прозаична», т.е. не отличалась ни «духовностью» посуды Сэн Рикю:, ни экстравагантностью форм и сочетаний цветов, что было характерно для утвари Фурута Орибэ» [Игнатович, 2011, с. 212].

Мастера чая часто сами выступали инициаторами керамического производства. Князья даймё также были заинтересованы в развитии керамического производства в провинциях. Во-первых, рост социальной значимости чайной церемонии повышал авторитет правителя, покровительствующего керамистам. Керамика также способствовала налаживанию отношений между разными провинциями и провинций со столицей Эдо, являясь традиционным дипломатическим подношением внутри страны. Второй причиной поддержки керамического производства со стороны князей была его экономическая выгода, позволявшая князьям поддерживать финансовую независимость провинций. Сочетание экономической выгоды и престижа приводило к развитию керамических мастерских также и при храмах.

Чайная церемония *тя-но ю* постепенно стала важным элементом социальной жизни Японии (не только аристократии, но и «третьего сословия»). Однако для быстрого роста количества мастерских по всей Японии необходимы были также готовность материально-технической базы производства и наличие ремесленников, владеющих достаточным опытом и знаниями для его организации.

«Шесть ранних печей Японии» обеспечивали достаточную базу для производства бытовой керамики и некоторых типов чайной утвари. Однако керамика с глазурями, ставшая преимущественным типом *тято*: в эпоху Эдо, создавалась только в одной из ранних мастерских: Сэто в провинции Овари (сейчас – преф. Айти). Значительную часть керамической продукции эпохи Эдо составляет керамика с прозрачными и цветными глазурями, в основе создания которых лежали континентальные технологии декора.

Перениманию производственного опыта способствовали так называемые «Корейские походы» в течение семилетней Имжинской войны (1592-1598). Походы закончились неудачей, а после смерти Тоётоми Хидэёси в сентябре 1598 года идея завоевания Кореи была оставлена. По многочисленным историческим свидетельствам, уходя из Кореи, японские князья вывезли из страны большое количество семей корейских керамистов, рассчитывая таким образом наладить производство керамики корейских типов и фарфора у себя в провинциях. Ёсихиро: Симадзу (провинция Сацума), вывез 80 семей гончаров и расселил их на своей земле, что положило начало созданию знаменитых сацумских керамики и фарфора.

В «Хрониках провинции Тикудзэн» 1708 г. [Maske, 2011, p. 16] приводятся сведения о том, что среди пленников князя Курода Нагамаса был гончар, известный по японскому имени Хатидзо: (корейское имя Палсан, приводимое в других японских источниках, является корейским чтением японских именных иероглифов и может не соответствовать оригинальному звучанию имени). Даймё Като: Киёмаса также взял в плен мастера Синкуро: (который являлся тестем Хатидзо:). Эти корейские керамисты, по информации «Записей канцелярии владения» XVIII века [Ibid, p. 16] происходили из деревни Идо, знаменитой своими гончарными традициями.

Тем не менее, современные исследователи не обнаружили ни одного корейского керамического центра, название которого могло бы транслитерироваться на японский язык как «Идо», или записываться иероглифами, принятыми в Японии (井戸). Также и обстоятельства военного похода в Корею (известные по многочисленным описаниям в биографиях участников) не позволяют подтвердить традиционную версию знакомства Курода Нагамаса с корейским мастером Палсан в означенной деревне близ военного японского лагеря. Поэтому происхождение корейских мастеров, так же как и причины возникновения термина «чаши Идо» в Японии остаются неизвестными.

По мнению современных исследователей, «чаши Идо» (Приложение А, рис. 1) в Корее не относились к дорогостоящей утвари, а представляли собой плоски

для риса или супа, для ежедневного бытового использования в небогатых слоях общества. Тем не менее, эти чаши упоминаются во многих японских текстах о чайной церемонии как исключительно ценные и идеально соответствующие духу *ваби*. С некоторыми из них связаны исторические анекдоты, призванные продемонстрировать их ценность и приверженность их владельцев эстетическим ценностям *ваби* [Tagai, 1981, с. 124]. Большое количество корейских «чаш Идо» XVI века (эпохи Чосон в Корее) имели статус *мэйбуцу*, некоторые причислены к современному списку объектов Важного культурного достояния Японии [Тя-но ю мэйван, 2005, кат.№№ 15, 40, 56, 67].

Одним из технико-технологических приёмов, заимствованных из репертуара корейского гончарства, была инкрустация керамической массы ангобом – декор *пунчхон*, характерный для керамики и фарфора Кореи XV-XVI вв. (в Японии этот декор получил название *мисима*).

Несмотря на то, что формально Корейские походы не относятся к периоду Эдо, фактические результаты в керамическом производстве они стали приносить лишь во втором десятилетии XVII века, когда корейские гончары освоились в новых местах поселения, нашли необходимые природные ресурсы и организовали производство. Корейские мастера в течение нескольких поколений на протяжении XVII века, в основном, продолжали производить те типы керамики, которые создавались ими на родине.

Эти корейские влияния заметно разнообразили репертуар изделий, принимавших участие в чайной церемонии. Кроме этого, на протяжении второй половины XVI века в Японию поступало некоторое количество керамики и фарфора из других стран Востока. Торговля с португальскими купцами и миссионерами в основном состояла из предметов роскоши азиатского происхождения, чаще всего китайских. В 1605 году Токугава Иэясу (1543-1616), при посредничестве францисканских миссионеров начал налаживать торговые отношения с испанскими властями на Филиппинах [Сэнсом, 2002, с. 440], что дало японцам возможность познакомиться с керамикой Юго-Восточной Азии.

Изделия мастерских с территории современного Таиланда стали известны в Китае, Корее и Японии с XIII-XIV веков [Show, 1981, с. 117]. Керамика со светлым черепком и росписью подглазурным железистым пигментом, известный как *саванколок*, происходила из печей Сисатчаналай, Питсанулок и Сукхотай (Приложение А, рис. 2) и стала прообразом изделий *сункороку*, изготовлявшейся на юго-востоке острова Кюсю. Обычными мотивами росписи *саванколок* были геометрические и растительные орнаменты, а также стилизованные изображения рыб и птиц. В японских образцах *сункороку* сохранились, в основном, геометрические мотивы и немногочисленные цветочные или зооморфные мотивы (Приложение А, рис. 3).

Наличие экспортных предметов и иноземных влияний вызвало к жизни появление классификации керамики по месту их создания: изделия делились на *карамоно* (漢物) – изделия китайского происхождения; *ко:раймоно* (高麗物) – корейские предметы, *аннан* (安南) – вьетнамские, и *вамоно* (和物) – японские. Эта классификация используется до сегодняшнего дня [Мазурик, 2003, сс. 141-142].

Относительная открытость страны в XVI веке и военные действия в Корее позволили японским художникам и керамистам получить доступ к художественным достижениям других стран Востока и начать адаптацию иноземного опыта к эстетическим требованиям национальных искусств.

Установление и упрочение сёгуната Токугава на протяжении XVII века сопровождалось не только государственными и социальными преобразованиями в стране, но и созданием государственной идеологии, которая могла поддерживать социальный порядок и придавала ему характер непреходящей, сакрализованной ценности. Изобразительное и декоративно-прикладное искусства этого времени ярко отражали социальные изменения в стране и становление национальной культуры.

В связи с укреплением центральной власти военного правительства *бакуфу* и наступлением относительно стабильного мира расцвет переживают декоративные искусства. Наибольшее влияние в XVII веке имели такие школы декоративной живописи как Тоса (土佐派, Тоса-ха), созданная в XIV-XV вв., и

Кано (狩野派, Кано:-ха), появившаяся в конце XVI в. Так называемая «школа Римпа» (琳派) была основана около 1600 года и объединила ярких мастеров декоративной живописи и прикладного искусства Японии конца XVII-XVIII веков, таких как Таварая Со:тацу (俵屋 宗達, работал в 1600-1640 годах), Хонъями Ко:эцу (本阿弥 光悦, 1558-1637) и их последователей. Важной особенностью школы является отсутствие прямой преемственности от поколения к поколению ремесленных мастеров или художников и отсутствие единой мастерской. Сам термин *Римпа* был искусственно создан лишь в конце XIX века для характеристики особого стиля декоративной живописи и прикладного искусства, появившегося в XVII веке [Designing Nature, 2012, p.14]¹. Стиль опирался на уникальную авторскую манеру живописи Таварая Со:тацу и использовал такие выразительные средства как контраст тёмного пятна и фона, лаконичность линейного рисунка, синтез каллиграфии и изображения.

Благодаря монументальности форм и повышенной декоративности основным направлением работы перечисленных школ было оформление интерьеров дворцов и замков феодальной знати: декоративная живопись на ширмах, стенах и раздвижных внутренних перегородках. В то же время декоративные принципы этих школ оказывали большое влияние на искусство лаков, керамики и фарфора. Художники Римпа, не связанные корпоративными ограничениями мастерской или ремесленной гильдии, могли работать в нескольких направлениях (живописи, керамики, оформлении лаков и т.д.) и переносить живописные принципы Римпа на другие материалы.

В первой половине XVII в среде художников чайная церемония продолжала высоко цениться в связи с идеалами духовного совершенствования и гармонии, заложенными в чайную церемонию *тя-но ю* мастерами эпохи Момояма. В то же время под влиянием социальных и политических факторов церемония начала принимать форму *даймё:тя* (大名茶), «чаепития для крупных феодалов (даймё:)».

¹ Первый иероглиф названия стиля -琳, взят из имени Огата Корина, одного из самых ярких представителя этой школы второй половины конца XVII – века XVIII; второй иероглиф -派 – означает «школа».

Прототипом *даймё:тя* были церемонии *сёинтя* (書院茶), «чая в гостиных» (в отличие от церемоний, проводимых в чайных домиках, для небольшого числа приглашённых). Церемонии *сёин* были распространены в XIV-XV веках до появления *ваби-тя* и предполагали чаепития во время официальных приёмов.

Гостиная *сёин* получила новую интерпретацию в архитектуре начала XVII века, когда становление новой аристократии, оформление иерархии кланов и введение новых социальных норм потребовало от интерьера замков и дворцов ясной структуры, выявляющей общественные связи между хозяевами замка и их гостями высшего и низшего социального положения. Программа росписи всего дворцового комплекса и каждого помещения в отдельности служила «мифологизации пространства», создавала ясно прочитываемую современниками демонстрацию политического могущества владельцев замка. По словам Н.С. Николаевой: «Архитектурное пространство сёина реагировало на социальное, а не личностное, трансформировалось в зависимости от ситуации, связанной с общественным ритуалом, когда человек проявляется как родовое существо, а не индивидуальность» [Николаева, 2001, с. 145].

Церемонии *сёинтя* служили укреплению престижа военно-феодалной знати XVII века и предполагали изысканность и декоративность всей утвари. Высокий статус и почти обязательный характер для высших слоёв predeterminedили моду на коллекционирование предметов искусства: свитковой живописи, каллиграфии, предметов декоративно-прикладного искусства, и в первую очередь – керамики для чайной церемонии.

Наиболее ярко особенности чайной церемонии и чайной керамики начала XVII века просматриваются в творчестве Фурута Орибэ, видного мастера чайной церемонии, ученика Сэн-но Рикю:. В чайной церемонии и керамике Фурута Орибэ наметились тенденции к большей внешней эффектности и экстравагантности, соответствовавшим духу «чая даймё». На формирование авторского стиля Орибэ оказали влияние два основных фактора – технологические традиции керамики Мино-Сэто и заметное влияние экспортной (в основном – голландской) продукции.

Несмотря на изоляцию Японии и запретительные указы, на протяжении XVII века голландские купцы ввозили в Японию текстиль и керамику европейского производства. Среди голландских керамических изделий, попадавших в Японию, большинство составляла продукция Дельфтских мастерских: чашки, высокие стаканы (в том числе и винные), кувшины, блюда, тарелки и сосуды разных форм, а также изразцы и плитка [The Edwin van Drecht Collection, 1995] (рис. 4). Многие из этих предметов использовались в Японии в рамках местных бытовых традиций: высокие кружки и стаканы – как стаканы для кистей, керамическая плитка – для облицовки жаровен *хибати*. По заказу крупных даймё (и часто по образцам, высылаемым из Японии) в Голландии создавались экспортные изделия, получившие в Японии название «оранда». В рамках чайной церемонии *тя-но ю* возник особый стиль чайной церемонии *оранда* (или *оран*), в которой использовалась утварь голландского производства. Отличительными особенностями изделий *оранда* является полихромная роспись по светлым ангобам, использование геометрических орнаментов (полос, клетки, диагональной решётки и т.д.) и декор отдельными стилизованными цветочными мотивами. Эти же элементы, переработанные в авторской манере, отличают работы Фурута Орибэ.

О популярности произведений мастерских Фурута Орибэ говорят многочисленные упоминания в литературе о чайной церемонии. В «Кратком руководстве для изучения чайной церемонии» (*Тядо бэммоцу*, 1680) упоминается и «керамика Орибэ», как наиболее подходящая для *тяирэ* (сосудов для чая) и *мидзусаси* (сосудов для воды). «Полный перечень японской и иноземной керамики» (*Вакан сё догу*, 1694) – иллюстрированный компендиум, упоминает 47 видов керамики, имевших употребление в чайной церемонии, в том числе – «керамику Орибэ» [Turning point, 2004, с. 28]. Несмотря на временный спад популярности стиля керамики Орибэ в середине XVII века, его имя и произведения, связанные с его деятельностью *тядзин* (мастера чая), сохранялись в среде интеллектуалов, философов, поклонников чайной церемонии и заметно повлияли на японских мастеров XVII века.

Становление нового типа керамики середины XVII века связано с именем художника и керамиста-любителя Нономура Нинсэй (野々村仁清, также – Нономура Сэйбэй, 1595/98-1666), активно работавшего в керамике непродолжительный период между 1630 и 1640 годами. Появление в творчестве Нономура Нинсэй полихромной надглазурной росписи эмалевидными красками связывают с влиянием фарфорового производства провинции Хидзэн и деятельностью китайских мастеров-иммигрантов.

Несмотря на глубокую культурную близость Китая и Японии и ориентацию правительства Токугава на принципы неоконфуцианства, прямые контакты между этими странами были значительно ограничены как политикой сёгуната Токугава, так и – позднее – цинским правительством. В результате такой торговой политики, во второй половине XVII века лишь небольшое число фарфоровых китайских изделий было доступно японским ценителям, а обладание китайскими раритетами династии Мин (1368-1644) свидетельствовало о принадлежности их владельца к элите общества.

В середине XVII века в Японию возили фарфор Сватоу (в Японии получивший название *госу*) (рис. 5) с росписью кобальтом и надглазурными эмалевидными красками [Tan, 2007, p. 12]. Под названием «Сватоу» на европейских рынках были известны изделия из мастерских Чжанчжоу в провинции Фуцзянь, производившиеся в XVI-XVII веках на экспорт, в основном – в Юго-Восточную Азию [Harrison, 1979, p. 22]. Европейское название происходит от искажённого произношения названия порта Шаньтоу на севере провинции Гуаньдун, через который фарфор вывозился из страны. Изделия из этих мастерских были известны в Японии уже в первые годы сёгуната Токугава: через Ост-Индскую Голландскую компанию фарфор Сватоу поступал в Японию с 1609 года; некоторое количество таких изделий хранились в личной коллекции Токугава Иэясу [Little, 1999, p.31]. Ввозились в небольшом количестве также изделия мастерских Цзиньдэчжэнь с росписью красным и с декором золотом (*кинрандэ*), фарфор поздней династии Мин с росписью кобальтом – *косомэцукэ* (рис. 6) и керамика *фахуа* (рис. 7), которая в Японии получила название *ко:ти*,

так как ошибочно полагалось, что производилась во Вьетнаме (по-японски – Ко:ти) [Ko-sometsuke, 2013, pp.22-26].

Импорт этих китайских изделий не оказывал большого влияния на японских керамистов до середины XVII века. Значительным событием в японо-китайских культурных связях второй половины XVII века было появление в Нагасаки китайских иммигрантов – минских лоялистов и последователей некоторых буддийских школ, подвергнувшихся гонениям в Китае с установлением правления династии Цин в 1644 году.

Возрос интерес к китайской духовной и материальной культуре в среде японских интеллектуалов (*бундзин*) – учёных-конфуцианцев, каллиграфов и художников, поэтов, стремившихся к рафинированной атмосфере расцвета китайской культуры Мин (которая воспринималась, в основном, в литературном, идеализированном виде), а затем и среди горожан, получавших китайскую культуру в формах, уже адаптированных к японской национальной традиции.

Вместе с китайскими иммигрантами в Японии появились некоторые бытовые и культурные традиции, оказавшие большое влияние на керамическое производство. Наиболее серьёзное влияние оказало распространение листового зелёного чая *сэнтя* и новой чайной церемонии *сэнтя-до*, требовавших иной утвари, чем традиционная *тя-но ю*.

Духовное значение *сэнтя-до* заключалось в попытке возвращения к чистоте изначальных чайных практик, связанных с религиозными школами *чань* (дзэн)-буддизма. А в более широком культурном плане увлечение листовым чаем соответствовало тяге японских интеллектуалов к утончённой культурной атмосфере собраний поэтов и мудрецов древнего Китая.

Эстетика новой чайной церемонии, также как и утвари для неё, была основана на китайских идеалах. Впервые её постулировал в Японии Байсао: (売茶翁, 1675-1763), монах школы О:баку, один из первых адептов и популяризаторов *сэнтядо* в Японии. С 1735 года он начал торговать чаем *сэнтя* с переносного лотка, нося всю утварь для заваривания чая в плетёной корзине за спиной. Над своим переносным прилавком Байсао: поместил флаг с девизом

"сэйфу:» (清風, сокращённо от сэйфу:рю: 清風流 – истинная эlegantность, утончённость). Фу:рю: – философско-эстетическая категория, связанная с китайской интеллектуально-художественной культурой эпохи Тан в Китае (618-907 гг.). Культура Китая этой эпохи была «литературоцентричной», и именно в поэтической среде возникает эстетика фу:рю: (кит. *fengliu*, фэнлю). Первоначально она предполагала изысканную утончённость придворной, часто куртуазной, поэзии. В Японии, освободившись от эротических коннотаций, фу:рю: стало расцениваться как красота и утончённость отшельнической жизни мудреца-поэта [Marceau, 2000].

Значение термина в Японии (как и в Китае) со временем изменялась и адаптировалась к японским литературным и художественным традициям. Эстетика фу:рю: была увидена в чисто японской по происхождению поэзии хокку и танка, в творчестве Мацуо Басё: (松尾 芭蕉, 1644-1694), Ёса Бусон (与謝 蕪村, 1716-1783) и других поэтов [Qiu, 2000]. В XVIII веке появляется травестированное прочтение понятия фу:рю:, предполагающее только «эlegantность» и не связанное с интеллектуальной традицией. В конце XVIII – начале XIX веков фу:рю: фактически означал «моду», «современный модный стиль поведения» и существовал уже в контексте городской разночинной культуры.

Роль *сэнтя* в интеллектуальном обществе Японии XVII-XVIII веков обусловила появление собственной японской утвари для приготовления и питья этого напитка. Отдавая предпочтение китайской керамике, чайные мастера Японии отмечали, что наилучшими местными изделиями являются те, которые копируют китайские образцы. В собственности китайских монахов и купцов, прибывавших в Нагасаки, находились, в основном, предметы, созданные в период Мин (1368-1644), фарфор разных мастерских Китая и керамика Исин из провинции Цзянсу (рис. 8).

Копии, создававшиеся японскими гончарами с этих изделий часто отличались большой точностью. Значение имело не только стремление к китайскому стилю керамики вообще, но и естественное для нового культурного явления желание создать комплекс реликвий и установить иерархию авторитетов.

Благодаря процессу адаптации иноземной керамики в японском декоративно-прикладном искусстве середины XVII века появился особый тип неточного, творческого копирования; этот особый художественный приём известен в Японии как «*уцуси*» (в современном прочтении – «копирование с различиями») [Kenzan, 2004, p.347].

Следствием описанных для XVII века процессов было расширение репертуара керамических изделий, производимых в Японии, и возникновение представлений о группах предметов, выполненных в стилистических рамках какого-либо авторского направления: *орибэ-яки*, *нинсэй-яки* и др. Стилистическое многообразие отражает растущую популярность керамики и растущее культурное многообразие в японском обществе начала эпохи Эдо.

2.2 Эпоха Гэнроку (1675-1725 гг.) и художественная традиция XVIII - XIX веков

Эпоха Гэнроку охватывает короткий период конца XVII и начала XVIII веков - 1688-1703 гг.¹ и рассматривается в литературе как период расцвета японской культуры «третьего сословия». До этого времени культура Японии в основном базировалась на китайских образцах, хотя и переосмысленных и часто адаптированных для японского мировоззрения и эстетических традиций; а проводниками культурных традиций выступали представители аристократии и духовенства, выступавшие как творцами, так и адресатами художественной продукции. Одной из наиболее важных черт культуры Гэнроку и той «революции», которую она произвела в японском искусстве, была ориентированность на вкусы, предпочтения и потребности той части населения, которая не получала классического (то есть – ориентированного на китайские образцы) образования.

¹ В некоторых изданиях предлагается расширенная датировка эпохи - 1675-1725 гг.: не по девизу правления императора Хигасияма (с 1688 по 3 месяц 1704 года), а по комплексу общих характерных признаков в культуре и искусстве. См. [Varley, 2000]

К. Кирквуд, рассматривая японскую культуру XVII века, называет этот период «Ренессансом в Японии». В.Н. Горегляд, в предисловии к переводу работы К.Кирквуда указывая на определённую тенденциозность постоянного акцентирования соответствий японских и европейских культурных феноменов [Кирквуд, 1988, с. 19-20], отмечает, что лишь определённые «ренессансные черты» могут быть прослежены в японской культуре того времени. Наиболее яркой подобной чертой была растущая роль городов в формировании культуры.

Культура японских городов была культурой преуспевающей буржуазии, а искусство, развивавшееся в городской среде, было сосредоточено вокруг эстетического и этического понятия *укиё* (浮世) – бренный, изменчивый мир. Часто переводимое как «быстротекущий мир», первоначально слово «укиё» записывалось другими иероглифами и означало «мир скорби», мирскую жизнь в отличие от монашеской. В XVII веке коннотации с религиозным термином были утеряны и «укиё» стал трактоваться как мир мимолётных наслаждений, способность получать удовольствие от «каждого мимолётного мгновения» [Николаева, 2001, с. 240]. Такая ориентированность на настоящий момент жизни и простые человеческие чувства и переживания привели к смене образного строя и тематики произведений искусства. В Эдо, Киото, Осака и других крупных городах Японии процветали те виды искусств, которые ориентировались на национальную историю, образ жизни и мировосприятие горожан *тёнин*: жанровая живопись, гравюра *укиё-э*, сатирическая повесть, театр Кабуки.

В это время прежние «культурные привилегии» аристократии и духовенства потеряли роль эталона, в литературе кризис переживали классическая поэзия, драматургия театра *Но:гаку* и духовная (буддийская) литература. Упадок наблюдался и в церемонии *тя-но ю*. «Что же качается чайной церемонии..., - пишет Дж.Б. Сэнсом, - то нельзя сказать, чтобы она процветала. Она потеряла свои никогда не бросавшиеся в глаза утончённость и изящество и выродилась в пустой ритуал, слишком вычурный и элегантный для горожан, предпочитавших более активные виды отдыха» [Сэнсом, с. 509]. Также А.Н. Игнатович отмечает: «... глубинные религиозные основы чайного действия, на которых делали акцент

Сэн Рикю:, Сэн Со:тан (千宗旦, 1578-1658) и их ортодоксальные последователи, отошли на второй план» [Игнатович, с. 170].

В попытках остановить обмирщение и вульгаризацию старой чайной церемонии, мастера *тя-но ю* в начале XVIII века были вынуждены произвести пересмотр современной им практики, ввести строгую регламентацию утвари и ритуала и, в общем, встать на позиции формализации и консервации наследия старых мастеров. Формализация *тя-но ю* вызвала немедленную критику со стороны многих её прежних приверженцев, в первую очередь – *бундзин*. Критика *тя-но ю* способствовала быстрому распространению неформальной чайной традиции *сэнтя* среди горожан. Мода на иноземные товары, экстравагантные обычаи и новые увеселения, охватившая представителей «третьего сословия», привели к широкому распространению *сэнтя* как элемента отдыха и развлечения.

Одним из ярчайших мастеров-керамистов эпохи Гэнроку был Огата Кэндзан, работавший до 1731 года в Киото, а затем переехавший в Эдо. Формирование авторского стиля Кэндзан было обусловлено, с одной стороны, преемственностью керамической традиции его мастерской от более ранних киотоских гончарных мастерских и близостью к живописной школе Римпа; с другой – восприимчивостью этого мастера к иноземным влияниям. Благодаря сотрудничеству с сыном Нономура Нинсэй – Сэиэмон, Кэндзан хорошо знал технологические основы производства этой прославленной мастерской и неоднократно создавал копии-*уцуси* произведений Нинсэй. Родственная связь с домом Раку позволила Кэндзан получить доступ к технологическим и стилистическим традициям и этой семьи. В то же время большое влияние на декор ряда изделий Кэндзан оказал его старший брат, художник Огата Ко:рин (尾形光琳, 1658-1716).

Кэндзан испытывал постоянный интерес и к импортной керамике; есть свидетельства о том, что он коллекционировал привозные редкости. На сложение его индивидуальной манеры оказали влияние также и предметы декоративно-прикладного искусства Ближнего Востока. В конце XVII века в Японии

появляются иранские и индийские ткани, использовавшиеся в буддийских ритуалах и костюмах тетра Но:гаку; исследователи отмечают большое влияние, которое подобные вещи оказали на росписи керамики и фарфора этого мастера [Kenzan, 2004, p. 323].

Несмотря на «синтетический» характер индивидуальной манеры Огата Кэндзан, его произведения отличались художественной оригинальностью и стилистической целостностью. Огата Кэндзан представляет яркий тип художника-универсала XVII века. Исследователи полагают, что последние годы жизни после переезда в Эдо мастер посвятил, в основном, живописи и каллиграфии [Ibid, p. 295], что демонстрирует соприкосновение керамики с областью «изящных искусств» (*бидзюцу*). В течение XVII века керамика заняла определённое место в сфере интересов крупнейших мастеров живописи, в дальнейшем с керамистами разных провинциальных центров сотрудничали выдающиеся художники. В мастерских Такатори работали Сакаи Хо:ицу (酒井 抱一, 1761-1828), мастер школы Римпа (также он сотрудничал с мастерами лаков [Caruso, 2012, с.3]), и Сэнгай Гибон (仙厓 義梵, 1750-1837), прославленный мастер дзэнской монохромной живописи (рис. 9). В Обори-Сома для росписи использовали эскизы Кано: Наонобу (狩野尚信, 1607-1650), представителя школы Кано.

В то же время следует отметить, что Огата Кэндзан стал последним крупным художником-керамистом эпохи Эдо, чья индивидуальная творческая манера породила стиль *кэндзан-яки*, к которому обращались его современники и последователи вплоть до конца XIX века. На примере творческой биографии Кэндзан можно проследить намечающиеся тенденции к налаживанию массового производства керамики: после закрытия мастерской Нарутаки в 1712 году по причинам её экономической нерентабельности, Кэндзан открыл в Киото мастерскую по производству бытовой керамики. По мнению исследователей, переезд Кэндзан в Эдо был связан именно с возможностью расширения рынка керамической продукции мастерской в столице страны [Ibid, p. 86].

Со второй половины XVII-XVIII веков спрос на керамическую и фарфоровую посуду в городах Японии возрастает [Ксенофонтова, 1980, сс. 27-28]. Это происходит в результате растущего предложения мастерских и постепенных изменений в бытовых привычках японцев. Изменяется режим питания, характер продуктов и сервировки японского стола: если ранее еда подавалась на сервировочном блюде и раскладывалась на деревянные или плетёные индивидуальные тарелки-подносы, то в XVIII веке всё большее распространение получает индивидуальная керамическая и фарфоровая посуда (чаши для риса, тарелки *муко:дзукэ* и пр.).

В эпоху Гэнроку керамика пользовалась спросом также как предмет роскоши, который стал доступным для преуспевающих торговцев и ремесленников в крупных городах. Несмотря на то, что фарфор не является предметом исследования в данной работе, следует отметить, что в конце XVII и начале XVIII веков фарфор перестаёт быть преимущественно экспортной продукцией; в Арита, Киото, Кутани наладили производство многочисленные мастерские, работающие как на привозном сырье, так и на собственных природных ресурсах.

Эпоху Гэнроку в плане влияния на керамику Японии можно считать переходной между традицией исключительно ритуального использования художественной керамики и распространением бытовой керамики в среде преуспевающих горожан, что привело к значительному расширению производства в XVIII веке.

Художественная культура Японии XVIII века отличается богатством и разнообразием стилистических направлений. В живописи, наряду со старыми школами Кано, Тоса и Римпа процветали новые направления, такие как китаизирующая школа *нанга* («южная живопись» или *бундзинга* – «живопись литераторов») и *ё:га* – живопись в европейском стиле. Переживали расцвет производство лаков и миниатюрная резьба (*нэцкэ*); увеличилось число фарфоровых мастерских по всей стране. Тем не менее, в искусстве керамики Японии конца XVIII-начала XIX веков наметился застой. Важную роль в этом

застое играло отсутствие столь яркого организующего начала, каким были чайные церемонии двух типов в начале эпохи Эдо. Авторитет *тя-но ю* был низок, церемония подвергалась двусторонней критике как учёных-конфуцианцев (в связи с её «разлагающим воздействием» на народ), так и приверженцев старых чайных школ (в связи с её формализацией).

Реформы церемонии, предпринятые в XVIII веке, преследовали целью совместить этические и эстетические принципы классической *тя-но ю* с современной неоконфуцианской государственной идеологией. По мнению Мацудайра Саданобу (松平 定信, 1758-1829), изложенному в работе «Следование пути чая» (*Садокуин*), суть чайной церемонии должна была заключаться в культивировании моральных качеств конфуцианского толка. Он призывал не тратить излишних средств на чайную утварь, а в церемонии руководствоваться социальным статусом участников [Игнатович, 2011, с. 217]. Чаепития в духе *ваби* мастеров школы Сэн стали в XIX веке исключительно редкими и нацеленными на очень узкий круг ценителей.

Несмотря на то, что *сэнтя* и культура этого чаепития в XVIII веке казалась живой альтернативой старой церемонии *тя-но ю*, в XIX веке она также претерпела значительные изменения. Уже в XVIII веке зелёный листовый чай занял положение напитка гостеприимства в японских домах и увеселительных заведениях. В конце XVIII – начале XIX веков сцены чаепития в «Весёлых кварталах» стали у мастеров гравюры особо популярны: многочисленны примеры работ художников школ Утагава и других, специализировавшихся в жанре *бидзинга* (изображения красавиц) [О-тя то укиё-э, 1997, сс. 34, 40]. Произошла глубокая ассимиляция этой китайской традиции в японском обществе, и к XIX веку чай *сэнтя* стал частью бытовой культуры. Большие церемонии и чайные собрания проводились по мемориальным и праздничным поводам, *сэнтядо*: также практиковали в небольших кружках интеллектуалов и художников, но, в целом, в этой традиции также был заметен спад активности.

В сфере художественной церемониальной керамики чайные мастера обеих практик предпочитали старые стили. Спрос на *раку-яки*, *сино-яки*, *орибэ-яки* и

другие авторитетные стили удовлетворялся продолжателями династийных традиций старых мастерских, или копиями-*уцуси*, сделанными независимыми художниками или мастерскими.

Вновь прослеживаются случаи создания идентичных копий с китайских изделий. Сохранились сведения о нескольких заказах на копии с предметов, принадлежавших Байсао: Мастер *сэнтя-до* Кимура Кэнкадо: (木村兼葭堂, 1736-1802) заказал японским мастерам копии с сохранившейся китайской чайной утвари Байсао: [Graham, 1998, p.72]. Мастерские, выполнившие этот заказ, неизвестны. Накадзима Ракусуй (中島樂水, раб. конец XVIII в.) в «Подробных записках о *сэнтя*» (*Сэнтя рякусэцу*), изданных в 1798 году, приводит полный перечень утвари, необходимой для заваривания *сэнтя* и указывает, что одну из копий чайника, известного как Гико:кан создал керамист из Киото – Киёмидзу Рокубэй I (清水六米, 1733?-1799).

В общих работах по японской культуре эпохи Эдо первая половина XIX века рассматривается исключительно кратко, что демонстрирует отсутствие ярких явлений в художественной культуре того времени. Исключение составляет только гравюра, в основном – пейзажного жанра, представленная такими великими мастерами как Кацусика Хокусай (葛飾 北斎, 1760-1849) и Андо: Хиросигэ (安藤 広重, 1797-1858).

Можно сказать, что в период Эдо не было разработано особой, характерной системы эстетических взглядов, нашедших ёмкое и универсальное отражение в какой-либо эстетической категории. Если такие эстетические категории как *саби*, *ваби* и *ю:гэн* осознавались японскими художниками и интеллектуалами в XV-XVI веках как выражения современного им искусства и эстетических законов, а в XVII веке появилась эстетика *фу:рю:*, то эстетическое мировоззрение XVIII и XIX веков было ретроспективно описано только в первой трети XX века.

Философ Куки Сю:дзо: (九鬼 周造, 1888-1941), обращаясь к истории культуры Эдо в своей работе «*Ики-но ко:дзо:*» («Понятие «ики»»), выдвинул понятие «*ики*» (意気) на роль основного эстетического идеала Эдо [Kuki, 1997].

Феномен *ики* восходит к синтезу двух аспектов традиционной японской философии: буддийскому самоотречению (*акирамэ*) и конфуцианскому понятию о чести (*икидзи*), унаследованных от этики и эстетики самурайского сословия. Условием *ики* в понимании Куки Сю:дзё: была свобода от условностей и открытость к возможностям. Самоотречение и открытость к возможностям проявлялись и иллюстрировались Куки на примере отношений между мужчиной и женщиной. Если плотская любовь (*кои*) была человеческой необходимостью, то *ики* выражалась не в необходимости, а в трансцендентной возможности, которая проявляется в романтической любви - *рэн'наи*, основанной на напряжении духовных сил. *Ики* чуждо вульгарности, но наполнено глубоким переживанием полноты жизни, напряжённостью восприятия каждого момента.

Это была первая попытка философски осмыслить особенности эстетического восприятия эпохи Эдо. *Ики* описывается им как феномен человеческого сознания, и Куки ищет и находит его манифестации в искусстве. Куки видит выражение *ики* в живописи, скульптуре, дизайне текстиля, архитектуре и музыке. По мнению этого философа, некоторые цвета также обладают свойством *ики*; например, считает, что серый цвет в огромном разнообразии его оттенков является *ики-иро*:, то есть цветом, которому присуще *ики*, в том же ключе рассматривает коричневый и синий цвета.

Несмотря на то, что понятие *ики* и аналогичное ему, но использовавшееся в других городах Японии (кроме столицы Эдо) – «*суи*» появляются в литературе в интеллектуальной среде в XIX веке [Karatani, 2002, сс. 271-273], это понятие больше относилось к образу жизни и внешнему поведению, чем к сфере эстетики как таковой.

Керамика XIX века (до 1868 г.) не отличается особым своеобразием. Экономический кризис 1820-30х годов, вызванный несколькими неурожайными годами и общей слабостью японской экономики того времени не мог не сказаться на керамическом производстве. Землетрясение в Киото и пожар в Эдо, заставившие *бакуфу* сменить девиз правления и положившие начало эре Тэмпо:

(1830-1844 гг.), также отразились на работе керамистов этих двух крупнейших в первой половине XIX века центров керамического производства.

Престиж керамики традиционных мастерских при этом сохранялся, что подтверждается обычаем отправки керамики в качестве подношений из провинций в столицу. В «Записках дома Курода» [Maske, 2011, сс. 253-255] приведены сведения о подношениях в Эдо в конце эпохи. За 8 лет (в период 1828 по 1862 год) в столицу было отправлено 25 предметов: сосуды для воды *мидзусаси*, чайницы *тяирэ*, вазы и пластика *токооки*. Среди получателей этих подношений значатся Токугава Нарикацу (1820-1849) – представитель линии Симидзу обширного дома Токугава, *Никко-то мондзю* (титул) – настоятель храма Токугава Иэясу в Никко, и другие представители высшей военной аристократии и духовенства.

Большое число керамических мастерских продолжали удовлетворять спрос на утварь для *сэнтя* (чайники, чашки, жаровни) и наибольший коммерческий успех сопутствовал тем мастерским, которые предлагали широкий ассортимент бытовой продукции. Мастерские Кутани, Банко и Таконамэ именно в 30-е годы XIX века приобретают широкую известность и налаживают почти массовое производство бытовой керамики. Благодаря строительству дорог и созданию объединений торговцев и ремесленников в стране активно формировался внутренний общепонский рынок [Гришелева, 1986, с.82] и керамика крупных мастерских распространялась по всей стране.

Формально период Эдо заканчивается с Реставрацией Мэйдзи в 1868 году, когда военное правительство *бакуфу* было свергнуто, и императорская власть была восстановлена. Начиная с конца 60-х годов, намечается движение за модернизацию и европеизацию страны, не только в плане государственного устройства, но и в плане широкого заимствования (и даже насильственного насаждения) европейской культуры.

С одной стороны, выход Японии на международный рынок и участие в Международных выставках инициировало появление новых ярких мастеров и большого количества экспортной продукции, в художественном плане

уступающей старым стилям керамики. С другой стороны, медленно изменяющиеся бытовые традиции и налаженное производство в японских провинциях (с 1871 года – префектурах) позволяло многим мастерским длительное время не менять репертуар. Для данного исследования чрезвычайно важно замечание Каратани Ко:дзин о том, что весь XIX век, несмотря на политические и экономические преобразования, в плане эстетики и образа жизни большинства населения в действительности оставался эпохой Эдо. По его мнению, это происходило не из-за застывшей и отсталой японской культуры, нуждавшейся в модернизации, а из-за устоявшегося в обществе представления о том, что имеющаяся система культурных ценностей совершенна и не нуждается в перестройке и модернизации [Karatani, 2002, p. 272].

Можно сказать, что до начала XX века керамика в Японии оставалась в рамках традиции эпохи Эдо. Это позволило привлечь к данному исследованию изделия эпохи Мэйдзи (1868-1912), созданные до начала XX века в традиционных стилях японского гончарства. Привлечение историко-культурного контекста керамического производства эпохи Эдо позволило рассмотреть историю отдельных японских мастерских и формирование разных стилей керамики как часть общего историко-художественного процесса.

ГЛАВА 3. КЕРАМИЧЕСКИЕ МАСТЕРСКИЕ ЭПОХИ ЭДО

3.1 Мастерские неглазурованной керамики

3.1.1 Керамика Сигараки, Ига, Бидзэн, Тамба

В истории традиционной керамики Японии неглазурованные изделия с так называемыми «естественными глазуриями» занимают важное место. Технико-технологически – это самый ранний тип керамики, получивший распространение во всех древних культурах. Подобная керамика производится в Японии на всём протяжении истории керамического производства и занимает высокое положение в иерархии, созданной чайными мастерами. Такие изделия в японской классификации относятся к группе *якисимэ*, аналогом которой является класс изделий спёкшегося черепка (каменных масс) [Ксенофонтова, 1966, с. 6].

Селение Сигараки в провинции Оми (сейчас - префектура Сига) – один из старейших центров производства керамики в Японии, его деятельность была документально зафиксирована в источниках XIII века [Ko-Shigaraki, 2001, p. 266]. Его продукцию составляли, в основном, сосуды для хранения продуктов. Изделия из местной глины, богатой кварцем (до 13%), обжигались в длинных однокамерных печах *анагама* (рис. 10), позволявших достигать температуру около 1300°C. Предметы при обжиге не были защищены капсулями и контактировали как с пеплом от топлива, так и с самим пламенем и друг с другом, что обуславливало большое количество случайных эффектов естественного глазурирования, появления подпалин, искривления форм и т.д. (рис.11).

Своеобразие изделий Сигараки привлекло внимание ценителей керамики XVII-XVIII веков в связи с искусством икебана: сочетание грубой керамики с изысканными композициями цветов, трав и ветвей соответствовало эстетике *ваби* [Cort, 2000], но, судя по публикациям, эти изделия не получили широкой известности и были вновь «открыты» коллекционерами только в XX веке. По этой причине керамика Сигараки не представлена в музейных коллекциях России, а самым представительным собранием изделий *ко-сигараки* можно считать коллекцию Музея Михо (Япония).

Селение Ига располагается недалеко от Сигараки, также в современной префектуре Сига. История печей Ига исследована недостаточно: в работах исследователей приводятся противоречивые данные о времени возникновения керамических мастерских. Х. Горам указывает 1334 год как нижнюю датировку начала производства, а середину XVI века как время реконструкции печей гончарами Дзиродаю и Торадаю по приказу князя Тодо Такатора [Gorham, 2000, с. 151]. Р. Йеллин относит начало производства к началу эпохи Эдо (период Кэйтё (1596-1615))¹. Близость Ига и Сигараки обусловила сходную сырьевую и технико-технологическую базу этих производств, близость приёмов формовки и родство эффектов естественного глазурирования. В то же время, следует отметить яркое своеобразие форм изделий Ига и их явную ориентированность на чайную церемонию *тя-но ю*. В отличие от репертуара Сигараки, среди изделий Ига XVII века наиболее распространены были такие специфические «чайные» формы как сосуды для воды *мидзусаси* и вазы для цветочных композиций икебана (рис. 12), произвольно деформированные и покрытые трещинами. Вероятно, это связано с участием в производстве Ига чайного мастера Кобори Энсю.; упоминания о чём находятся в литературе. Упадок мастерских был связан именно с изменением положения *тя-но ю* в японском обществе XVIII века: ярко выраженный в этих изделиях принцип *ваби* не был востребован в эстетике середины эпохи Эдо.

Керамикой Бидзэн (*бидзэн-яки*) традиционно называется керамика, сделанная в мастерских Имбэ, поселения, находившегося в провинции Бидзэн (сейчас Имбэ - район города Бидзэн в префектуре Окаяма).

Первой научной публикацией о керамике мастерских Имбэ были изданные в 1925 году «Записки о керамике печей Бидзэн» (*Бидзэн ё:то: си*), описывавшие историю, основные технологии и известных мастеров Бидзэн; в конце 20-х годов появилось ещё несколько работ, посвящённых данной теме. В 30-е годы, в связи с "возрождением Момояма" некоторые мастера-керамисты занялись исследованиями письменных источников и археологических материалов в

¹ Japanese Pottery Information Center. URL: <http://www.e-yakimono.net/guide/html/iga.html> (дата обращения: 8.08.2014).

поисках утраченных секретов производства. Одним из таких исследователей был Канэсигэ То:ё: (金重 陶陽, 1896-1967). Важный вклад в изучение местной керамики сделал также Кацура Матасабуру: (1902-1986), создавший хронологию работы печей на основе имевшихся документов, а также датирующих надписей на керамике. Эта хронология была уточнена и дополнена Макабэ Тадахико и Макабэ Ёсико после раскопок в 1966 и 1967 годах [Navarro, 2008, p. 11].

Несмотря на эти исследования и высокое признание керамистов Бидзэн в современной Японии (пятеро мастеров XX века были удостоены титула Живое национальное сокровище, *нингэн кокухо:*), история производства в эпоху Эдо остаётся недостаточно изученной. Причиной этому, как и в других случаях, является то, что в период Мэйдзи своеобразная керамика Бидзэн не представляла экспортного интереса и не привлекала интереса представителей торговых домов и западных коллекционеров.

Современные исследования подтверждают отнесение начала производства в Бидзэн к XIII веку [Ксенофонтова, 1980, с. 87]. Глины провинции Бидзэн богаты кремнезёмом и оксидом железа, что определяет низкую пластичность и плохую спекаемость керамической массы. Низкая пластичность определила способы формовки изделий, практически не изменившиеся с XII до XVII века: формовку из пластов и наращивание стенок сосудов из жгутов глины. Плохая спекаемость массы требовала длительного (иногда более месяца) обжига. При обжиге в окислительной среде предметы приобретали цвета разных оттенков старой (патинированной) бронзы; черепок при ударе издавал характерный металлический звон. Изделия, выполненные в описанной традиционной технологии, получили название *ака-бидзэн*, то есть – красные изделия Бидзэн (за преимущественные оттенки обожжённого черепка).

При обжиге также происходило «естественное глазурирование». В изделиях *бидзэн-яки* различается два основных декоративных эффекта глазури. *Гома* (дословно – «кунжутное семя») – это выход на поверхность изделия минеральных соединений из керамической массы в виде мелких капель светло-жёлтой или коричневатой-жёлтой естественной глазури, похожих на семена кунжута. Другой

тип поверхности глазури – *исихадзэ* («каменная кора»), выход на поверхность изделия крупных включений из керамической массы в виде отдельных зёрен минералов или их скопления, образующего бугристую корку (рис. 13).

Кроме *ака-бидзэн* в мастерских производились *ао-бидзэн* (зелёные изделия Бидзэн), обжигавшиеся в восстановительной атмосфере и приобретающие серо-зелёный цвет, и несколько других типов керамики (*хидасуки-яки, мацува-яки, эноки-хада, хаку-бидзэн и др.*), различавшихся способом обжига (температурой, временем, режимом) и дополнительными приёмами (обжигом в рисовой соломе, в пепле и т.д.). Эти технологии обусловили функциональные и эстетические особенности изделий региона. Плотно спёкшаяся и тяжёлая масса позволяла использовать её для крупных сосудов *цубо* (для хранения зерна, бобов и пр.), культовых предметов, архитектурного декора и бытовых предметов самого широкого назначения (рис. 14).

Ранние мастера чайной церемонии обратили внимание на продукцию Имбэ в связи с её грубоватыми формами, естественным цветом и непредсказуемыми декоративными эффектами, возникающими при обжиге. Несколько чаш, чайниц и сосудов для воды из Бидзэн в XVII веке были причислены к разряду *мэйбуцу*. Все изделия отличаются толстыми стенками, асимметрией формы, сильной скульптурной моделировкой формы. Восхищение этими предметами в среде мастеров чайной церемонии было связано с эстетикой *ваби* (отмеченной в изделиях Бидзэн и Сигараки Мурата Дзюко: в XV веке) и другими натурфилософскими и эстетическими категориями, составлявшими общее понятие *ваби*.

Продукция этих мастерских считалась воплощениями *хиэкаруру* – ещё одного качества новой «строгой чайной церемонии», лежащего в поле дальневосточной натурфилософии. Понятие *хиэкаруру* в общем можно перевести как «холодный и поблёкший», в нём соединены качества "холодного" *хиэ* и "скудного" *ясу* соединены с рафинированностью, «высушенностью» *карэ*. Ассоциации со льдом, камнем, снегом или серебром лежали в основе *хиэ*, отсутствие любого излишнего декора - ассоциировались с *ясу*, а сильный, грубый

характер изделий – с *карэ* [Navarro, 2008, с. 24]. Таким образом, эта керамика была отражением фундаментальной философской оппозиции противоположностей (бытия – небытия, деяния – не-деяния и т.д.) и воспринималась как «правильная» с точки зрения истинного пути Дао, «закономерности всего сущего» [Кравцова, 2004, с. 339].

По традиционной версии, излагаемой Р.Йелином [Yellin, 2004], Тоётоми Хидэёси был так впечатлён качеством керамических изделий Бидзэн, что объявил эту местность защищённой от любых военных действий. Он отметил шесть семей гончаров своеобразным титулом *о-сакунин* – «благородные (почтенные) мастера». Такой чести были удостоены семейства Канэсигэ, Кимура, Мори, Хаями, Охан и Тэрами. Современные исследования позволяют предположить, что причиной покровительства со стороны Хидэёси было не только восхищение керамикой мастерских Имбэ, но и желание компенсировать провинции финансовые потери в связи с закрытием знаменитых оружейных мастерских в течение «охоты за мечами» (*катана-гари*) и в результате нескольких стихийных бедствий в провинции. Особые отношения, установившиеся между военачальником и провинцией, выразились и в том, что в качестве оссуария при захоронении Тоётоми Хидэёси использовался большой сосуд Бидзэн (вероятно, *тяцубо*) [Navarro, 2008, с. 100].

Вероятно, именно связь керамики Бидзэн с Тоётоми Хидэёси послужила причиной быстрого забвения этой керамики при установлении сёгуната Токугава в начале XVII века и кризиса в мастерских во второй половине столетия.

В XVIII веке мастерские начали специализироваться на бытовых изделиях и декоративной пластике (*сайкумоно*). В конце XVIII – начале XIX веков в репертуаре мастерских появляются чайники, жаровни-*хибати*, блюда, - декорированные высоким рельефом или наклепными деталями [Бидзэн-яки, 2008, с.47]. Сосуд для вина в виде двойной тыквы из коллекции Эрмитажа (Приложение Б, кат. 1) представляет продукцию мастерских Бидзэн этого типа. Он выполнен в форме двойной тыквы (тыквы-горлянки), стоящей наклонно, декорирован побегами и листьями тыквы с сидящей на листе осой, выполненными в высоком

рельефе. На кирпично-буром черепок расположены крупные чёрные подпалины с рыжеватыми «ржавыми» выходами *гома*. Форма двойной тыквы была широко распространена для *токкури* (винных бутылей), но, как правило, плод изображается вертикально стоящим (ср. Приложение Б, кат. 48, 61). Наклонное положение тыквы в изделии Бидзэн не только разнообразит композицию, но и делает форму более эргономичной и функциональной. Рельефный декор не перегружен деталями и связан с архитектурной формой предмета.

Для подобных изделий небольшого размера и декоративной пластики была необходима высококачественная пластичная масса, которую получали промыванием местной глины через рисовую солому (этот метод известен как *суйхи*). Этот процесс позволяет отсеивать грубые включения и использовать только качественные верхние слои глины. Хотя тонкая глина прекрасно подходила для пластики и позволяла формовать изделия на гончарной круге, часть декоративных качеств керамической массы таким образом утрачивалась: пятна *гома* и *исихадзэ* становились менее эффектными или исчезали совсем.

Нововведения позволили расширить ассортимент продукции мастерских Бидзэн, в том числе и за счёт миниатюрных чайников для заваривания зелёного чая *сэнтя* (чайники *кю:су*) и позволяла имитировать цвет знаменитых пурпурных глин Исина. Изделия для *сэнтя* из мастерских Бидзэн немногочисленны. Миниатюрные изделия делались из хорошо очищенной массы и близки к изделиям мастерских Токонамэ; в коллекции Нитта Киёнару опубликован чайник, атрибутированный как изделие мастерских Бидзэн [Нитта, 1990, кат. №360].

В XIX веке в репертуаре декора бытовых изделий Бидзэн появились цветные глазури – зеленоватая, серая, белая и другие, иногда – с росписью (*иро-бидзэн*). Небольшая чашечка для саке из собрания Эрмитажа (Приложение Б, кат. 2) является ярким образцом массовой продукции мастерских Бидзэн второй половины XIX века. Имея характерный цвет старых изделий *ака-бидзэн*, она выполнена из тонкой керамической массы и покрыта слоем прозрачной глазури.

К изделиям Бидзэн по технико-технологическим и стилистическим особенностям близка керамика Тамба (г. Татикуи, префектура Хёго), также

входящая в число «шести ранних печей». Эта керамика нашла признание у чайных мастеров (в частности, считается, что она была отмечена вниманием Кобори Энсю:), однако состав музейных и частных коллекций чайной утвари и упоминания в доступных источниках о *тя-но ю* не подтверждают широкого распространения керамики Тамба в чайной традиции. Сосуд для воды *мидзусаси* в форме бадьи с высокой ручкой из коллекции Британского Музея (Приложение А, рис. 15) датирован XVII веком. Кирпично-коричневая керамическая масса и зеленоватая пепловая глазурь в сочетании с оттиснутым в массе и гравированным декором близки как синхронным произведениям Бидзэн, так и изделиям Сигараки.

Бытовая керамика, создававшаяся в мастерских Татикуи на протяжении XVII-XIX веков, практически не представлена в мировых коллекциях, что говорит об общем кризисе тех ранних печей, которые по экономическим или сырьевым причинам не могли расширять или изменять ассортимент своей продукции.

3.1.2 Мастерские Токонамэ

Мастерские Токонамэ (современная префектура Айти) входят в группу «шести ранних печей Японии». Начало работы мастерских в этом регионе также относится к XII веку. Поскольку мастерские не занимались производством предметов для чайной церемонии *тя-но ю*, сохранились крайне скудные сведения о деятельности керамистов Токонамэ до XVIII века. Проводя аналогии с другими центрами неглазурованной керамики – рассмотренного выше производства в Сигараки, Бидзэн и Тамба – можно предположить, что гончары Токонамэ производили, в основном, бытовую утварь, сосуды для хранения продуктов и, вероятно, архитектурную керамику. В каталоге Flickwerk Collection, посвящённом керамике с реставрацией *кинцуги*, опубликована чаша *тяван* [Flickwerk, 2008, cat.40], датированная XV веком и дополненная реставрацией лаком и фарфором (*ёбицуги*) в XVIII веке (Приложение А, рис. 16). Судя по форме и размеру, первоначально эта низкая широкая чаша использовалась как *мукодзукэ* – плошка для риса и овощей. Керамическая масса коричневого цвета, с внешней стороны –

гладкая, внутри имеет ярко выраженное естественное глазурование типа *исихадзэ*. Зеленовато-коричневая тонкая корка неравномерно покрывает стенки и дно чаши так же как на изделиях Бидзэн и Тамба. Также на близость изделий Токонамэ к продукции Бидзэн и Тамба указывает Эдвард Морс в пояснениях к своему каталогу [Morse, 1979, p. 203], выделяя в качестве отличительных особенностей продукции Токонамэ более лёгкий черепок и красный оттенок керамической массы.

Значительные перемены в характере керамики и приобретение региональным стилем Токонамэ яркой индивидуальности связаны с популяризацией *сэнтя* и появлением спроса на копии и интерпретации китайских чайников из исинской глины (Приложение А, рис. 8).

В Главе 2 (4) были приведены сведения о копиях с утвари Байсао:, заказанных мастерами *сэнтя-до*: в конце XVIII века, что свидетельствует о существовании в то время мастерских, способных создавать керамическую массу, аналогичную исинской глине. Не сохранилось упоминаний о копиях, сделанных в мастерской Токонамэ, так что можно утверждать, что в конце XVIII века мастерские Токонамэ не могли выполнить подобный заказ. Воспроизведение китайских оригиналов требовало, прежде всего, соответствующего материала.

Глины, близкие по цвету и качествам к исинским, встречаются во многих регионах Дальнего Востока и Европы, но глины Цзянсу отличаются уникальными качествами. Каолин в составе исинской каменно-керамической массы придаёт изделиям жаропрочность, а присутствие силикатных соединений сообщает черепку шероховатую, песчаную поверхность. Из-за высокого содержания каолина даже после высокотемпературного обжига черепок сохраняет пористость (около 2%). При этом сохраняется большое количество сростков минералов, большинство из которых относится к группе каолинитов. Поры, образующиеся в черепке лучших по качеству исинских глин, могут быть закрытыми – расположенными внутри этих сростков минералов, и открытыми, образующимися на периферии образований. Изделия из разных глин Исина обжигаются при температурах от 1000 до 1200С° в окислительной среде, и при обжиге сростки

минералов формируют вокруг себя длинные слои пор, которые и придают исинской глине уникальные «дышащие» свойства.

Что касается цвета керамической массы, то в книге о керамике Исин, написанной в XVII веке, Чжо Гаоци перечисляет не менее десяти цветов глины, добываемой в Исин, в том числе – красную, коричневую, белую, чёрную, жёлтую, пурпурную и зелёную нескольких оттенков. Большинство поздних историков ссылается на этот текст, но современные керамисты Исин утверждают, что изделия производились из трёх основных видов глины: пурпурной *цзыша*, светло-коричневой *баньшаньлу* и красной *чжуша* [Lo, 1994, p. 22]. Все остальные цвета и оттенки достигались смешиванием глин основных цветов, добавлением в керамическую массу минеральных или органических красителей, или обжигом при разных температурах и в разных режимах (с доступом кислорода или без).

Глины, близкие к китайским, были обнаружены в Токонамэ лишь в 40-е годы XIX века мастером Акаи То:дзэн II (1796-1858). В мастерских Токонамэ начались поиски соответствующей рецептуры и технологии производства, и потребовалось около двух десятилетий для создания необходимой композиции материалов. Около 1860-го года поиски японских мастеров увенчались успехом благодаря содействию китайского иммигранта из провинции Аньхой, мастера Цзинь Шихэн (пиньин - Jin Shiheng, яп. Кин Сико). Этот мастер не только усовершенствовал местную керамическую массу, но и познакомил гончаров Токонамэ с методом формовки изделий из глиняных пластов, принятой в мастерских Цзянсу. Также считается, что именно Кин Сико познакомил местных гончаров с методом декора гравировкой по мягкой керамической массе (так называемой массе «твёрдости кожи») [Graham, 1998, p. 107].

Важный вклад в развитие керамических мастерских Токонамэ во второй половине XIX века внёс Сугиэ Дзю:мон (杉江寿門, 1828-1897). Несмотря на то, что уже ученики Кин Сико перешли к более привычному методу формовки изделий на гончарном круге, Дзю:мон возродил старую технику работы с пластинами, ручной доводки формы и декора гравировкой.

В собрании Эрмитажа хранится чайник (Приложение Б, кат. 3), представляющий характерный тип изделий Токонамэ из мастерских Дзю:мон. Чайник сформован из буровато-пурпурной керамической массы без использования гончарного круга. Об этом свидетельствуют неровная окружность венчика, кривизна стенок, отсутствие на дне чайника характерных следов нити или шпателя, применяющихся для снятия изделия со станка. На дне, плечиках и венчике чайника видны следы ручной лепки и отбойки мягким пуансоном. Эти особенности чайника позволяют отнести его к работам мастерской Сугиэ Дзю:мон 60-х годов XIX века, а использование китайских декоративных мотивов (оттиснутый на венчике меандр, рельефные фигуры мальчиков или архатов в углах незаполненного картуша) позволяют говорить об опосредованном китайском влиянии и довольно раннем времени создания этого предмета.

На поверхности эрмитажного изделия нет никаких следов *гома* или *исихадзэ*, что говорит о высокой степени очистки массы. Дальнейшее совершенствование глин позволило мастерским Токонамэ в эпоху Мэйдзи наладить производство миниатюрных чайников *кю:су* из тонкой красно-коричневой глины.

Наряду с чайниками из этой же массы в XIX веке создавались вазы (висячая ваза *какэхана* упомянута в каталоге коллекции Морса), чашки и бутылки для саке, блюда и другие предметы вседневного обихода. Близость изделий Бидзэн, Тамба и Токонамэ, особенно очевидная до середины XIX века, свидетельствует о близости сырьевой базы и производственных возможностей этих керамических центров, представляющий наиболее ранний тип японской керамики.

3.2 Керамика с глазурями

3.2.1 Предпосылки появления глазурованной керамики и ранняя история

Керамика с цветными и прозрачными глазурями (*токи*) в Японии появляется в XIII веке. С одной стороны, их появление было результатом освоения керамики с естественными глазурями [Ксенофонтова, 1980, с. 6] и

навыка регулирования процессов естественного пеплового глазурования. С другой стороны, появлению таких изделий способствовали контакты японских мастеров с корейскими и китайскими мигрантами, принёсшими в Японию основные технико-технологические новации. Наиболее значительными усовершенствованиями были появление ножного гончарного круга и многокамерных печей *ноборигама* (Приложение А, рис. 19) с обжигом в капсулях. Длинные печи *нобригама* («восходящие» печи), применявшиеся также для обжига фарфора, позволяли достичь температуры обжига свыше 1200°C и обжигать крупные партии керамики. Усовершенствованы были также рецептура прозрачных (также белых) глазурей и надглазурных эмалевидных красителей. Эти нововведения появились в период с XIII по XVI век в разных мастерских Японии и обусловили стилистическое развитие керамики эпохи Эдо.

3.2.2 Мастерские Карацу

Мастерские Карацу не упомянуты в списке «шести ранних печей», но представляется необходимым рассмотреть деятельность этого гончарного региона на острове Кюсю до центра Сэто-Мино, принадлежащего этому списку. Это объясняется исключительным влиянием керамического производства Кюсю на всю японскую керамику.

Уже в VII веке корейское население на южной оконечности острова Кюсю (префектура Сага) занималось гончарством, а местная традиция связывает появление керамики в Карацу с деятельностью трёх корейских мастеров, привезённых на Кюсю императрицей Дзингу: ко:го: (годы правления – 201-269 (?)) после её завоевательного похода на три корейских государства (Силла, Пэкче и Корё). С VIII века Карацу стал торговым портом, связывавшим Японию с Китаем, там появились предметы китайской керамики, послужившие образцами для местных мастеров. Самые ранние глазурованные изделия стали производиться в Карацу около XII века и получили название «старые изделия

Карацу» (*ко-гарацу*). Это были изделия из светлой, красноватой или серой керамической массы, покрытые прозрачной, немного мутной глазурью.

Ранние изделия Карацу не имели декора росписью или ангобированием. За счёт использования зольной глазури, добавления к топливу рисовой соломы и изменению температуры обжига достигалась сдержанная гамма жёлтых, голубоватых или чёрных глазурей, ставшая основной декора и для более поздних изделий этого гончарного центра [Nagatake, 1979].

Считается, что белые глазури и подглазурная роспись пигментом на основе оксида железа появилась в Карацу в XV-XVI веках под влиянием мастерских Сэто [Becker, 1986, p.21]. Однако сравнение ранних работ этих двух центров, а также сопоставление изделий Карацу с синхронной корейской керамикой и фарфором позволяют высказать предположение о независимом появлении на Кюсю этих способов декора.

Роспись с использованием пигмента оксида железа была известна в Корее уже в XI-XII веках: ваза с изображением лотоса из коллекции Национального музея Кореи (Сеул) датирована этим временем (династия Корё) и декорирована подобной подглазурной росписью по белому ангобу (Приложение А, рис. 17). Принадлежащий более позднему времени бочонок в виде тюка риса (XV-XVI вв., династия Чосон) декорирован стилизованным изображением цветов пиона [Ветер в соснах, 2010, кат.№ 190]. Такой же приём декорировки виден в изделиях рубежа XV-XVI веков в Карацу: в росписи сосуда из коллекции Музея Метрополитен (Нью-Йорк)¹ и сосуда с изображением трав из коллекции Музея керамики Кюсю (Арита) [The Kyushu Ceramics Museum, 1996, cat.1].

Вещи под влиянием керамики корейской династии Чосон начали производиться в мастерских Карацу в конце XVI века, что объясняется Корейскими походами Тоётоми Хидэёси и появлением новой волны мигрантов (Приложение А, рис. 18). Некоторые более ранние печи Карацу в то же время прекратили своё существование в связи с опалой нескольких местных князей, не

¹ Инв.№ 2002.447.21. Электронный каталог URL: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/49276> (дата обращения: 2.06.2014).

предоставивших военной поддержки Хидэёси [Villemin, 2013, pp.16-17]. Несмотря на бурные события в провинции, археологические раскопки, проводившиеся в конце XX века в Киото, Осака и Канадзава, показали, что в 1590-1640-е годы мастерские Карацу обеспечивали массовой продукцией практически весь запад Японии [Wilson, 1995, p. 162]. Это говорит о широком распространении этой керамики в стране и о возможности влияния корейской на более отдалённые гончарные регионы.

Также важным аргументом в пользу преимущественного влияния мастерских Карацу на Сэто является тот факт, что именно мастера из Карацу способствовали появлению в Сэто многокамерных печей континентального типа *ноборигама* (Приложение А, рис. 19), позволявших производить высокотемпературный обжиг, необходимый для фельдшпатовых глазурей [там же, p. 119].

Наиболее специфическим типом керамики, распространившимся из Карацу по всей Японии, была керамика *карацу-мисима*, имитировавшая корейские керамические изделия, декорированные в технике *пунчхон*. Корейские предметы *пунчхон* декорировались двумя способами. В первом случае на поверхность сосуда штамповкой, резьбой или гравировкой наносились контуры рисунка или фигурные углубления, а затем рельеф заполнялся светлым ангобом. В довершение декора изделие могло покрываться тонким слоем прозрачной глазури, дававшим при обжиге тонкую сетку кракелюра. Во втором случае изделие сперва покрывалось ангобом, а затем по ангобу гравировался рисунок, обнажавший тёмную керамическую массу.

Наиболее частым в Японии был декор из оттиснутых фигурным пуансоном цветков и волнистых линий, нанесённых стеклом (Приложение А, рис. 20). Чаши разной величины и назначения, декорированные таким образом, появились в Карацу в XV-XVI веках, но название *мисима* закрепилось за ними лишь в середине XVII века. В Мисима (преф. Сидзуока), важном религиозном центре Японии, около 1636 года начали издавать храмовые календари, напечатанные слоговой азбукой *кана*. Волнистые вертикальные линии инкрустации напоминали

неразборчивые строки скорописи календарей; название *мисима* стало обозначать не место производства керамики, а характер декора.

Керамика *мисима* отличается особой нарядностью, несмотря на скромную цветовую палитру и регулярный, несколько монотонный орнамент. Стиль быстро распространился по всему острову Кюсю и за его пределами. В XVII веке керамика *мисима* начинает производиться в провинции Сацума. Примерно в то же время её начинают делать в Киото, в мастерских квартала Киёмидзу. Часто в киотоской керамике гравировку не применяли, а узор в корейском стиле наносили ангобом или белой глазурью на поверхности изделия. В XIX веке керамику *мисима* делали также в Банко. Изделия Банко очень близки к прототипам из Карацу, но, как правило, маркировались местными марками.

Эрмитажная чаша (Приложение Б, кат. 8) декорирована по всей поверхности вертикальными волнообразными линиями, а также штампованным узором из мелких квадратов; край борта оформлен тремя рельефными поясками. В углублениях рельефа неравномерно нанесён белый ангоб. Место производства этого изделия не может быть точно установлено (чашечка не имеет марок, подписей и не находит точных аналогий в известных коллекциях и публикациях), но этот предмет ярко иллюстрирует «упрощённый» стиль *мисима*, широко распространившийся в XIX веке.

В самом Карацу к XIX веку активно работали многочисленные мастерские, продолжавшие традиции *гарацу-мисима*. Чёткие членения поверхности изделия и геометрически правильный рисунок со временем сменились более свободным нанесением декора (Приложение А, рис. 21), но использование стека и пуансонов и инкрустация ангобом оставалось неизменной чертой работы мастерских Карацу.

К мастерским провинции Хидзэн относятся также мастерские Хирадо на одноимённом острове (современная префектура Нагасаки). Основанные в начале XVII века корейскими мигрантами печи Хирадо первоначально производили глазурованную керамику [Ксенофонтова, 1980, с. 99], вероятно – близкую к изделиям Карацу. Во второй половине XVII века на острове было налажено фарфоровое производство, которое к началу XIX века завоевало положение

крупнейшего в Японии. Значительную часть продукции представлял высококачественный фарфор для экспорта и подарков внутри страны. Наряду с этими изделиями в Хирадо производили мелкую пластику и фигурные фарфоровые чайники и сосуды для вина и саке – в виде фигур семи божеств счастья, фольклорных и мифологических персонажей, мальчиков *карако* [Singer, 1997, pp. 22, 23] для внутреннего рынка. Керамические изделия Хирадо редко встречаются в музейных коллекциях, в эрмитажном собрании только чайник в виде фигуры божества Хотэй может быть отнесён к печам Хирадо по аналогии формы с атрибутированными фарфоровыми изделиями (Приложение Б, кат. 9).

3.2.3 Мастерские Сэто-Мино

Керамический центр Сэто (провинция Овари, сейчас – префектура Айти) – относится к «шести ранним печам» и является единственным из них, где с середины XIII века начали производство керамики, покрытой глазурью (*токи*). Появление тугоплавких глазузей было вызвано многочисленными попытками японских гончаров раскрыть секрет китайских трёхцветных и селадоновых глазузей (Приложение А, рис. 22). В XV веке, во время междоусобных войн в стране, началась миграция мастеров из провинции Овари в соседнюю провинцию Мино (сейчас – часть префектуры Гифу). Мастера Овари приносили на новое место традиционные технологии своих печей, и продукция этих центров объединилась под наименованием *сэто-яки* (керамика Сэто). В современной литературе часто встречается термин «керамика Мино-Сэто», отражающий невозможность точного соотнесения изделий с мастерскими той или иной провинции.

Изделия из местных глин обжигались в больших однокамерных печах *анагама*. В первом десятилетии XVII века количество продукции, производившейся в этих центрах, значительно возросло, в связи с появлением многокамерных печей *ноборигама*.

Наиболее ранним типом керамики Сэто были изделия с желтовато-зелёными пепловыми глазурями, подражавшие континентальным селадонам. Китайские изделия с зелёными «селадовновыми» глазурями появились в Японии в эпоху Хэйан. Цвет глазури китайских селадонов эпохи Тан отличался сероголубым оттенком и описывался поэтами как «туман над тысячью горными пиками» или «лунные блики на вешней воде» [Ancient Chinese Tea-wares, 1995, p.28]. Селадоны более выраженного зелёного цвета появились в Китае в эпоху Сун (960-1279) и в небольшом количестве импортировались в Японию. Состав этих глазурей был неизвестен японским мастерам, а цвет и текстура ранних японских *сэйдзи* значительно отличались от китайских образцов. Изделия Сэто приобретали зеленовато-жёлтый цвет благодаря включению в бесцветные глазури оксида железа. Позднее непрозрачные шпатовые глазури также стали окрашивать оксидом железа; на основе этой рецептуры была создана широкая цветовая палитра глазурей разнообразных оттенков и глубины цвета, от жёлтых *ки-сэто* (Приложение А, рис. 23), с содержанием оксида железа около 10%, до тёмно-коричневых и почти чёрных *сэтогуро* (Приложение А, рис. 24).

Изделия для ежедневного обихода, декорированные тёмными глазурями, изготовлялась в Мино-Сэто на протяжении нескольких веков. Характерным образцом ремесленной керамики в собрании Эрмитажа является бутылка *токкури* с туловом, по форме напоминающим двойную тыкву, и высоким горлом (Приложение Б, кат. 10). Горлышко и верхняя часть тулова бутылки покрыты толстым слоем почти чёрной глазури, нижняя часть тулова декорирована рельефом – насечками, нанесёнными пуансоном или стеклом, в виде квадратных отпечатков, косых насечек и «чешуек». Такой узор в мастерских Мино носил название *ёроитэ* («узор доспеха (кольчуги)»). Бутылка, близкая по форме, и покрытая таким же вдавленным узором находится в собрания Музея керамики префектуры Гифу [Гифукэн Тодзи Сирё:кан, 2008]. Бутылка из Гифу датирована XVIII веком, что позволяет отнести эрмитажное изделие к тому же времени и считать его одним из характерных образцов ремесленной керамики в собрании.

Подобные изделия относятся к *мингэй*, «народному искусству», и ещё недостаточно изучены. Ещё одним примером бытовой керамики эпохи Эдо в Эрмитаже можно считать бутылку с изображением осьминога и лягушек (Приложение Б, кат. 11). Форма *токкури* близка к вышеописанной, горло также покрыто коричневатой-чёрной глазурью, однако предмет декорирован росписью по ангобу, представляющей двух осьминогов (один из них танцует, другой несёт через плечо лист водного растения на длинном стебле) и лягушки в богато декорированном кимоно. Наличие в этой жанровой, юмористической росписи «золотых облаков» – декора фона россыпью золотых точек, и использование приёма *мориагэ* – рельефного нанесения плотной эмалевидной краски – относит это изделие к продукции XIX века. Единственный найденный аналог эрмитажной бутылки был опубликован на аукционном сайте и не снабжён достаточной информацией.

Производство керамики для чайной церемонии документировано и изучено гораздо лучше, чем ремесленное массовое производство. На протяжении нескольких веков чайные чаши и другие изделия для чайной церемонии, созданные в Мино-Сэто, или созданные в технологиях и стиле этих мастерских, пользовались большим почтением среди любителей чайной церемонии. Наиболее ранним типом чайной керамики, производимой в Сэто-Мино, является керамика *сино*, представленная изделиями, покрытыми серой и белой глазурью.

Как было отмечено в Главе 2, в XVI-XVII многие мастера чайной церемонии выступали не только в роли заказчиков утвари для чая, но и в роли художников и инициаторов производства тех типов керамики, которые отвечали их эстетическим предпочтениям. По традиции появление белых глазурей связывается с деятельностью мастера чайной церемонии Сино Со:син (志野宗信, 1444-1523). Считается, что в число его личных ценностей входила чаша для чая с белой глазурью, привезённая из Китая [Murayama, 2002, p. 47]: вероятнее всего, это было изделие китайских мастерских Дэхуа, которые с XIV века активно импортировались в Японию наряду с селадонами. По распоряжению и под

личным руководством Сино Со:син, возможно происходившего из княжеского рода, в мастерских Мино начались опыты по обжигу чаш с белыми глазурями.

Однако первые зафиксированные археологическими раскопками изделия с белыми глазурями появляются в Мино только в эпоху Момояма (1573-1615) [Гифукэн Тодзи Сирё:кан, 2006, с. 25-26, кат. № 115,116,117], то есть более чем полвека спустя после смерти мастера Сино. Это позволяет сделать вывод о полуполюгандарном характере истории деятельности Сино как организатора производства, или о том, что опыты рубежа XV-XVI веков оказались неудачными. Тем не менее, первые японские изделия с глазурями *сино* можно действительно считать попыткой подражания китайской керамике и фарфору, так как в дальнейшем поиски керамистов не прекратились, и со второй половины XVII века в Сэто начинают производить местный фарфор, в том числе – с подглазурной росписью кобальтом [там же, с. 7].

Белые глазури *сино* богаты фельдшпатом (от 60 до 80%) и глиной, оба этих компонента включают значительную долю оксида алюминия и кварца. При подготовке глазури полевой шпат в виде суспензии вводился в глину. Соотношение ингредиентов и режим обжига позволял добиться большого многообразия цветов глазури и текстуры её поверхности [Britt, 2004, pp. 85-89]. Глазури *сино* были непрозрачными, масса поливы была густой и покрывала изделие толстым слоем, оставляя неглазурованной ножку и – иногда – нижнюю часть бортов изделия. Поскольку содержание оксида железа в керамической массе, из которой формовались изделия, оставалось высоким, то неглазурованные поверхности изделий имели терракотовый цвет.

При нанесении глазури толстым слоем достигался очень светлый, почти белый цвет, но для этих изделий характерны вкрапления коричневых или кирпичных точек из-за проступания оксида железа через поры, образующиеся при длительном обжиге. Обжиг производился в восстановительном режиме, в течение не менее 12 часов (иногда до двух недель), при поддержании высокой температуры. Сами белые глазури часто окрашивались в розоватые или светло-кирпичные цвета из-за диффузии материалов.

Своеобразным изделием с глазурью *сино* является чаша для чайной церемонии со сливом (Приложение Б, кат. 12). Эта чаша на низкой кольцевой ножке относится к достаточно редкому типу *катагугути* (чаша со сливом). Она могла использоваться и как чайная чаша, и как сосуд для сливания воды во время чайной церемонии. Форма этой чаши неправильная, вылеплена вручную, на бортах заметны вмятины и выпуклости, край чаши также неровен. Чаша покрыта белой глазурью неравномерно, в несколько слоёв. Первый слой положен на терракотовый черепок, и на нём нанесена роспись железистой краской, поверх которой также неровно нанесён второй слой белой глазури. В нескольких местах на поверхности сохранились следы широкой кисти, которой наносилась глазурь или снимался её излишек. Такое свободное, артистичное глазурирование отличает ранние произведения Сэто-Мино.

Эрмитажную чашу со сливом можно сравнить с чашей, известной как «Фурикодэ», из Токийского Национального Музея [Turning point, 2004, p. 77, кат.№ 23]. Близки свободная, грубоватая моделировка формы, характер глазури и цвет черепка. Грубоватая простота формы и яркая индивидуальность эрмитажной чаши относят её к характерным произведениям печей Мино-Сэто периода Момояма (1573-1615). Это позволяет предположить, что эрмитажная чаша была создана в конце XVI-XVII веке.

Ярким примером керамики *сино* более позднего периода является *тяван* традиционной формы: низкая и широкая цилиндрическая чаша на низкой кольцевой ножке (Приложение Б, кат. 13). Чаша полностью покрыта белой глазурью с характерной пористой поверхностью и красноватыми включениями в порах и на поверхности глазури. По способу декора чаша относится к типу «э-сино» - керамики, декорированной росписью под белой глазурью. Подглазурный рисунок нанесён оксидом железа, дающим после обжига красновато-коричневый цвет. С «лицевой» стороны чаши расположен стилизованный пейзаж с деревьями на холмах; с другой стороны – решётчатый орнамент («кипарисовая изгородь») и ещё одно, плохо читаемое, изображение.

Стилизованный пейзаж и кипарисовые изгороди были очень распространёнными мотивами в мастерских Мино уже в XVI веке и постоянно повторялись в XVII и XVIII веках. На наборе из четырёх *мукодзукэ* (глубоких квадратных тарелок), выполненных в Мино в XVI веке [Мацунага корэкусэн, 1999, кат.№ 153] изображены пейзажи, изгороди, цветы и травы, аналогичные декору эрмитажной чаши. Однако к XVIII веку поверхность изделий *сино* приобретает большую гладкость, нанесение глазури становится более тонким и равномерным (изделия целиком покрываются глазурью), а формы изделий становятся более правильными. Все эти черты характерны и для эрмитажной чаши.

Ещё одним характерным для печей Мино-Сэто типом керамики начала эпохи Эдо является *нэдзуми-сино* («сино мышинового серого цвета»). Керамические изделия этого типа покрывались глазурью с оксидом железа, после чего по глазури вырезался контурный рисунок. Далее изделие глазурировалось белой фельдшпатовой глазурью и обжигалось в восстановительной среде, в результате чего железистая глазурь приобретала серый цвет, на котором контрастно выступал декор белой глазурью в местах гравировки (Приложение А, рис. 25).

Несмотря на некоторые технологические отличия от корейской керамики *пунчхон* и керамики *мисима*, появившейся в Карацу, *нэдзуми-сино* демонстрирует то же сочетание цветов, приём заполнения прорезного рисунка белым материалом (ангобом или глазурью) и близость орнаментального оформления. Поясок геометрического орнамента на блюде из коллекции музея Метрополитен (Нью-Йорк)¹ из коротких вертикальных полос и вытянутых штрихов напоминают оформление краёв тарелок и блюд изделий *пунчхон* эпохи Чосон. Блюдо, созданное в Японии (провинция Хидзэн) в первой половине XVII века и декорированное несколькими поясами растительного и геометрического орнамента демонстрирует упрощённый до ряда вертикальных штрихов «облачный» орнамент (меандр) по внутреннему краю. Эта близость позволяет предположить, что *нэдзуми-сино* появились под влиянием керамики Кореи и

¹ Tokyo National Museum, Tokyo, Japan, Инв.№1975.268.436? URL: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/44860> (дата обращения: 12.01.2015).

острова Кюсю, однако отставание технико-технологической базы в Сэто привело к значительному упрощению как орнамента, так и технологии его нанесения.

Изделия *сино* (белые и *нэдзуми*), расцвет которых приходится на грань XVI-XVII веков, производились одновременно с типом керамики, получившим название по имени Фурута Орибэ. Специфический стиль, позднее названный стилем Орибэ, появился в 1584 году, когда Орибэ заказал мастерам Сэто 66 сосудов для чая (*тяирэ*) необычных форм, декорированных разнообразными мотивами по его собственным эскизам. Тогда же он нанял десять мастеров из мастерских Сэто для производства принадлежностей для чайной церемонии по его наброскам и прямым указаниям [Turning point, 2004, pp. 46-52]. Сведений о непосредственном участии Фурута Орибэ в производстве не сохранилось, однако – в традициях мастеров *тядзин* – он мог создавать некоторые изделия собственноручно [Фудзиока, 1989, сс. 44-45].

В технологическом плане мастер опирался на производство Мино-Сэто (белые глазури и подглазурную роспись оксидом железа); а в декоративном – на образный строй и художественные приёмы росписи растительными и стилизованными мотивами. Но рисунок у Орибэ, приобретя пластичность, свободу и обогатившись новыми абстрактными мотивами, значительно отличался от традиционного, породив особый тип керамики *сино-орибэ*. Одной из ярких идей декора керамики у Орибэ стал приём разделения поверхности изделия цветом (*какивакэ*). В изделиях с медными глазурями (*аои-орибэ*) участки зелёного цвета и пятна глазури неправильной формы часто покрывают значительную часть поверхности, а светлые участки декорированы подглазурной росписью.

Примером авторских работ Орибэ типа *аои-орибэ* служат лоток в форме сдвоенных вееров из коллекции Хара (Йокогама) и квадратное блюдо (Приложение А, рис. 26): оригинальная форма, динамичные пятна зелёной глазури и эскизная по манере подглазурная роспись демонстрируют творческую свободу и энергичный характер этого нового на рубеже XVI-XVII веков стиля.

Примером поздних изделий *аои-орибэ* и *фукко:-орибэ* (так называемых «возрождённых *орибэ*») в собрании Эрмитажа является керамическая корзинка с

ручкой (Приложение Б, кат. 15). Ручка и боковые части корзинки покрыты медной глазурью характерного для изделий Орибэ зелёного цвета.

На эрмитажной корзинке на фоне прямой решётки, в её перекрестьях, изображены цветки с пятью лепестками и бутоны (или ягоды на длинных черенках); с одной стороны часть поверхности отделена фестончатой границей, в которой также имеется решётчатый орнамент. По характеру керамической массы, близкой к фаянсу по своему качеству, тонкому черепку и способу формовки, корзинку можно отнести к изделиям XIX века, выполненным в Сэто для рыночной продажи. Яркий, нарядный характер декора *аои-орибэ* и возможность его переноса на другие материалы (более тонкий фаянс и даже фарфор) обусловили возвращение популярности этого типа керамики в XIX веке и распространение художественного стиля *орибэ* на изделия массового производства.

Другим типом изделий мастерских Орибэ были так называемые «чёрные» изделия *куро-орибэ*. Это чаши *тяван* разных форм, иногда – экстравагантных, таких как *куцугата* («форма [смятого] башмака»). Изделия покрывались плотной чёрной глазурью, иногда – с бугристой фактурой или отдельными рельефными зёрнами глазури, разделёнными участками керамического черепка. Эффект «скатывания» глазури на поверхности черепка появлялся за счёт высокого поверхностного напряжения плотной глазури. Этот приём широко использовался японскими мастерами в некоторых других керамических центрах (например, в Сацума и Хаги); варьирование состава, цвета и плотности глазури создаёт широкий спектр декоративных эффектов. Ярким примером *куро-орибэ куцугата* является чаша неправильной, смятой формы, с участками разделения слоя глазури на отдельные зёрна разной формы и величины (Приложение А, рис. 27). Некоторые изделия *куро-орибэ* включают декор *какивакэ* с контрастными полями белой глазури и росписью геометрическими мотивами в них.

С начала XVII века производство керамики в стиле Орибэ в мастерских Мино постепенно сокращается. К середине века печи Мино перестают выполнять заказы зажиточных горожан – любителей чайной церемонии, и переходят на

производство керамики ежедневного обихода, в основном – монохромной, покрытой железистой или зольной глазурью. Однако идея разделения фона контрастными цветами в сочетании с подглазурной росписью железистыми красками в период упадка мастерских *сэто-орибэ* быстро распространилась уже не только в регионе Мино-Сэто, но и в таких динамично развивавшихся центрах керамики как Киото и, позднее, Эдо.

В конце периода Эдо в этом регионе действовало около 3 тысяч керамических печей и около сотни печей для обжига фарфора, а также мастерские по росписи фарфора и даже отдельные мастерские, применявшие технику перегородчатой эмали для декора фарфоровых изделий. Можно сказать, что в XIX веке Мино-Сэто оставался крупнейшим по объёму производства керамическим центром Японии, производившим исключительно разнообразную керамику в традиционных стилях, большинство из которых сформировалось в период Момояма и в самом начале эпохи Эдо. Такое многообразие типов местной керамики было вызвано тем, что регион производства был достаточно обширен (провинции Мино и Сэто), находился в близости от других старых керамических центров (таких как Сигараки, Ига, Акахата и Банко), а также испытывал влияние более отдалённых мастерских Карацу. Появление оригинальных авторских стилей, таких как *сино* и *орибэ*, связано с тем, что в регионе работали несколько значительных мастеров чайной церемонии, чьё творческое наследие в XVIII-XIX веках было переосмыслено и адаптировано для массового производства.

3.2.4 Керамика Такатори, Агано, Хаги

Хотя первые гончарные мастерские в Такатори (провинция Тикудзэн, сейчас – часть префектуры Фукуока) на западной оконечности острова Кюсю были основаны в IX веке, стимулов к развитию собственного гончарного производства в провинции в то время не было. Близость к континенту и активность китайских купцов в порту Хаката (особенно в период китайской династии Сун, 960-1279) обеспечивали местных князей предметами роскоши, в

том числе и керамикой из Китая, Кореи и даже Персии. Бытовая керамика (большие неглазурованные сосуды для зерна, бобов, дождевой воды и т.п.) привозились морем из провинций Бидзэн и Токонамэ. Местное производство обеспечивало простейшие бытовые нужды, изготавливая неглазурованную керамику самых простых форм.

Появление глазурованной керамики связано с деятельностью корейских переселенцев-гончаров, захваченных во время военных походов 1592-98 годов. Основателями традиции керамического производства считаются два мастера – Хатидзо: (八蔵) и Синкуро: (新九郎) (в японском произношении имён) – по разным историческим версиям насильно переселённые в Японию, или добровольно покинувшие Корею с уходящими японскими войсками князя Курода Нагамаса (Maske, pp.18-19). Имя Такатори (高取) было пожаловано гончарам от княжеского дома Курода и стало наследственным. Позднее возникло несколько ветвей семейства Такатори, работавших в мастерских в непосредственной близости друг от друга.

За время деятельности первого поколения корейских переселенцев в разных местах провинции было сооружено несколько печей для обжига керамики, в том числе и передовая для того времени многокамерная печь в местечке Утигасо. Археологические данные показывают, что эта печь была того же типа, который был распространён в провинции Хидзэн, где впервые в Японии было налажено фарфоровое производство. Это позволяет говорить о тесных связях между керамистами разных провинций в Японии того времени. Глина, использовавшаяся в ранних мастерских Такатори была грубой и богатой железом. Глины Утигасо были тонкими, что позволяло производить керамику более высокого качества.

Из соображений экономической выгоды сперва все мастерские Такатори занимались как созданием элитной продукции для княжеского обихода, дипломатических и вассальных подношений, так и производством керамики народного потребления. Позже мастерские сосредоточились на создании керамики для представительских целей и чайной церемонии.

Можно сказать, что князя Курода, под чьим патронажем начиналось производство глазурованной керамики в Такатори, получили непосредственный стимул от самых авторитетных чайных мастеров своего времени: Курода Дзёсуи (Тадатака 1546-1604), отец Нагамаса, стоявшего у основания керамического производства в Такатори, обучался чайной церемонии у Сэн-но Рикю:. Позднее некоторые мастера были командированы в селение Фусими близ Киото для обучения у Кобори Энсю:. Вероятно, именно такое близкое знакомство Энсю: с производством Такатори позволило ему включить эти мастерские в список из шести печей, продукция которых, по его мнению, наиболее подходила духу чайной церемонии. Наибольшим признанием у мастеров чая пользовались чайницы (*тяирэ*), так как чаши, быстро нагревавшиеся из-за особенностей местных глин, не подходили для *тя-но ю*.

В то же время, участие Кобори Энсю: в обучении мастеров Такатори способствовало знакомству с опытом печей Сэто, первыми в Японии наладивших производство глазурованных изделий. К влияниям этих мастерских можно отнести широкое использование глазурей жёлтого, коричневого и чёрного цветов, характерных для Сэто, в керамике Такатори. В Такатори также встречаются янтарные глазури, близкие к изделиям Сэто и Охи, формы и приёмы декора, характерные для других мастерских Хонсю и соседних провинций на Кюсю (например, Хидзэн).

Именно полихромное глазурование стало основным декоративным приёмом и характерной особенностью изделий Такатори на всём протяжении периода Эдо; глазури этих мастерских отличались исключительным блеском и глубиной цвета. Также применялось многослойное глазурование с пятнами и свободными потёками коричневого, жёлто-песочного, белого и чёрного цветов. В то же время в Такатори создавали и изделия с подглазурной росписью кобальтом и железом, в XIX веке с мастерскими Такатори сотрудничали выдающиеся художники дзэнской живописи и школы Римпа. «Смятые» формы ваз, сосудов для воды и чаш были характерны для многих изделий мастерских Такатори, встречаются также сложные формы, имитирующие раковины, плоды и листья.

В конце XVIII – XIX веках наиболее крупной мастерской Такатори была мастерская Хигасияма, а в окрестностях работало ещё четыре предприятия, возглавляемые разными представителями семьи керамистов Такатори. В крупных печах, таких как Хигаси-сараяма и Ниси-сараяма обжигались крупные партии изделий, но, в то же время, существовали так называемые *ниваяки* – садовые печи, небольшие по размеру и находящиеся на территории гончарной мастерской или дома мастера. В начале XIX века патронаж со стороны княжеского дома был столь активным, что в период с 1811 по 1818 годы молодой князь Курода Нарикиё не только посетил мастерскую Такатори Морицугу с инспекцией, но и присутствовал при обжиге в садовой печи, а также изъявил желание лично попробовать силы за гончарным кругом [Maske, 2011, p.79].

В 1823 году Курода издал приказ о том, что изделия Такатори, предназначенные для представительских целей, должны быть маркированы знаком, получившим название «*марутака*» - иероглифом «така» (高), заключённым в круг (как часть топонима и имени собственного – Такатори). К этой марке могла присоединяться личная подпись мастера.

Марка *марутака* имеется на одном предмете из коллекции Эрмитажа: бутылочке для sake (*токкури*), (Приложение А, кат. 24). Наличие марки свидетельствует о том, что это изделие было высоко оценено в мастерской. О высоком качестве этого изделия свидетельствует также и ярлычок (бумажная наклейка) с двумя иероглифами в скорописном начертании: 大成 (тайсэй), что может быть переведено как «высокое качество». В то же время маловероятно, что изделия, выполненные по заказу княжеского дома, снабжались подобными ярлычками.

Мастерские Такатори продолжали работать в традициях и по заказам княжеских домов до второй половины XIX века, когда в 1871 году были отменены все формы феодальной зависимости. Ярлычок на *токкури* может свидетельствовать о том, что бутылочка была сделана уже после 1871 года, когда, в отсутствие княжеских заказов, мастерская Хигасияма в Такатори вынуждена была предлагать свою продукцию на рынке.

Лишившись заказов от князей, четыре мастерских из пяти существовавших во второй половине XIX века, были вынуждены закрыться; только один мастер – Такатори Эйити продолжил профессиональное занятие керамикой и получил разрешение властей на работу в Хигасияма. После 1878 года Эйити перенёс деятельность из Хигасияма в расположенное поблизости местечко Тонцураяма (Ниси-Сараяма), где и работал до своей смерти, не оставив прямых наследников.

К изделиям мастерских Такатори также относятся ваза, сосуд (вероятно, сосуд для чайных листьев с несохранившейся крышкой), кашпо и два блюдца. Их объединяет близкий характер глазурования и цветовая гамма глазурей, и можно предположить, что они были сделаны на одном предприятии. Можно утверждать, что эти изделия созданы не позднее 1870-х годов, так как часть из них происходит из коллекции З. Бинга. Интересно и необычно блюдце в форме раковины, стоящее на трёх ножках (Приложение Б, кат. 22). Внешняя поверхность раковины демонстрирует тёмно-кирпичную обожжённую массу, покрытую прозрачной глазурью. Внутренняя поверхность раковины покрыта многослойной глазурью характерных для мастерских Такатори цветов: бежевой, коричневой и чёрной. Надпись из одиннадцати иероглифов нанесена чёрной глазурью и, возможно, представляет собой стихотворение, пока не установленное.

В Такатори создавались предметы для чайной церемонии *тя-но ю*, но никогда не производилась продукция для широкого внутреннего или экспортного рынка, что привело к тому, что керамика Такатори оставалась малоизвестной как в самой Японии, так и за её пределами. В то же время эти же факторы способствовали неизменности керамической традиции в этих мастерских.

По характерным особенностям глины и глазури к керамике Такатори примыкает керамика мастерских Агано (современная преф. Фукуока). Традиционная история печей Агано восходит к 1602 году и связана с корейским мигрантом Сонкай (корейское имя неизвестно), приглашённым князем Хосокава Тадаоки [Yellin, 2004]. Ранняя деятельность мастерских была ориентирована на предметы для чайной церемонии, и связана, также как и керамика Такатори, с именами значительных мастеров чайной церемонии – Сэн-но Рикю: и Кобори

Энсю:. В цветовой гамме глазурей Агано преобладал белый и голубой цвета, а глазурование было многослойным, с потёками и включениями, часто не покрывавшее изделие целиком. Формы отличались простотой и элегантностью, что соответствовало требованиям к керамике для *ваби-тя*. Сосуд для воды (Приложение Б, кат. 29) иллюстрирует характерный для Агано тип белой с голубым глазури и частичное глазурование.

Основание мастерских Хаги на территории современной префектуры Ямагути (ранее – провинции Нагато и Суо) связано с корейскими мастерами, братьями Ри Сякко и Ри Кэй. Первые изделия мастерской были созданы около 1604 года в деревне Мацумото-Наканокура близ замкового города Хаги. Эта мастерская обеспечивала принадлежностями для *тя-но ю* княжеский дом Мори Тэрумото, а позднее – создавала изделия для местной аристократии и для подношений в столицу. Эта первая мастерская получила название Фукагава Хаги; основанная Мива Кю:сэцу в 1663 году вторая мастерская получила название Мацумото Хаги. Ранние изделия Хаги, более чем в соседних провинциях, ориентировались на корейские чаши, известные как Идо. Чаши со светло-кремовой глазурью с мелкими кракелюрами имели простые формы и были лишены декора. В течение эпохи Эдо в стилистике работы мастерских не произошло заметных изменений: чаша, созданная в XIX веке из коллекции Смитсоновского Института¹ (Приложение А, рис. 28) обладает вневременностью, как и многие работы японских гончарных мастерских. Она может быть создана как в XVII, так и в XIX веке; очевидно, что мастер не сознательно придерживался архаического стиля керамики, а следовал сложившейся традиции, непрерывно продолжающейся с XVII века. В то же время, в XIX веке глазурь приобретает всё более яркий белый цвет, появляются изделия с многоцветным глазурованием в сдержанной палитре серых, серо-голубых и бежевых потёков на белом фоне.

Как и многие мастерские княжеских владений, специализировавшиеся на керамике *тято:*, Агано и Хаги испытывали определённые трудности в XVIII веке,

¹ Smithsonian Institution, Freer Sackler Collection NF1898.89, URL: <http://www.asia.si.edu/collections/zoomObject.cfm?ObjectId=603> (дата обращения: 4.07.2014).

в связи с падением интереса к этой форме чайной церемонии, и во второй половине XIX века, когда покровительство князей постепенно ослабевало и закончилось после реформ Мэйдзи. Возрождение этих мастерских, пришедшееся на начало XX века, не входит в рамки данного исследования.

3.2.5 Мастерские Сацума (восточный регион Кюсю)

Провинция Сацума (совр. преф. Кагосима) имеет керамическую традицию, близкую к традиции западных областей острова Кюсю, что связано с общностью исторического наследия разных районов острова. Возвращаясь из Корейского похода, организованного Тоётоми Хидэёси, местный князь Симадзу Тосихиро: в 1598 году привёз в Кагосима около 80-ти семей корейских гончаров. В самом начале XVII века керамисты были переселены в Наэсирогава, где находились богатые залежи глины, пригодных к производству не только керамики, но и фарфора.

В XVII веке среди множества мелких мастерских в Сацума выделились несколько наиболее значительные: Рюмондзи, Катано, Наэсирогава, Ниси-мотида, Хираса и Танэгасима. На основе белых глины в Наэсирогава и Татэно было развёрнуто производство местного фарфора, по качеству близкого к современным им изделиям Арита, и светлой керамики, известной как *сиро-сацума*. Изделия из тонкого керамического черепка, близкого по своим качествам к фаянсу, покрывались прозрачной фельдшпатовой глазурью. Отличительной особенностью изделий этой провинции был кракелюр на поверхности глазури. Наиболее ранние изделия Сацума не имели декора росписью или декорировались подглазурной росписью пигментом на основе оксида железа или кобальтом. В коллекции Эрмитажа этот ранний тип сацумской керамики представлен сосудом с рельефным изображением цветущей ветки сливы и птицы, образцом декора для которого могли послужить корейские и китайские изделия белого фарфора мастерских Дэхуа (провинции Фуцзянь) конца XVII – начала XVIII века (Приложение А, рис. 29). Полихромная роспись надглазурными эмалевидными

красками и золотом появились в мастерских Сацума под влиянием киотоских работ Нономура Нинсэй в середине XVII века.

Эти предметы первоначально создавались в основном для нужд княжеского дома Симадзу и подношений ко двору сёгуна. Это были чайные чаши, сосуды для воды, курильницы, коробочки для благовоний. Некоторые изделия, предназначенные для подношений, маркировались гербом (*камон*) дома Симадзу, в основном изделия оставались немаркированными.

Во второй половине XVIII века производство керамики в Сацума сокращается в связи с общим кризисом японской экономики. Некоторое оживление работы мастерских наблюдается только в начале XIX века. Во второй половине XIX века керамике Сацума приобрела известность за пределами Японии, что вызвало большое количество подражаний сацумскому стилю как в старых мастерских по всей Японии (например, в Киото и Кутани), так и на производствах, специально созданных для производства керамики на экспорт (в Осака, Кобэ, Иокогама). При этом наибольшим спросом на Западе стали пользоваться именно изделия «в стиле Сацума» из новых мастерских, так как их повышенная декоративность (а иногда и перегруженность декором) отвечала ожиданиям заказчиков, искавших в экспортных изделиях ориентальную экзотику [Pollard, 2006, p.168] Мастерские Сацума начали производить недекорированные изделия специально для продажи в центры декоративной росписи керамики по всей стране. В провинции получила распространение маркировка изделий топонимом Сацума (薩摩) и подписью мастера (или названием мастерской). После упразднения княжеств в 1971 году *камон* дома Симадзу стал использоваться в декоративных целях, и наиболее часто – в маркировке изделий сацумского стиля за пределами префектуры Кагосима. Такая маркировка обеспечивала сбыт на Западе и повышала стоимость предмета на внешнем рынке, хотя уже в 70-е годы XIX века европейский рынок был наводнён подделками, а европейские собиратели постепенно перестали доверять маркам [Pollard, 2002, p.142].

С начала XVII века в Сацума создавалась керамика, не предназначенная для княжеского дома или на экспорт. Это были бытовые изделия и предметы для

чайной церемонии из тёмной глины (*куро-сацума*). Одной из самых известных мастерских была мастерская Рюмондзи, которая находилась в местечке Кадзики; она была открыта в конце XVII века и просуществовала до конца XIX века, и изготавливала керамику с цветными глазурями. В мастерских делали небольшие сосуды для саке, декорированные трёхцветной глазурью (в отличие от классических китайских изделий *санцай*, в Сацума использовали белую, коричневую и голубую глазурь); чайницы *тяирэ* для чайной церемонии, покрытые тёмно-коричневой глазурью с голубыми потёками [Мэйхин дзуроку, 1996, кат. 154, 155, 159]. Также в мастерских много экспериментировали с фактурой глазурей, создавая оригинальные имитации природных материалов. Среди таких глазурей особо выделяются имитация черепахового панциря (*бэкко-ю*), коричневой змеиной кожи (*дзякацу-ю*) (Приложение А, рис. 30) и акульей кожи (*самэхата-ю*). Эффекты, имитирующие природные материалы, достигались полихромным и многослойным глазурованием с разным порядком и способом нанесения глазурей.

В собрании Эрмитажа хранится сосуд с крышкой для чайных листьев (*тяцубо*) (Приложение Б, кат. 31), декорированный в технике *самэхата-ю*. В Сацума, под непосредственным влиянием корейских мастеров, также сохранялась традиция керамики *мисима*. Эрмитажная бутылка (Приложение Б, кат. 30), происходит из мастерской Татэно Инари и является прекрасным образцом керамики этого типа.

3.2.6 Мастерские Киото

Киото – один из старейших центров керамики в Японии, характер развития которого во многом определялся столичным (а позднее – императорским) статусом этого города. В придворных или находящихся под покровительством аристократических домов мастерских Киото уже в VII-VIII веках (эпоха Хэйан) создавались изделия с легкоплавкими глазурями. Судя по немногочисленным сохранившимся предметам и археологическим данным, это, в основном, были

подражания китайским селадонам и трёхцветным изделиям (*санцай*), предметы роскоши для представителей придворной аристократии [Кё:яки, 2006, с. 28]. Керамика *санцай*, производившаяся в Китае в синхронную эпоху Тан, покрывалась глазурями, окрашенными оксидами меди, кобальта, железа и марганца. Основной цветовой гаммой *санцай* была бело-жёлто-зелёная, цвета переходили один в другой спонтанно или подчиняясь заданному рисунку и обладали высоким блеском [Арапова, 2007, с. 14].

Трёхцветные изделия японского производства были чрезвычайно чувствительными к механическим повреждениям и перепадам температур из-за плохого спекания глазури с черепком, глазурь нередко отшелушивалась, а из-за низкой температуры обжига (ок. 800°C) и имела бледные, ненасыщенные цвета.

Одновременно с этим в мастерских Киото изготавливали керамическую черепицу и архитектурные детали для храмов и дворцов, покрытые мягкими свинцовыми глазурями. В XV-XVI веках наметилось заметное оживление в деятельности мастерских: растущий спрос на керамику заставил мастеров искать более совершенные технологии и расширять производство. Одной из проблем, с которой столкнулись гончары Киото, было отсутствие достаточных залежей качественных керамических глин в окрестностях города. Некоторые мастера были вынуждены закупать сырьё в других провинциях, что удорожало продукцию. Другие пользовались местным сырьём: как правило, каждая мастерская разрабатывала собственный небольшой глинозёмный участок, что привело, в конечном счёте, к огромному разнообразию в керамических материалах Киото и в технологических традициях мастерских. Большую роль в этом процессе сыграло влияние расположенного недалеко и уже имевшего опыт производства тугоплавких глазурей керамического центра Мино-Сэто. С другой стороны, киотоские гончары использовали опыт своих предшественников, в том числе и опыт в производстве черепицы и архитектурной пластики, покрытой свинцовыми глазурями.

В эпоху Момояма (1568-1600) в Киото и его окрестностях началось бурное строительство, связанное с расцветом фортификационной архитектуры во время

военных действий эпохи «Сражающихся провинций» и дворцовой и храмовой архитектуры эпох Момояма и начала Эдо. Одной из мастерских, обеспечивавших киотоское строительство, была мастерская Танака Тёдзиро: (1516-1592), выходца из семьи континентальных иммигрантов¹. Он создавал не только черепицу, но и керамический декор: единственной дошедшей до наших дней работой в Тёдзиро: в пластике является необычайно экспрессивная фигура льва для украшения угла крыши² (Приложение А, ил. 31). Выполняя заказы для высшей военной аристократии, Тёдзиро: познакомился с мастером чайной церемонии Сэн-но Рикю:, в то время бывшего мастером чайной церемонии при дворе Тоётоми Хидэёси в его Осацком замке. Под влиянием идей Сэн-но Рикю: о ритуале в духе *ваби-тя*, Тёдзиро: начал создавать чаши *тяван*, получившие высокую оценку у других мастеров чая и у их влиятельных покровителей. Согласно традиционной версии, название «раку» (дословно – «удовольствие», «наслаждение») было пожаловано керамике этих печей самим Тоётоми Хидэёси и происходит от названия дворца Дзюракудай, рядом с которым находились мастерские. Название изделий становится наследственным именем гончаров, работавших в мастерской на протяжении четырёх веков.

Изделия мастерской Раку формовались из грубых местных киотоских глин, которые при обжиге придают черепку серо-розовый цвет. Чаши *тяван* (основная и наиболее широко известная продукция мастерской Раку), а также чайнице *тяирэ* и курильницы *коро* формовались вручную из глиняного кома, покрывались легкоплавкой (свинцовой) глазурью. Наиболее часто применявшимися были густая чёрная и красная глазури, также использовались белая, жёлтая, зелёная.

На сложение стиля мастерских Раку и полихромных изделий большое влияние оказала трёхцветная керамика, продолжавшая производиться в Китае в эпоху Мин (1368-1644), соответствующую времени предполагаемого переселения

¹ В западной и русскоязычной литературе часто указывается корейское происхождение Танака Тёдзиро, однако официальная история мастерской, отражённая в современных работах Раку Китидзаэмон XV, приписывает мастеру китайское происхождение [120-123].

² В работах Раку Китидзаэмон высказываются сомнения в принадлежности этой работы к архитектурному декору, вопрос о функции этих фигур остаётся дискуссионным.

основателя династии Раку в Японию. В XVI веке в Китае после некоторого перерыва вновь возродилась техника декора трехцветными глазурями. Культовая керамика – чаши для подношений, алтарные предметы, курильницы – создавались, в основном, для буддийских храмов. Также трёхцветное глазурование использовалось для архитектурного декора: черепицы, плитки, изразцов и лепных украшений кровли. Культовые предметы и архитектурный декор не экспортировались из Китая, но, вероятно, они были хорошо знакомы мастерам-мигрантам из Китая.

Технико-технологические приёмы работы японских мастерских определялись сырьевыми и технологическими возможностями Киото. На всём протяжении истории мастерской в ней использовались однокамерные печи низкотемпературного обжига, несмотря на широкое распространение *ноборигама* начиная с XVII века. Для обжига изделий с чёрной и красной глазурью были разработаны два типа печей (Приложение А, рис.32), температура обжига в которых не превышает 800-1000°C. Особенностью технологии обжига Раку является быстрое охлаждение: изделие вынимается из печи при максимальной температуре и охлаждается на воздухе или в жидкости. Резкий перепад температур обуславливает характерный вид глазури мастерской Раку. Чёрная глазурь имеет бугристую фактуру, получившую у японских мастеров название «глазури с эффектом лимонной корки». Красные глазури имеют разные оттенки красно-оранжевого цвета («цвета хурмы»), пятна чёрной, белой глазури и разнообразную фактуру поверхности. Эти черты неизменны на протяжении всей истории мастерской; единственной технологической особенностью, отличающей ранние образцы керамики этих печей (до начала XVIII в.), исследователи считают глазурование изделия целиком, включая кольцевую ножку [Гэнсёку токи дайджитэн, 1972, с. 998].

Две чаши раку из эрмитажного собрания имеют марку этой мастерской: оттиснутый в керамической массе иероглиф «раку» (楽) в круге. Это чаша из семейства «чёрных раку» (*куро-раку*) и чаша с красной глазурью (*ака-раку*). Чаша с изображением горы (Приложение Б, кат.32) имеет классическую для чайных

чаш форму *хандзуцу* и покрыта бугристой чёрной глазурью. Силуэт горы выполнен резервом в чёрной глазури, стеклом акцентирована вершина горы и неглубокая ложбина на её склоне. Используя минимальные технические средства, художник создаёт эффект объёма за счёт этих углублений стеклом, и эффект рельефа склонов горы – за счёт неровного слоя прозрачной глазури на бугристой поверхности керамической массы.

Марка на этой чаше принадлежит Раку Рё:ню: (樂了入, 1756 – 1834) и использовалась им с 1825 года, когда он передал титул главы мастерской наследнику, но продолжал работать. Иногда при «выходе в отставку» художник менял марку, упрощая написание иероглифа «раку» [там же, с.999]. Таким образом, чашу можно довольно точно датировать периодом с 1825 по 1834 год.

Единственная чаша семейства *ака-раку* из собрания Эрмитажа (Приложение А, кат. 33) – это чаша формы *хандзуцу* со слегка загнутым внутрь краем. Она покрыта оранжево-красной глазурью, с нерегулярными чёрными пятнами. Чаша декорирована фамильным гербом семьи Токугава, цветком павлонии. Ножка чаши не глазурована, в тесте – вдавленная марка, принадлежащая Раку Танню: (樂旦入, 1795 – 1854). Сёгуны и другие представители разветвлённого клана Токугава, имевшие право на герб в виде цветка павлонии, неоднократно заказывали в мастерских Раку изделия для чайной церемонии. К таким заказным предметам относится и эрмитажная чаша работы Раку Танню:.

Авторитет мастерской был так высок, что уже в XVII веке множество мастерских в Киото и за его пределами начали работать в стиле *раку*. Часть мастерских и отдельных художников были связаны с домом Раку семейными узами или творческим сотрудничеством. Особый вид *коэцу-раку* связан с деятельностью Хонъами Коэцу, привнёсшего в декор изделий мотивы живописи. Если в мастерских Мино-Сэто, как было показано, основными мотивами декора были цветы, травы, элементы пейзажа и геометрические орнаменты, то *коэцу-раку* отличаются характерными для мастера изображениями птиц, человеческих фигур и наличием каллиграфии, органично соединённой с изобразительными мотивами.

Эти изображения в свободной, эскизной манере нанесены способом сграффито на изделие до обжига, таки образом, что изображение после обжига формируется резервом керамической массы. Примером *коэцу-раку* в эрмитажном собрании служит *тяван* с изображением птицы (Приложение Б, кат. 34).

Имя мастеров Раку становится именем нарицательным для обозначения особого типа керамики грубой ручной лепки, неправильной, иногда экстравагантной формы, покрытой чёрной свинцовой глазурью. Красная керамика семьи Раку не вызвала столько подражаний и имитаций, вероятно в силу того, что глазури красно-оранжевого, коричневого и жёлтого цветов уже были хорошо известны в мастерских Киото благодаря влиянию Сэто.

В середине XVII века мастерские Киото осваивают производство тонкого светлого керамического черепка. Старейшими мастрскими, создававшими изделия типа фаянса, являются мастерские Авата, основанные в начале XVII века, и Киёмидзу, появившиеся в конце века. В мастерских Авата широко применялась подглазурная роспись, декор золотом (*кин-э*). Мастерские Киёмидзу, начавшие деятельность с производства близкой к Авата продукции, в XVIII веке стали специализироваться на изделиях с монохромными глазурями, в том числе — селадоновыми, высоким рельефом и росписью золотом. Продукция всех мастерских Киото XVII-XIX веков объединяется под общим названием *кё:-яки* (керамика Киото) и исключительно разнообразна.

Самой известной мастерской первой половины XVII века является мастерская Нономура Нинсэй. Известно, что этот мастер обучался гончарству у корейских мастеров в родной деревне Ниннадзи-мура. Переехав в Киото, он первым из киотоских мастеров получил тонкий, твёрдый светло-серый черепок, близкий по качеству к фаянсу. Изделия его мастерской покрывались ангобом, белой или прозрачной глазурью с тонким мелким кракелюром. Важные новшества были привнесены в декор изделий: Нинсэй использовал эмалевидные краски на основе легкоплавких глазурей для надглазурной росписи (Приложение А, рис. 33). Достоверно неизвестно — каким образом Нинсэй стал обладателем секрета надглазурных эмалей, поскольку сведения о его жизни достаточно скудны.

В литературе, опирающейся на традиционные версии истории мастерских, упоминается версия о краже секрета надглазурных эмалей в фарфоровых мастерских Арита и их продаже в Киото; с этим скандалом связывается и имя Нономура Нинсэй [Gorham, 2000, p.142]. Тем не менее, следует учитывать миграцию мастеров внутри Японии, с которой распространялись и некоторые цеховые секреты; а также появление в Японии китайских иммигрантов в начале-середине XVII века.

Нинсэй оказался новатором также и в стиле росписи керамических изделий. Известно, что он обучался живописи в школах Кано и Тоса. Одним из его учителей был Кано: Ясунобу (狩野 安信, 1613-1685), и творчество этого мастера декоративной живописи оказало большое влияние на творческую манеру Нономура Нинсэй. В росписях ширм Ясунобу небольшие декоративные мотивы – цветы, травы и бабочки – свободно располагались на золотых фонах; также и на поверхности чаш и сосудов для воды работы Нинсэй сохраняется такое же соотношение изобразительных мотивов и фона, использование золота и серебра для декора.

Уже при жизни Нинсэй в разных провинциях начала появляться керамика, повторяющая специфический стиль его изделий. Это было связано с тем, что, начав свою работу в киотоском районе Омуро, позже Нинсэй часто путешествовал по разным керамическим центрам Японии, изучая местные традиции гончарства и распространяя свой опыт в технологии и декоре. Известно, что он посетил такие печи как Сигараки, Акахада, Такамацу, Авата, Ивакура и Мидзоро. Во всех этих районах появилась керамика, получившая общее название «*нинсэй-яки*», то есть – керамика в стиле Нинсэй.

Собственные произведения Нономура Нинсэй отмечал оттиснутой в керамической массе маркой: *Нинсэй* (仁清) в скорописном начертании, иногда заключённым в овальный картуш. В дальнейшем эта марка воспроизводилась на изделиях, выполненных в Киото в мастерских, продолжавших традиции *нинсэй-яки*. Примером *нинсэй-яки* поздних киотоских мастерских служит *мидзусаси* с деревянной крышкой (Приложение Б, кат. 35): он имеет описанную марку и

находит много аналогий среди работ Нономура Нинсэй и его творческих наследников.

Работы мастерской Нинсэй, выполненные из светлой плотной массы и декорированные надглазурной росписью, легли в основу большой группы киотоской керамики, получившей собирательное название «кё:-яки», «керамика Киото». Крупнейшими мастерскими, с XVII века наладившими производство кё:-яки, были мастерские Авата и Киёмидзу.

Огата Синсэй (Кэндзан I) – ведущий мастер керамики первой половины XVIII века, его творчество хорошо изучено современными исследователями в Японии и на Западе. В 1699 году Огата Кэндзан поставил печь для поливного обжига в местечке Нарутаки. Принадлежность печи храму диктовала специфический ассортимент выпускаемой продукции (утварь для чайной церемонии и культовые предметы) и небольшой объём производства.

В Нарутаки Кэндзан часто работал с керамистами, вышедшими из других киотосских мастерских; большое влияние на его творчество оказал Нономура Нинсэй. Кэндзан также познакомился с Раку Итиню: (樂一入, 1640 - 1696). Позднее он вступил в родство с этой семьёй и получил секреты производства Раку от Раку Со:ню: (Раку V, 1664-1716) [Раку, 1999, с. 82]. Таким образом складывается «синтетический» стиль Кэндзана, вернее – широкий спектр традиционных стилей, в которых работал мастер. В собрании Эрмитажа хранится чаша для чайной церемонии (Приложение Б, кат. 36) с изображением сосен, целиком покрыта чёрной свинцовой глазурью. Поверх глазури белой эмалью написаны сосны, кроны деревьев подчёркнуты кобальтом. Такой приём часто встречается в работах Огата Кэндзан, созданных под влиянием надглазурных росписей эмалями мастерской Нономура Нинсэй. Также и мотив – сосны с кронами в форме облаков на искривлённых стволах – часто использовался Кэндзан в декоре керамики. Автором этого рисунка, скорее всего, является старший брат керамиста, выдающийся художник школы Римпа – Огата Ко:рин.

Подпись «Кэндзан» стоит в картуше на внешней стороне борта. Эта подпись совпадает с маркой раннего периода самостоятельной работы Кэндзан,

приведённой Р. Уилсоном [Wilson, 2001, p.48], что позволяет датировать чашу первым десятилетием XVIII века.

Свои опыты с формами керамики и её декором Кэндзан продолжил также и в мастерской Сёгоин, работавшей с 1716 по 1736 год. Эти печи не принадлежали храму, мастера предлагали свои изделия на рынке, что отразилось на расширении репертуара изделий. К предметам, созданным Кэндзан в этот период, можно отнести и квадратное блюдо с высокими бортами (Приложение Б, кат. 38). К ярким чертам этого изделия, не находящего аналогов среди известных работ мастеров круга Кэндзан, следует отнести сочетание квадратной формы с подглазурным декором кобальтом. Роспись кобальтом как самостоятельный способ декора была нехарактерна для японской керамики; но при археологических раскопках мастерской ранних печей Кэндзан в Нарутаки и Сёгоин были обнаружены фрагменты керамики с таким декором [Kenzan, 2004, pp. 344—341]. Археологические материалы убедительно свидетельствуют, что образцом для росписей в мастерской Кэндзан служили изделия *косомэцукэ* Сватоу и печей Цзиндэчжэнь, близкие по декоративным решениям и технике исполнения [Little, 1999, p. 142]. Эти свидетельства, наряду с близостью подписи к образцам марок Огата Кэндзан и его сына, подтверждают принадлежность эрмитажного блюда к мастерской Кэндзан в Нарутаки или Сёгоин.

В поздний период своей деятельности Кэндзан переехал в Токио (из-за сложностей датировки и для цельности картины работы мастера все произведения Кэндзан в каталоге Приложение Б расположены в разделе «Киото»). Он стал родоначальником исключительно короткой династии керамистов: фактически, приемный сын Кэндзан – Огата Ихати, работавший до 60-х годов XVIII в., является единственным законным наследником имени Кэндзан. В конце XVIII века в Киото, где Кэндзан начинал свою карьеру, и в Эдо, где он закончил жизнь, возникают мастерские, маркирующие свои изделия подобной подписью (см. подробно Глава 4). Ричард Уильсон называет имя Кэндзан – «творческой матрицей» - «creative matrix» [Wilson, 2001, p. 45]; таким образом, на

сегодняшний день проблема атрибуции произведений с подписью «кэндзан» является одной из самых сложных в изучении японской керамики.

В XVIII веке керамическое производство Киото расширяется, в основном, за счёт увеличения числа мастерских, работающих в стилях *нинсэй-яки* и *кэндзан-яки*. В конце XVIII – начале XIX века большие изменения в производстве киотоской керамики были связаны с деятельностью художника и керамиста Окуда Эйсэн (奥田穎川, 1753-1811) и его учеников и последователей Аоки Мокубэй (青木木米, 1767-1833), Ниннами До:хати (仁阿弥道八, 1783-1855) и Эйраку Ходзэн (永樂保全, 1795-1854). В их работах новое прочтение получили китайские стили декора керамики и фарфора, такие как *кинрандэ* (роспись золотом по красному фону), *ко:ти* (роспись эмалями по рельефному рисунку, имитирующая китайскую керамику *фахуа*), *сэйдзи* (селадоны). Особую популярность получили киотоские селадоны из мастерских Эйраку. Селадоны мастерской Санда, в том числе – одного из наиболее значительных керамистов этой мастерской Кинкодо: Камэсукэ (欽古堂 亀祐, 1765-1837) отличаются нежным цветом глазури и её мягким, почти матовым, блеском, высоко ценимым в китайских селадонах (Приложение А, рис. 22). В репертуаре Санда была керамическая пластика (*токооки*) – изображения буддийских божеств, и разнообразные изделия, подражающие формам и декору китайского фарфора и керамики (Приложение Б, кат. 51). Часто в этих изделиях сочетается глазурь *сэйдзи* и резервы неглазурованной поверхности, имеющие терракотовый цвет.

В районе Киёмидзу многие мастерские с 1820-х годов начали производить фарфор из привозного сырья, и указанные выше типы декора применялись как в керамике, так и для декора фарфоровых изделий. В целом, киотоская керамика конца периода Эдо исключительно разнообразна. Кроме повторений изделий мастерских Раку, Нинсэй, Кэндзан, Эйраку и Дохати, керамисты часто повторяли древние образцы, прославившие Киото ещё в эпоху Хэйан. В стиле подражаний трёхцветной китайской керамике *санцай* выполнен небольшой сосуд в форме горшочка (Приложение Б, кат. 52), вероятно в Киото также был создан сосуд

(горшок) для цветочной аранжировки икебана, покрытый селадоновой глазурью (Приложение Б, кат. 51).

На протяжении нескольких веков керамисты Киото не только аккумулировали опыт японских мастерских из разных провинций, но и, в свою очередь, заметно влияли на работу провинциальных школ.

3.2.7 Мастерские Акахадаяма (Нара-Киото)

Мастерская Акахадаяма находилась в провинции Ямато (современная преф. Нара). Керамическое производство в этом месте известно с древности, но только в XVI веке изделия из этой мастерской приобретают известность по всей Японии в связи с производством предметов для чайной церемонии. Мастерские Акахадаяма первоначально находились в городе Нара и получили название по названию горного массива в этом районе. В горах добывалась глина с некоторым содержанием оксида железа, которая была пригодной для керамического производства. Документированная история керамики Акахадаяма начинается с 1573 года, когда владелец замка Корияма, Тоётоми Хидэнага (1540-1591, младший брат Тоётоми Хидэёси) пригласил в свои владения знаменитого керамиста Ёкуро: из Токонамэ. Р.А. Ксенофонтова также указывает на большое влияние, оказанное на это производство Нономура Нинсэй во время его работы в этой мастерской в 40-е гг. XVII века [Ксенофонтова, 1980, с. 94]. Под его влиянием в Акахада начинают производить фаянсовые изделия с росписью эмалевидными красками в стиле *кё:-яки*.

Около 1730-х годов гончарные мастерские были перенесены на новое место по приказу Янагисава Гё:дзан (1753-1817), нового владельца замка Корияма. Изделия мастерской в это время маркировались либо именем князя – «Гё:дзан» (в том случае, если предметы создавались для княжеского обихода или удостоивались внимания князя), либо топонимом «Акахада» в написании иероглифами или смешанной графикой («ака» 赤 - в иероглифическом написании и «хада» ハダ – знаками слоговой азбуки катакана).

Современная история *акахада-яки* (керамики Акахада) начинается в 1781 году, когда выдающийся киотоский мастер-керамист Дзихэй Фурусэ был приглашён в горы Акахада очередным владельцем замка Корияма – Янагисава Ясумицу. От этого даймё Дзихэй Фурусэ получил право маркировать свои изделия вдавленной маркой 赤肌山 «Акахадаяма», которая до сих пор используется в мастерской Фурусэ в Киото. Под этой же маркой мастерские Фурусэ позднее открылись в Киото; несмотря на то, что в Киото этот тип керамики был привезён мастерами призамковых мастерских Корияма, именно за киотоскими мастерскими закрепилось название Акахадаяма-мотогама («истинные печи Акахадаяма»). Переезд в Киото был продиктован, очевидно, уже упоминавшимся экономическим кризисом в конце XVIII века, который делал нерентабельным маленькие мастерские, работавшие исключительно для нужд чайной церемонии.

В качестве декора мастерских Акахадаяма использовались цветные глазури (зелёная, оливковая, коричневая, красная, белая, серая), применялось многослойное глазурирование. Примером такого многослойного глазурирования является чаша из собрания Эрмитажа. Это чайная чаша с изображением горы Фудзи в невысоком рельефе, покрытом белой глазурью (Приложение Б, кат. 53). Фоном для этого изображения является двухслойное глазурирование красной и чёрной глазурями, при чём базовой (нижней) глазурью является терракотово-красная, а чёрная нанесена поверх неё. Гора выполнена густым слоем белой глазури с крупным кракелюром. Основание чаши не покрыто глазурью, что позволяет увидеть светлую серо-терракотовую массу. На неглазурированной поверхности оттиснута марка «Акахадаяма».

Обращает на себя внимание стилистическая близость этой чаши к изделиям мастерских Раку в Киото. Несмотря на то, что чёрная глазурь лишена характерной для изделий Раку бугристой фактуры, сочетание красной и чёрной глазури наиболее характерно для мастерских Киото. Характер нанесения чёрных, неправильной формы или горизонтально направленных пятен и полос на красную поверхность близок к декору изделий Раку конца XVII – XVIII веков. Подобное

глазурование можно видеть в чаше мастера Раку Танню: (Раку Х), созданной в первой половине XIX века. Хотя наиболее ранние примеры такого сочетания глазури известны уже в XVII веке; это, например, чаша мастера Раку Доню:, известная как «Нуэ» из собрания Мицуи Бунко, Токио [Тя-но ю мэйван, 2005, кат. 86]. Мотив горы Фудзи, выполненной рельефом и выделенной контрастным к фону цветом, также можно видеть на одной из чаш Раку из эрмитажной коллекции: чаши Раку Рё:ню: (Приложение Б, кат. 32).

После 1781 года работы мастерских теряют яркое своеобразие: перенос мастерских Акахада в Киото, с одной стороны, способствовал сохранению производственной традиции и марки «Акахадаяма», с другой – способствовал стилистическому сближению продукции этой мастерской с киотоскими авторитетными стилями керамики для чайной церемонии. В XIX веке также и мастерские Нара постепенно меняют репертуар в сторону большей рафинированности художественного стиля и сближения его с современными киотоскими изделиями. Чаша, происходящая из собрания Музея искусств Толедо¹, демонстрирует вариацию корейского стиля *пунчхон*: она покрыта серо-зелёной глазурью типа селадоновой, по которой сграффито нанесено изображение журавля, инкрустированное белым и чёрным ангобами (Приложение Б, ил. 34). Поверх инкрустации чаша покрыта прозрачной глазурью с кракелюром. На неглазурованной ножке имеется марка «Акахада».

Среди современных изделий Акахада большую долю составляют предметы, покрытые белой глазурью и расписанные полихромными надглазурными красками в стиле *нинсэй-яки*, а также пластика, также покрытая белой глазурью. К сожалению, установить непрерывную линию развития таких изделий от *нинсэй-яки* XVII века на протяжении эпохи Эдо не представляется возможным из-за отсутствия монографических коллекций, специальных исследований и достаточного количества опубликованных произведений печей Акахада.

¹ Чаша с указанным провенансом была выставлена на продажу через аукционный сайт Liveauctioneers, URL: <http://www.liveauctioneers.com/item/885347> (дата обращения: 5.09.2014).

3.2.8 Мастерские Обори-Сома

Основание керамического производства в провинции Иваки (префектура Фукусима) относится к концу 1640-х годов и связано с именем мастера Тосиро: Годзаэмон. Считается, что в 1645 году он был отправлен князем Сома Ёситанэ, владевшим замком Накамура, в Киото, для обучения в мастерской Нономура Нинсэй [Brinkley, 1902, p. 396].

Вернувшись в Иваки в 1648 году, Тосиро: Годзаэмон поставил печи для обжига керамики в Накамура и начал производство керамики из местной глины, дававшей тонкий серый черепок [Gorham, 2000, p. 138]. Изделия в мастерской Годзаэмон формовались на гончарном круге, часто ещё не просохшие стенки изделия слегка сминались так, что край чаши приобретал неровную линию. Изделия Сома часто декорировались высоким рельефом.

Изделия покрывались тонким слоем прозрачной селадоновой глазури с зеленоватым или коричневым оттенком. Для старых изделий Сома характерны красные или фиолетовые оттенки в местах скопления глазури. В мастерской Нономура Нинсэй селадоны (*сэйдзи*) не создавались, но в XVII веке в Киото и Санда работало несколько мастерских, в которых подражали китайским изделиям с зелёными глазурями.

Характерным декором изделий мастерских Сома было изображение скачущей лошади, бывшей своего рода символом провинции, известной разведением лошадей для военных нужд¹. В ранних изделиях печей Накамура этот рисунок выполнялся цветными эмалевидными красками (в стиле Нономура Нинсэй), но со временем изображение коня стали выполнять в эскизной манере тёмной краской. Считается, что рисунок скачущей лошади был заказан князем Сома Ёситанэ у художника Кано: Наонобу, представителя прославленной

¹ Гербом клана (*камон*) Тиба, на территории которого находились мастерские, являлось изображение большого круга и восьми малых, окружающих его (также – герб клана Тиба). Этим знаком также маркировались некоторые изделия провинции. Вероятно, изображение скачущего коня было гербом семейства Сома.

живописной школы Кано и выдающегося мастера живописи *суйбоку-га* (живописи тушью).

Производство достигло расцвета в середине XIX века, когда в провинции работало около 100 гончарных мастерских, производивших керамику с лепным декором, покрытую селадоновой глазурью и декорированную изображениями коней. После реставрации Мэйдзи производство резко сократилось и в конце XIX – начале XX века в Сома работало только немногим более двадцати мастерских, производивших повседневную керамику.

Чаша из собрания Эрмитажа (Приложение Б, кат. 54) выполнена из светлой керамической массы, по всей поверхности, примерно на середине высоты чаши сделаны регулярные углубления. На внешней стороне чаши имеется волнообразный рельефный узор по всей поверхности с рельефными налипными элементами в форме ракушек и вдавленными углублениями. Чаша покрыта светлой серо-зелёной глазурью с крупным, острого рисунка кракелюром, а волнистый рельеф, на котором помещены раковины, выделен коричневой подглазурной железистой краской.

Морской тематике этого декора не вполне соответствует мотив, изображённый на внутренней поверхности, где находится изображение скачущей лошади, привязанной к колышку, воткнутому в землю. Аналогичных по декору изделий не удалось обнаружить в публикациях; в электронном каталоге *Obori Soma Ware Association*¹ представлены изделия с декором подглазурной краской из оксида железа и изображениями скачущих коней. Некоторая перегруженность чаши декором, тонкость черепка и суховатая форма позволяют определить её как позднее изделие этих печей, однако в XX веке чайные чаши *тяван* (чаши для чайной церемонии) в репертуаре мастерских Сома уже не встречаются, цвет глазури становится более глухим, а кракелюр часто затирается чёрной или тёмно-коричневой краской. Изображение лошадей становятся менее графичными, наносятся широкой кистью в стиле живописи тушью.

¹ Сайт Ассоциации предлагает образцы современной керамики и керамики XIX века. URL: <http://www.somayaki.or.jp> (дата обращения: 27.10.2014).

Стилистические особенности позволяет отнести эрмитажную чашу к работам XIX века, концу эпохи Эдо, когда керамика в провинции Иваки производилась в многочисленных мастерских, и в её репертуар входили как бытовые предметы, так и утварь для чайной церемонии в стиле старых мастерских Сома.

3.2.9 Керамика Охи

Считается, что керамика Охи в провинции Канадзава (сейчас – префектура Исикава) появилась исключительно для нужд чайной церемонии и берёт своё начало в 1666 году, когда по случаю проведения чайной церемонии для княжеского дома Маэда был приглашён знаменитый мастер чайной школы Урасэнкэ – Сэн-но Со:сицу (千宗室, 1622-1697). По данным, приведённым Р. Йеллиным на сайте Japanese Pottery Information Center, первый мастер Тё:дзаэмон прибыл в провинцию вместе с Сэн-но Со:сицу и организовал там керамическое производство в деревне Охи. Керамисты, работавшие в этой мастерской, получили переходящее по наследству имя О:хи Тё:дзаэмон (大樋長左衛門).

Близость к технологической и эстетической традиции мастерской Раку в Киото объясняется не только преемственностью эстетической традиции внутри чайной школы, ведущей своё происхождение от Сэн-но Рикю:, но и тесными связями этих мастерских. Морган Пителка, рассматривая становление киотоских мастерских Раку как семейного предприятия, пишет о трудностях, с которыми столкнулся Раку Итиню: (1640-1696), унаследовавший семейную мастерскую в возрасте 17 лет после смерти своего отца [Pitelka, 2005, p. 74]. Не имея достаточного опыта для самостоятельной работы, Раку обратился к опытному мастеру Микава Тё:дзаэмон (1631-1712) из провинции Кавати (сейчас – префектура Осака). Вероятно, Тё:дзаэмон не только помог наладить и поддерживать производство в мастерских Раку, но и оказал влияние на сложение индивидуального стиля Раку Итиню:.. В то же время, Тё:дзаэмон перенял технологию формовки, глазурирования и обжига в мастерской Раку и творчески

осмыслил этот опыт. Таким образом, приглашение в Кага было обусловлено, в первую очередь, его опытом работы в такой прославленной и тесно связанной с чайной церемонией мастерской, как Раку.

Художественные и технологические методы мастеров Охи близки к методам мастерских Раку. Чайные чаши формовались вручную, без использования гончарного круга; лишняя глина снималась шпателем, также формировалась внутренняя, гладкая поверхность чаши. После глазурирования изделие помещалось в печь, температура в которой быстро доводилась до максимума (около 800°C), после чего изделие вынимали из печи [О:хи Тосиро:, 2001, сс. 43-45]. Такие резкие перепады температуры с одной стороны, создавали особую шероховатую фактуру поверхности изделий Охи, с другой – требовали глины хорошего качества, которая выдержала бы такую «закалку».

В отличие от произведений стиля *раку*, преимущественно покрытых свинцовыми чёрными и красными глазурями, керамика Охи сперва покрывалась тёмно-коричневой глазурью, а к XVIII веку – светло-коричневой и янтарно-жёлтой (так называемые «янтарные глазури Охи», *о:хи амэ-ю*). В XVIII веке палитра глазури обогатилась красными, чёрными, зелёными, белыми глазурями; используется декор сграфитто, но к XIX веку возвращается преобладание коричневых и янтарных глазури.

Именно специфическая янтарная глазурь и характер лепки без использования гончарного круга позволяют отнести чашу из собрания Эрмитажа (Приложение Б, кат. 55) к произведениям печей Охи. Она полностью покрыта глазурью коричневато-янтарного цвета, на основании чаши оттиснута плохо читаемая марка.

Узкая специализация мастерской на предметах для чайной церемонии, как правило – не поступавших на рынок, была возможна только при покровительстве местной аристократии. Мастерские Охи пользовались таким покровительством до реставрации Мэйдзи, пришедшейся на деятельность мастера VII поколения, Мититада О:хи Тё:дзаэмон. Для выживания в условиях нового рынка мастера вынуждены были расширить репертуар изделий; наряду с традиционными

чашами для чая и сосудами для воды появились новые, более повседневные, формы. Несмотря на некоторое расширение производства в 70-е годы XIX века, мастерские Охи не выпускала действительно массовой продукции и не имела широкого распространения в Японии и за её пределами.

3.2.10 Мастерские Банко

Керамика и фарфор с маркой «Банко» (万古) появились во второй половине XVIII века, их появление связано с работой преуспевающего торговца и керамиста-любителя Номунами Ро:дзан (ок.1718-1777) из провинции Исэ (сейчас – префектура Миэ). Ро:дзан, обучался гончарному мастерству вместе с Огата Кэндзан [Gorham, 2000, p. 193], самостоятельно работал в стилях Кэндзан и Нинсэй, а также создавал изделия типа *коти*. Вероятно, его изделия имели коммерческий успех, так как в 80-е годы XVIII века мастер переехал в Эдо и расширил репертуар стилей, в которых декорировались его керамика и фарфор. Некоторые формы и палитра росписи были заимствованы из декора китайского фарфора (роспись красным и зелёным в стиле Сватоу, в палитре «зелёного семейства» *famille verte*, «розового семейства» *famille rose* и т.д.). Изделия маркировались «Банко» (万古) и «Фуэки» (不易). Несмотря на то, что этого мастера иногда называют Банко I, фактически мастера не представляли собой династии. Сын и внук Ро:дзан не продолжили производства керамики. Банко II (Мори Ю:сэцу, 1808-1882), первоначально занимавшийся резьбой по дереву и торговлей антиквариатом и бывший керамистом-любителем, около 1830 года получил рецептуру керамической массы и полихромных глазурей, разработанных Ро:дзан [Ксенофонтова, 1980, с. 95]. Обстоятельства приобретения им руководств и сборников рецептов Банко I неизвестны; М.Моран и С.Андахт предполагают, что все технические документы старой мастерской, а также марки «Банко» и «Фуэки» были выкуплены Мори Ю:сэцу у внука Банко I [Moran, 2003, p. 257]. Учитывая коммерческий характер производства Банко, продажа и покупка

технологии и марки фактически представляли собой современный тип экономических отношений.

Мори Ю:сэцу организовал производство в Кувана (пров. Исэ, теперь – преф. Миэ) и маркировал изделия как «Банко», марка «Фуэки» была передана им брату, Мори Ё:хэй. В середине XIX века керамика Банко под руководством этих двух глав производства претерпела значительные изменения в способах формовки и декоре изделий. Изделия формовались в разъёмных формах, что позволяло создавать тонкий черепок и разнообразные тонкие детали для рельефного и наклепного декора. Использовались каолиносодержащие глины, как светлые, так и окрашенные в серый или терракотовый цвет; также применялась формовка из двухцветной (т.н. «мраморной») массы. Изделия покрывались прозрачной глазурью и декорировались подглазурной росписью кобальтом и надглазурной росписью эмалевидными красками. В росписи преобладали фоны из ромбовидных узоров, изображения цветов, пейзажей в резервах или картушах, изображения мифических животных.

Способы формовки, предложенные в середине XIX века, позволили расширить производство и наладить массовое изготовление предметов бытового назначения. Во второй половине XIX века в Кувана и Ёккайти существовало также несколько крупных керамических мануфактур, создававших массовую керамику в манере *ко-банко* («старые изделия Банко»), ориентировавшиеся на репертуар мастерских Банко I. К группе изделий *ко-банко* можно отнести чашу из собрания Эрмитажа.

Чаша из собрания Эрмитажа (Приложение Б, кат. 57) имеет светлый черепок, покрытый прозрачной глазурью с чрезвычайно мелким кракелюром как снаружи, так и изнутри, и декорированный многоцветной росписью. По внешнему борту чаши свободно расположены изображения цветов хризантемы, листьев гинко, клёна, дуба и каштана. На дне чаши в круге, нанесённом надглазурной жёлтой краской, изображены две сильно стилизованные фигуры играющих драконов. По борту внутри чаша декорирована орнаментом в виде сетки, на которой располагаются три картуша с миниатюрной росписью

пейзажами разных сезонов: весны с цветущей сакурой, зимы с заснеженными горами и лета. В росписи использованы яркие розовый, голубой, зелёный, жёлтый и красные цвета. На неглазурованной ножке имеется оттиснутая марка «Банко» в овальном картуше. Тонкий фаянсовый черепок, палитра росписи и суховатый, хотя и обильный, декор позволяют отнести эрмитажную чашу к образцам продукции мастерских Кувана и Ёккаити.

Во второй половине XIX века мастерские Банко налаживают производство экстравагантных и чайников на экспорт: изделия сложных форм в виде плодов, бытовых предметов, фигур богов, украшенные рельефными маскаронами японских фольклорных персонажей или «семи богов счастья» и расписанных надглазурными красками широкой палитры¹. Прототипами этих причудливых форм можно считать керамическую и фарфоровую пластику (также часто экспортную) таких мастерских как Арита и Кутани. Наиболее активное производство фигурных чайников и их активное коллекционирование на Западе приходится на 90-е годы XIX – начало XX века.

3.2.11 Мастерские Кутани

История керамики из местечка Кутани провинции Кага (совр. преф. Исикава) связана, прежде всего, с попытками наладить экономически выгодные производства фарфора в середине – второй половине XVII века. В середине XVII века близ деревни Кутани, в районе Яманака-онсэн, были найдены залежи глины, подходящих для производства керамики и фарфора. Считается, что в это время князь Маэда Тосицунэ (1594-1658) поручил горному мастеру Го:то: Сайдзиро: (後藤 才次郎) основать керамическое производство; известно, что до этого мастер занимался горным делом и был занят в изысканиях золота [Тэрао, 2003, с. 6].

¹ См. выставка The Whimsical World of Banko Ware Teapots (Фантастический мир чайников мастерских Банко), Музей Мориками (Флорида, США) URL: <http://www.morikami.org/exhibits/the-whimsical-world-of-banko-ware-teapots/> (дата обращения: 24.10.2014).

Достоверных сведений о деятельности Го:то: Сайдзиро: и первых мастерских в Кутани не сохранилось, но известно, что мастер чайной церемонии Кобори Энсю: рекомендовал Го:то: Сайдзиро: обратиться за помощью в устройстве керамического производства к Тамура Гэндзаэмон, мастеру из Киото [Nakagawa, 1979, p. 20]. По традиционной версии Сайдзиро: был командирован в Арита князем Маэда Тосихару для добычи секретов фарфорового производства и надглазурных эмалевидных красок. Тесная связь между ранними мастерскими Кутани и Арита подтверждается археологическими исследованиями, обнаружившими фундаменты печей XVII века в Кутани.

Первая многокамерная печь *ноборигама*, возведённая в Кутани в середине XVII века, состояла из 12-ти камер, расположенных на склоне холма. Подобные печи не были известны провинции Кага, но печи такой же конструкции были обнаружены в Арита. Исследования 1970-71 года показали, что в печах Кутани в середине XVII века обжигали в основном предметы для чайной церемонии из светлой, плотной керамической массы типа фаянса, а температура обжига была ниже той, что применялась для фарфора.

Тесная связь Арита и Кутани подтверждается и тем, что фарфор, известный как *ко-кутани* («старый Кутани») производился в Арита. Археологические раскопки в месте нахождения старых печей Ямабэта, Маруо и Тёкитидани в Арита в 1972-1976 годах показали, что именно там обжигался фарфор характерного для поздних изделий Кутани декора [Imrey, 1996, p.101; Jiki, 2004, p.61]. В коллекции Музея керамики Кюсю представлено большое разнообразие фарфоровых изделий 1640-50 годов, произведенных в мастерских Арита, выполненных в стиле *ко-кутани*. Это блюда с надглазурной росписью тёмно-зелёными, тёмно-синими и баклажаново-фиолетовыми мотивами на жёлтом фоне [Мэйхин дзуроку, 1996, кат. 44-47] – *аодэ* (Приложение А, рис. 35), или росписью теми же цветами по фону белого фарфорового черепка (Приложение А, рис. 36).

Ранние произведения мастерской Кутани обладают яркой индивидуальностью. Керамика покрывалась яркими, звучным и глубокими по цвету глазурями темно-зеленого, синего, фиолетового, жёлтого цветов, формы

отличались большой пластической свободой, а декор гармонично сочетался с формой. Полихромная роспись получила название *иро-э*. Характерным образцом *иро-э* является винный сосуд из коллекции Управления культуры Японии (*Бункатё*:), датированный второй половиной XVII века (Приложение А, рис. 37). Также в XVII веке появился декоративный строй *ао-кутани* (зелёных изделий Кутани), отличающийся декором жёлтой и красной эмалью по насыщенно-зелёному фону, близкому по цвету к глазурям так называемых изделий *ко-кутани*.

Считается, что мастерские фарфора были по экономическим причинам закрыты в конце XVII века. На протяжении всего XVIII века мастерские продолжали производить керамику низкого качества, предназначенную для продажи на местном рынке. В начале XIX века власти провинции Кага распорядились расширить производство изделий из лака и керамики. В основном, это была продукция, ориентированная на экспорт; таким образом провинция стремилась занять экономически независимое положение. Необходимо заметить, что термин *ко-кутани* применительно к керамике XVII-XVIII веков является дискуссионным: до начала XIX века керамика, изготовлявшаяся в Кага, называлась *нанкин-яки*. Название *ко-кутани* появляется с возрождением производства в XIX веке для того, чтобы разделить новую продукцию (*син-кутани*, новые изделия Кутани) и изделия XVII-XVIII веков (*ко-кутани*). Также только с начала XIX века продукция мастерских начинает маркироваться: появляется надглазурная марка в виде иероглифа «фуку» (福) или топонима «Кутани» (久谷) .

В 1807-17-х годах в мастерских Касугаяма в Кутани работал Аоки Мокубэй, выдающийся художник и керамист. Он ввёл в репертуар керамики Кутани роспись *ака-э* – красной надглазурной эмалевидной краской по светлому черепку, и «*акадзи кинга*» – роспись золотом и серебром по красному фону. Этот декор получил широкое распространение в XIX веке и был особенно популярен в конце XIX – начале XX века в экспортной продукции Кутани, его применяли как на фарфоровом, так и на светлом керамическом черепке.

Также в рамках возрождения стиля *кутани* в 30-е годы XIX века в некоторых мастерских (например, Комацу в местечке Номи) появились изделия типа *ао-кутани*. Вазочка (Приложение Б, кат. 62) из собрания Эрмитажа сделана из светлой, плотной керамической массы и имеет характерный для изделий *ао-кутани* декор. Она покрыта тёмно-зелёной глазурью, на тулове декорирована «облачным» орнаментом, нанесённым чёрной краской; пояс геометрического орнамента отделяет декор тулова от плечиков. Облачный и стилизованный растительный орнамент по всему тулову нанесён жёлтой краской.

Вазочка имеет марку в квадратном картуше на жёлтом фоне: иероглиф «фуку» в архаизированном написании. Марка «Фуку» ставилась на продукции мастерских Ёсидаё. Попытки воссоздать стиль «зелёных изделий Кутани» предпринимались также в мастерских Комацу в Номи, мастером Мацуя Кикусабуо: (松屋 菊三郎, 1820-1889) в период с 1850 по 1867 гг. [Ксенофонтова, 1980, с. 96; Gorham, 2000, p. 131-134]. Но определённая архаичность формы и декора свидетельствует о том, что этот предмет относится к ранним «возрождённым» изделиям *ао-кутани*, сделанным в 30-е годы XIX века.

Традиционные цвета Кутани – насыщенный зелёный, фиолетово-баклажанный и жёлтый – в XIX веке использовались не только в фонах, но и в росписях на фоне светлого керамического черепка (*уро-э*). Ваза в форме двойной тыквы с узким невысоким горлышком (Приложение Б, кат. 63) расписана крупными виноградными листьями и гроздьями, в декор включены круглые картуши, заполненные листвой, жёлтыми ягодами и, в верхней части вазы, геометрическим орнаментом. На дне ваза имеет марку, нанесённую подглазурной железистой (коричневой) краской, в прямоугольном картуше: «Кутани».

Связь керамики Кутани с фарфоровым производством этой провинции и мастерских других керамических центров Японии очевидна при сопоставлении этой вазы с другой из коллекции Эрмитажа, также имеющей марку «Кутани», но выполненной из фарфора (инв.№ ЯК-1592). Необходимо отметить, что во многих керамических центрах Японии одновременно производилась как керамика, так и фарфор, в таких случаях формы изделий из разного материала часто бывают

близкими и даже аналогичными (ср. – два чайника для вина в форме сидящего божества Хотэя с мешком (Приложение Б, кат. 63) (керамика) и ЯК-1620 (фарфор)).

Четырёхугольная тарелка из эрмитажного собрания (Приложение Б, кат. 64) выполнена из светлой керамической массы, а её декор выдержан в стиле *уро-э*. На основании тарелки нанесена марка «Фуку» в прямоугольном картуше.

После реставрации Мэйдзи мастерские, в которых было занято более 200 мастеров, некоторое время испытывали серьёзные экономические трудности. Но в 1885 году производство было восстановлено и значительно расширено: в конце XIX – начале XX века в Кутани начали производить большое количество продукции на экспорт, число рабочих, занятых в керамическом производстве выросло до 2700. Этому способствовала официальная политика правительства Мэйдзи, проводившаяся под девизом «*сёкусан ко:гё:*» («наращивание производства и стимулирование промышленности»). В основном это были фарфоровые изделия, декорированные росписью красной эмалевидной краской, золотом, серебром, а также подглазурным кобальтом. Промышленное производство керамики и фарфора на экспорт, и особенно – поточный метод росписи, привели к значительному снижению качества и художественного уровня продукции Кутани.

3.2.12 Мастерские Эдо (Токио) и Йокогама

В 1615 году Эдо становится фактической столицей Японии (ставкой военного правительства *бакуфу*). Несмотря на приток населения в город и растущий спрос на предметы роскоши, в число которых входили художественные керамические изделия, производство в городе не развивалось, а большая часть фарфора и керамики заказывалась в таких старых центрах ремесла, как Киото, провинция Овари-Сэто и мастерских Кюсю. Огата Кэндзан, переехавший в Эдо после 1736 года, поселился в районе Ирия, где поставил небольшую печь для низкотемпературного обжига керамики. Немногочисленные керамические

изделия, атрибутированные эдоским периодом жизни Кэндзан, декорированы стихотворными надписями и росписями подглазурными пигментами в стиле живописи тушью [Kenzan, 2004, cat.181], а мотивами являются цветы и растения, характерные для репертуара китайской живописи и декоративно-прикладного искусства: пионы, нарциссы, бамбук, ива и гибискус. Формы изделий также подчиняются формату материалов живописи и каллиграфии: роспись квадратных тарелок композиционно восходит к форме альбомных листов, декор прямоугольных тарелок-лотков следует композиционным приёмам свитковой живописи (преимущественно – вертикальных свитков). Эдоский период жизни Кэндзан скудно документирован, поэтому точная датировка его изделий затруднена; однако в вещах позднего творчества Кэндзан очевидна тенденция к упрощению форм изделий для органичного расположения живописного и каллиграфического декора.

Мастерская в Ирия была предназначена для обжига маленьких партий керамики и, судя по объёму сохранившихся поздних произведений мастера, Кэндзан работал один или с небольшим числом помощников. Отсутствие мастерской, учеников и ассистентов привело к прерыванию эдоской линии Кэндзан. Только через полвека после смерти мастера (в 1743 году) линия Кэндзан возобновляется и имя наследуется не внутри семьи, а по линии ученичества и стилистической преемственности. Работы Миядзаки Томиносукэ (Кэндзан III, ум. до 1823), Сакаи Хо:ицу (Кэндзан IV) и Нисимура Мякуан (Кэндзан V, 1784-1853) достаточно редки и не отличаются своеобразием. В то же время, некоторые из этих керамистов были прославленными мастерами живописи своего времени. Сакаи Хо:ицу происходил из влиятельной самурайской семьи, покровительствовавшей Огата Ко:рин, имел возможность учиться у этого художника и приобрёл известность как мастер декоративной живописи, гравюры, автор книг о творчестве Огата Ко:рин и школе Римпа.

Наиболее ярким представителем эдоской линии Кэндзан можно считать Миура Кэнъя (Кэндзан VI, 三浦乾也, 1821-1889), чья творческая жизнь приходится на последние годы эпохи Эдо и начало Мэйдзи. Мастер происходил

из семьи керамистов, но сменил несколько видов деятельности в начале своей карьеры (резчика по дереву, художника по текстилю), а позднее получил (возможно – приобрёл) от наследников Огата Кэндзан собственноручные записи и эскизы мастера и имя Кэндзан VI [Wilson, 1991, p. 181]. Продолжая традицию знаменитой мастерской, в то же время Кэнья старался сделать произведения в стиле Огата Кэндзан привлекательными для западного покупателя.

Примером работы мастера из собрания Эрмитажа является небольшая чаша с рисунком в виде белых хризантем с жёлтыми сердцевинами, выполненных резервом в чёрной глазури (Приложение Б, кат. 65). Светлый, лёгкий фаянсовый черепок покрыт тонким слоем гладкой чёрной глазури. В двойном прямоугольном картуше нанесена подпись «Кэндзан».

Изделия с подобным декором формально относились к типу *раку*, благодаря чёрной глазури, покрывающей изделие. Для того чтобы отделить эти изделия от произведений мастерских семьи Раку в Киото, их называли *токё-раку* («токийские раку»), *кэнья-раку* («раку мастера Кэнья»), или *асакуса-раку* («раку из мастерских Асакуса» - по названию токийского района Асакуса, где находились мастерские) [Franks, 1906, p. 56]. Технологически изделия токийской мастерской заметно отличаются от киотоских: чаша выполнена из фаянса, а не глиняной массы; глазурь более твёрдая, чем свинцовые глазури *раку*. При обжиге не использовалось быстрое охлаждение, вызывающее «вскипание» мягкой свинцовой глазури. Тем не менее, внешнее подобие было достаточным основанием для закрепления за изделиями такого типа названия *раку*.

После реставрации Мэйдзи многие известные мастерские открыли в столице филиалы. Поскольку близ Токио отсутствовали залежи глин, керамическую или фарфоровую массу привозили в мастерские из других провинций. Часто в Токио привозили уже подготовленные для надглазурной росписи изделия, в том числе и из отдалённой провинции Сацума: в Токио была открыта мастерская Тамати, принадлежавшая семье сацумских керамистов Тин. Большое количество мастерских *э-цукэ* (декора керамики) открылось в районе Фукагава.

Во второй половине XIX века политика «сёкусан ко:гё:» привела к появлению новых форм производства и торговли, конкурентного рынка, быстрому распространению местных производств керамики в традиционных для этих местностей стилях и технологиях. В результате, многие города, не имевшие собственной гончарной традиции, но занимавшие выгодное для экспортной торговли географическое положение, становились крупными керамическими промышленными центрами и международными рынками керамики и фарфора. В это время развиваются мастерские в Эдо (Токио), Йокогама, Осака, Кобэ и Нагоя. Некоторые из них продолжали традиции более ранних прославленных мастерских.

Большое число керамистов переехало в Йокогама, где, в связи с открытием международного порта в 1859 году, было налажено производство предметов декоративно-прикладного искусства для экспортной торговли, в том числе и керамики. В связи с отсутствием местного сырья для керамического производства, крупные мастерские покупали заготовки («бельё») в других провинциях и занимались только декорировкой керамики, постепенно превращая ремесленные мастерские в крупные предприятия (мануфактуры) с разделением труда, поточным способом производства и налаженными рынками сбыта продукции. Одним из таких предприятий стала мастерская Миягава Кодзан (宮川香山, 1842-1916), расцвет которой приходится на эпоху Мэйдзи [Pollard, 2002, p.173].

Благодаря миграции мастеров, мастерские Токио и Йокогама аккумулировали опыт самых известных мастерских Японии. С другой стороны – активная торговля с Западом и участие в Международных выставках открывали японским мастерам новые возможности не только в переосмыслении собственной традиции, но и в заимствовании западных технологий и материалов. Например, распространение подглазурной полихромной росписи в фарфоровых мастерских Токио и Йокогама связывают со знакомством с продукцией Копенгагенской фарфоровой мануфактуры, хотя вопрос о первенстве Японии или Дании в создании подглазурных красителей на основе солей металлов остаётся дискуссионным [Jahn, 2005, p. 131; Japan goes to the World's Fairs, 2005, p.12].

Подобная же ситуация сложилась в Нагасаки, где, в связи с деятельностью порта международной торговли начали производство широкого ассортимента фарфоровой и керамической продукции. Несмотря на то, что Нагасаки находился под большим влиянием фарфорового производства провинции Хирадо и известен знаменитыми мастерскими Микавати, работавшими с 1598 года, в XIX веке изделия Нагасаки теряют местное своеобразие и оригинальность.

В целом, следует отметить, что к началу периода Эдо в Японии была сформирована технико-технологическая база керамического производства, опиравшаяся на два источника. Первым был опыт ранних печей Японии, ориентированных на создание, в основном, бытовой продукции. Вторым источником были континентальные влияния, адаптированные и интерпретированные в разных гончарных центрах и нашедшие наибольшее выражение в керамических предметах для чайной церемонии и предметах роскоши.

Другим важным аспектом развития японской керамики на всём протяжении эпохи Эдо было активное взаимное влияние мастерских внутри страны. Несмотря на традиционную цеховую замкнутость керамических мастерских и существовавшие запреты на разглашение технологических секретов, происходило распространение технологических приёмов и стилистических особенностей через миграцию мастеров, деление мастерских, ученичество и подражания.

В XVII веке, благодаря влияниям с континента и высокой значимости чайной церемонии двух типов (*тя-но ю* и *сэнтядо*), наблюдался рост количества керамических мастерских и расширение репертуара технологий, применявшихся в них. В это же время были основаны многие новые мастерские, а старые получили новый импульс к развитию.

Практически все рассмотренные керамические мастерские испытывали трудности на протяжении XVIII века. Этот период характеризуется спадом производства и практически не демонстрирует появления новых стилистических направлений в керамике. В конце XVIII - начале XIX века вновь наблюдается

рост производства, активизируются стилистические поиски в рамках старых технологических традиций.

Вторая половина XIX века, отмеченная постепенным открытием Японии и её выступлением на мировой рынок, характерна расширением производства, созданием крупных керамических мастерских и разделением специализаций между ними. В результате, можно говорить о том, что практически вся керамика эпохи Эдо является развитием тех технико-технологических и стилистических типов японской керамики, которые были сформированы до начала XVIII века. Такой характер развития керамики ставит вопрос о методах атрибуции керамики периода Эдо, который рассматривается в Главе 4 данного исследования.

ГЛАВА 4. Общие принципы и проблемы атрибуции японской керамики эпохи Эдо

4.1 Архивные документы как основание атрибуции

Наиболее важными аспектами атрибуции предметов декоративно-прикладного искусства являются определение их подлинности, времени и места их создания, а также, при возможности, – авторства. Сравнительный анализ является основой вещеведческого исследования и заключается в сопоставлении исследуемого предмета с близкими, исследованными ранее. В случае, когда один из предметов был ранее атрибутирован и его атрибуция не вызывает сомнений, сопоставление может привести к воссозданию целостной характеристики предмета: определению времени, места и авторства.

В данном исследовании представляется необходимым рассмотреть те основания атрибуции, которые предоставляют наиболее достоверную информацию и, таким образом, формируют комплекс «эталонных» предметов, сопоставление с которыми корректно в исследовании. В контексте японской гончарной традиции наиболее надёжными источниками информации являются письменные свидетельства, касающиеся производства и бытования керамических изделий в Японии. На основании изучения архивных и опубликованных материалов можно выделить следующие группы источников:

– хозяйственная документация провинциальных администраций и княжеских владений. Такие документы часто содержат информацию об объёмах производства и рыночных ценах на разные виды керамических изделий. Например, сохранившиеся с XVIII века документы управления делами дома Курода позволяют уточнить репертуар изделий мастерских Такатори и содержат краткие описания продукции мастерских [Maske, 2011, p.247-252];

– эскизы, иллюстрированные книги образцов для внутреннего пользования мастерской (*эхон*). Внутренняя документация мастерских является ценным, но исключительно редким материалом. Если хозяйственные документы

могли дублироваться для разнообразных нужд и цитироваться в параллельной документации, то подобные *эхон* являлись собственностью мастерской и, как правило, бережно хранились от обнародования, так как содержали производственные секреты мастерских.

Первым случаем публикации семейных документов (тем более – не на японском языке) было результатом исследовательской деятельности Б.Лича. Бернанд Лич, бывший учеником Урано Сигэкичи (浦野繁吉, 1851-1923, Кэндзан VI), получил официальные сертификаты (*дэнсё:*) о наследовании традиции семьи Кэндзан, и был официально признан мастером Кэндзан VII. Вместе с именем Кэндзан Лич получил также и собрание семейных документов с рецептами глазури и другими секретами производства (включавшими и основы обжига «раку», бывшие частью достояния семьи Кэндзан) [Cooper, 2003, p. 120]. Впоследствии Лич частично опубликовал их в своих работах, в том числе в «Книге гончара» [Leach, 1940], изданной впервые в 1940 году и оказавшей огромное влияние на керамику западных мастерских середины XX века.

Эскизы из мастерской Тин Дзюкан в Сацума (и другие архивные документы) позволили уточнить атрибуцию ваз, созданных для дипломатических подарков цесаревичу Николаю Александровичу, великому князю Георгию Александровичу и греческому принцу Георгию в 90-х гг. XIX в. Ваза с монограммой «Н» под короной из собрания Эрмитажа (опубликована автором в каталоге «Японская керамика Сацума в собрании Эрмитажа», кат. №19) таким образом стала эталонным предметом для атрибуции изделий провинции Сацума и продукции других японских мастерских, выполненных в «сацумском стиле».

Перечисленные письменные источники, являясь наиболее достоверными, в то же время являются редкими и труднодоступными. После расформирования системы провинций и устранения управления князьями-даймё архивы провинций были частично переданы архивам префектур. В результате смут начала эпохи Мэйдзи некоторые архивы были уничтожены. В семейных мастерских архивы, передававшиеся по наследству, начали изучаться и публиковаться только во

второй половины XX века и корпус доступной западному исследователю документации в настоящее время постоянно пополняется.

– Иллюстрированные списки изделий, предназначенных для дипломатических подношений, или образцы продукции для таких подарков. Эти описи представляют важный материал, так как позволяют не только отнести предметы к определённой мастерской, но и проследить (хотя бы фрагментарно) их историю. Список подношений из провинции Тикудзэн в Эдо за 1828-1862 гг. даёт яркую картину иерархии ценности разных изделий керамики Такатори в представлении столичных заказчиков [Maske, 2011, p.253-255]. Таким документом также является тетрадь «*Рококу ко:тайси Кагосима дзякуго:*» («Визит российского наследного принца в Кагосима»), составленная в провинции Сацума в 1891 году накануне визита цесаревича Николая Александровича (частично опубликована в каталоге «Японская керамика Сацума...», сс. 24-25).

Некоторые предметы керамики отражены в документации мастерской как образцы изделий для торговых предприятий и других мастерских, занимавшихся декором керамики. Такая документация характерна для конца эпохи Эдо в связи с разделением специализации производства массовой продукции, активной экспортной торговлей и созданием каталогов продукции японских мастерских на Всемирных выставках (например, альбомы образцов декора для экспортных мастерских *Онти дзуроку*, 1885 [Japan goes to the World's Fairs, 2005, il.30]).

– Каталоги частных собраний японских коллекционеров керамики и чайных мастеров. Описи и каталоги часто содержат изображения керамических изделий, их подробные описания и историю их приобретения и принадлежности до приобретения. Некоторые из таких каталогов носили в Японии мемориальный характер и представляли личные вещи или предметы из коллекций выдающихся мыслителей, чайных мастеров или художников своего времени. Аоки Сюкуя (ок. 1737-1802) в 1823 году создал альбом «*Байсао: тяки дзуфу*» («Иллюстрированные записи о чайной утвари Байсао:»), в котором были представлены все предметы этого мастера *сэнтя*, сохранившиеся к началу XIX века [Graham, 1998, p. 80]. В исключительно редких случаях можно проследить

всю историю предмета – от момента его создания до современного хранения; такие предметы можно считать эталонными при атрибуции по аналогии.

– История и обстоятельства приобретения изделия в коллекцию музея, зафиксированная в архивных документах о пополнении коллекции и перемещениях музейных фондов. Ярким примером таких источников являются архивы Государственного Эрмитажа (Архив ГЭ, ф. I, оп. V), инвентарные книги Музея училища технического рисования барона Штиглица, переданные государственному Эрмитажу в 30-е гг. XX века (Каталог музея Училища технического рисования барона Штиглица), каталог музея Общества поощрения художеств [Каталог Музея Общества поощрения Художеств, 1901].

Инвентарные книги Музея училища технического рисования отличаются развёрнутыми описаниями предметов и, часто, указанием на источник приобретения. Коллекция, приобретённая у З.Бинга в 1885 году, выделена в особую группу¹. В сопоставлении с биографическими данными о жизни З.Бинга это позволило установить верхнюю хронологическую границу датировки предметов, приобретённых Музеем из его коллекции. Обращение к каталогу коллекции Бинга [Bing, 1906], опубликованной в 1906 году, даёт возможность найти аналогии к предметам эрмитажной коллекции из предметов, оставшихся в собственности Бинга после 1885 года.

Учитывая компетентность этого арт-дилера и покупку им предметов непосредственно в Японии у антикваров, коллекционеров и в керамических мастерских, его атрибуции и комментарии в каталоге следует считать достоверными. Таким образом, восстановление движения предмета с момента приобретения в Японии до современной коллекции способствует атрибуции как в плане датировки, так и в отнесении предмета к мастерской.

В связи с активными перемещениями музейных и архивных фондов в России первой половины XX века многие архивные документы были уничтожены или утеряны; музейные фонды не всегда обеспечены оригинальными

¹ Инвентарная книга Музея Училища технического рисования №1, сс. 83-86

документами о поступлении предметов в коллекцию. Однако изучение истории предмета остаётся существенным этапом атрибуции произведения искусства.

4.2 Атрибуция по маркам и надписям на керамических изделиях

Прочтение марки на керамике и фарфоре является важным (а иногда – первым) этапом атрибуции; Р.А.Ксенофонтова отмечает трудность этого этапа в связи со сложностями чтения шрифтов марок и отсутствием исчерпывающих справочных материалов [Ксенофонтова, 1980, с. 75]. Маркированные изделия составляют значительную часть японской керамики в собраниях мировых музеев. На примере коллекции Эрмитажа – из приведённых в каталоге (Приложении 2) 73 предметов, 29 имеют марки и надписи. Тем не менее, это не отражает общей картины гончарной практики эпохи Эдо, так как при приобретении изделий в частные и музейные коллекции предпочтение отдавалось предметам известных мастерских, предметам с марками и надписями. Изделия бытового назначения, изделия мелких ремесленных мастерских, как правило, не маркировались.

Марки и надписи являются, с одной стороны, ценным источником информации о времени, месте производства изделия, мастере-керамисте или владельце гончарной мастерской, в которой оно было создано. С другой стороны – фальсификация произведений керамики и фарфора часто подразумевает и фальсификацию марки. Публикации марок и популяризация японской керамики в конце XIX века привели к тому, что среди европейских собирателей стали известны такие имена как Какиэмон, Нинсэй, Кэндзан. Соответственно вырос интерес и спрос на японскую керамику с соответствующими марками.

В данном исследовании «маркой» будут называться целостные и устойчивые по содержанию и графике знаки, принадлежащие мастерской или мастеру; «надписью» - текстовые надписи разной степени развёрнутости, включающие имена, топонимы, посвятительную или иную информацию. К маркам и надписям не относятся прозаические или поэтические тексты, включённые в декор изделия (как в (Приложение Б, кат. 42)).

По способу нанесения маркировки на изделие марки на японской керамике можно разделить на несколько групп: рельефные марки и надписи в керамической массе (гравированные или оттиснутые); подглазурные марки и надглазурные эмалевидными красками разных цветов.

Наиболее ранним типом маркировки гончарных изделий является нанесение гравировки или рельефа, оттиснутого матрицей, на изделие до его сушки и обжига. Самым простым способом нанесения является гравировка стеклом (любым тонким острым инструментом). Изделия Бидзэн, например, маркировались упрощёнными иероглифами, знаками слоговой азбуки, геометрическими фигурами [Maske, 2011, il. 20, 21]. Сосуд для вина из эрмитажного собрания (Приложение Б, кат. 1) также имеет марку в виде стилизованного или упрощённого знака слоговой письменности *кана*. Позднее в практике гончаров появляются марки, оттиснутые матрицей (Раку, Охи, Нинсэй, Такатори).

Подглазурные марки и надписи на керамике сравнительно редки (более характерны для изделий из фарфора). Надглазурные марки и надписи на керамике впервые можно отметить на работах Огата Кэндзан в конце XVII – начале XVIII века и в керамических изделиях Кутани. В XIX веке описанная выше практика разделения специализации мастерских (наиболее ярко проявившаяся в истории сацумской керамики) привела к появлению двойной маркировки (гончаром и художником надглазурной росписи) и расширению самих подписей указанием места производства, названием предприятия, торгового дома и т.д.

Все виды маркировки керамических изделий сосуществовали на протяжении периода Эдо. Марки разных типов помогают не только определить место производства конкретного изделия, но и выявить взаимоотношения между мастерскими, особенно в период разделения специализации мастерских в XIX веке. Ярким примером является миниатюрный чайник *кю:су* из коллекции Эрмитажа (Приложение А, рис. 38). По качеству черепка и глазури это изделие относится к мастерским провинции Сацума. Однако на неглазурованном кольцевидном основании чайника в массе оттиснута марка 錦光山 (Кинко:дзан), которая характерна для мастерской Кинко:дзан Собэй VI (錦光山宗兵衛, 1823—

1884), работавшей в Киото в конце XIX века. Мастерская Кинко:дзан занималась надглазурной росписью изделий («белья»), закупавшихся в мастерских Сацума; таким образом изделия, выходявшие из мастерской в Киото могли маркироваться только надглазурными марками. Наличие оттиснутой марки, которая могла быть сделана только в процессе формовки *кю:су*, говорит о том, что изделия делались по заказу Кинко:дзан Собэй и сацумские мастера для заказного «белья» использовали специальную марку (печать) заказчика. Такую же маркировку (на внутренней стороне крышки) имеет другой миниатюрный чайник *кю:су* из эрмитажного собрания (Приложение А, рис. 39).

По содержанию марки можно также разделить на несколько групп.

«Геральдические» марки – с изображениями гербов феодальных домов, на земле которых (или под непосредственным покровительством которых) производилась керамика. Иногда гербы могут являться элементом марки или сопровождать текст, являться элементом декора, как на фарфоровой чашке мастерских Сэто-Овари-Мино из коллекции Кунсткамеры [Ксенофонтова, 1980, с. 112] или чаше из собрания Эрмитажа, созданной в мастерских Обори-Сома (Приложение Б, кат. 54). Топонимические или геральдические марки с гербами правителей провинции являются наиболее ранними на керамике и фарфоре.

«Топонимические» марки – марки с указанием места производства изделия (такие как Банко, Бидзэн, Мино, Акахада, Кутани, Арита) могут сохраняться с минимальными изменениями в течение долгого времени и ставиться в разных мастерских одного керамического центра. Керамика Кутани, также как и фарфор, создававшийся в этом же керамическом центре, клеймилась маркой «Кутани», часто в сочетании с уточняющими надписями – названием мастерской или именем керамиста или художника росписи.

«Именные» марки – наиболее поздний тип маркировки в практике японского гончарства. Появление таких марок в конце XVI века говорит о сложившейся системе наследования имени и мастерской, однако позднее эта система претерпевает значительные изменения и усложняется за счёт появления наследования марок не по прямой генеологической линии.

Отдельной группой следует выделить «служебные» марки и пометы на керамике (как правило – гравированные на керамической массе). Иероглифы, знаки слоговых азбук, цифры и другие символы на керамических изделиях могут указывать не на место производства или авторство, а на заказчика предметов. Луис Корт [Cort, 2000, p. 185], основываясь на данных археологических раскопок дома торговца Урай Симбэ: (нач. XVII в.), обратила внимание на повторяющиеся марки на изделиях для чайной церемонии из разных мастерских (Орибэ, Мино и Сигараки), найденных в этом доме. Простые знаки (ㇰ- слог «си» азбуки *хирагана* и иероглиф 竹- «такэ», бамбук), по её мнению, были поставлены на изделиях в мастерских для того, чтобы отметить вещи, заказанные Урай Симбэ. Однако Мария Наварро [Navarro, 2008, p. 73-74] высказывает сомнения в правомерности такой интерпретации этих марок, указывая на их исключительную редкость на чайной керамике и именных заказов на чайную утварь в практике *тя-но ю*.

Некоторые гравированные знаки на керамике серийного и массового производства (особенно – цифры и знаки слоговой азбуки) следует считать пометами для правильного расположения изделий при обжиге, или знаками партий, предназначенных для передачи в разные мастерские декора керамики (или продажи в разные торговые дома). Служебные пометы не предоставляют достаточной информации для атрибуции произведения и требуют изучения для каждой мастерской в отдельности на обширном музейном и археологическом материале.

При атрибуции предметов с именными марками следует учитывать большое разнообразие способов передачи, наследования, приобретения и использования имён и марок. Образцом наследственной преемственности марки являются произведения мастерских Раку в Киото. Все марки этой мастерской представляют собой иероглиф «раку» (楽) в круге, оттиснутый в керамической массе.

Раку Китидзаэмон XV, основываясь на коллекции семейной мастерской, приводит варианты оттиснутых марок тринадцати поколений киотоской семьи керамистов [Раку, 1999, сс. 39, 54, 74, 90, 106, 120, 132, 140, 154, 170, 182, 192,

202], кроме Раку Тё:дзиро: (I поколение) и собственной. Для каждого керамиста указано от одной до шести марок, использовавшихся в разное время работы или для маркировки изделий разного назначения. Это позволяет атрибутировать изделия с марками «Раку» с большой степенью точности.

Марки мастеров с III по X поколения Раку очень близки между собой и не могут быть достаточно веским основанием для атрибуции изделия. Заметные изменения происходят только в марке, принадлежавшей Раку Рёню (1756 – 1834, Раку IX): упрощённый вариант написания иероглифа 楽 был принят у мастеров, передавших титул главы мастерской наследнику, но продолжавших работать. Также заметны изменения в графике марок начиная с X поколения мастеров (мастер Раку Таню:, работавший приблизительно с середины XIX века). Две чаши для чайной церемонии из собрания Государственного Эрмитажа (Приложение Б, кат.32, 33) были созданы мастерами IX и X поколения мастерской Раку: Раку Рё:ню: (1756 – 1834) и Раку Танню: (1795 – 1854); чаша Раку Рёню: выполнена им в поздний период работы (1825-1834), когда он оставил пост главы мастерской.

Марка «Раку» в XIX веке появляется в работах других мастеров, работающих в стиле мастерских семьи Раку. Ниннами До:хати в начале века создал чашу в стиле *раку* и маркировал её как личным оттиском 道人 («До:хати»), так и маркой 楽 («Раку») (Приложение А, рис. 40)¹.

Работа по систематизации марок мастеров, носивших имя Кэндзан, была проделана Р.Уилсоном: подписи художников, использовавших рукописную марку «Кэндзан» составили четыре группы [Wilson, 2001, il. 12]. Первую и самую малочисленную группу составили подписи Огата Кэндзан и его приёмного сына Огата Ихати (尾形井八), которых следует считать действительно легитимными носителями имени Кэндзан. Вторую группу составляет Эдоская линия керамистов Кэндзан, которая берёт начало от Кэндзан II, работавшего в конце XVIII века. Его отношения с Огата Ихати и степень легитимности присвоения имени не ясны,

¹ Электронный каталог Британского музея, Инв.№ AN325308001. URL: http://www.britishmuseum.org/search_results.aspx?searchText=Dohachi&q=Dohachi (дата обращения: 15.10 2014).

хотя факт сохранения документов Огата Кэндзан в эдоской мастерской говорит в пользу версии о наследовании мастерской, пусть и не родственном. В середине XIX века эта линия прерывается и вновь появляется с началом работы Миура Кэнья в качестве керамиста¹.

Ярким примером такого отчасти легитимного заимствования марки является чаша из собрания Государственного Эрмитажа (Приложение Б, кат. 65) с рисунком в виде белых хризантем с жёлтыми сердцевинами, выполненных резервом в чёрной глазури. Чаша имеет подпись в картуше: «Кэндзан», близкую к подписям Огата Кэндзан. Достоверно атрибутированные аналогии позволяют датировать эрмитажную чашу концом XIX века и определить её как работу Миура Кэнья, мастера, занимавшего положение Кэндзана VI в «эдосской ветви» школы. На этом основании он мог подписывать свои изделия как собственным именем – «Кэнья», так и именем «Кэндзан». Чаша этого мастера, хранящаяся в Музее Виктории и Альберта (Лондон) [Rousmaniere, 2002, p. 83-93], имеет подпись «Кэнья».

Третью группу составляют подписи Кэндзан, определённые Р.Уилсоном как «подделки»: они появляются во второй половине XVIII века (1750-1780) и, вероятно, должны были заполнить лауну продукции в стиле Кэндзан в период между прекращением работы Огата Ихати и появлением эдоской мастерской Кэндзан II.

Четвёртая группа представлена одним мастером: киотским керамистом Кэндзан III, работавшим в первой половине XIX века. Поскольку его связь с семьёй Кэндзан и способ получения имени неизвестны, легитимность его марки также вызывает сомнения.

Пятую группу составляют подписи Кэндзан, воспроизводившиеся на изделиях в стиле этого мастера другими керамистами, часто не менее известными. Ниннами До:хати I использовал подпись Кэндзан для изделий в стиле старой мастерской. Сэйфу: Ёхэй I (清風与平, 1803-1861) создавал произведения в стиле

¹ Практика передачи (или продажи) мастерской и имени вне семейного круга привела к тому, что в начале XX века очередным мастером Кэндзан стал британский керамист Бернад Лич. См.подробнее [Cooper, 2003, с. 72]

Кэндзан и маркировал их соответствующей подписью: в Бостонском музее изобразительных искусств хранится чаша, выполненная мастером в 1850 году¹. Она не только воссоздает характерные черты керамики Кэндзан, но и воспроизводит характерную рукописную марку (Приложение А, рис. 41). Следует отметить, что оба мастера возглавляли преуспевающие мастерские, были основателями собственных керамических династий и очевидно не нуждались в фальсификации произведений Кэндзан ради коммерческой выгоды. Подражательные изделия рассматривались японскими современниками, ценителями керамики, в своеобразной ретроспективе, приобретали особую ценность и значимость в связи с историей оригинального произведения. В этом случае воспроизведение марки также воспринималось как способ демонстрации почтения к предшественнику и его художественному наследию.

Определённую сложность представляет атрибуция керамики (и фарфора) мастерских Кутани. Как было показано в Главе 3 (2.10), только в начале XIX века продукция мастерских начинает маркироваться топонимом «Кутани» (九谷) и маркой в виде иероглифа «фуку» (福). Как отмечает Дэгава Тэцуро:, марки 福 (фуку) и 祿 (року) использовались в середине XVII века в фарфоровых мастерских Арита, вероятно, в подражание китайским изделиям эпохи Мин с подобными марками [То:ё: то:дзи-но тэнкай, 1999, с. 279]. Блюдо с надглазурной росписью эмалевидными красками (в гамме *ко-кутани*) из коллекции Музея керамики Кюсю [Мэйхин дзуроку, 1996, кат. 46] на основании маркировано знаком 祿 в архаизированном написании, очень близком к маркам Кутани второй половины XIX века. Поскольку производство Кутани XVIII века скудно документировано и мало изучено, следует учитывать, что маркировка иероглифом 福 в архаическом написании не является достаточным основанием для отнесения фарфорового или керамического изделия к мастерским Кутани.

¹ Инв.№ 92.6280, электронный каталог MFA, URL: <http://www.mfa.org/collections/object/large-bowl-6891> (дата обращения: 12.07.2014).

4.3 Атрибуция по технико-технологическим признакам

4.3.1 Визуальное исследование технико-технологических характеристик керамической массы

На данный момент не существует неразрушающих методов технико-технологического анализа керамики, что делает имеющиеся методы применимыми лишь к археологическому материалу или повреждённым изделиям. Неразрушающее тестирование рентгенофлюоресцентными методами, разработанное в Государственном Эрмитаже, позволяет провести анализ верхнего слоя глазури и керамической массы на изломе или неглазурованных участках изделия. Однако применительно к японскому фарфору «попытка... дала неоднозначные результаты» [Френкель, Хаврин, 2012, с. 161].

В условиях работы с музейными коллекциями на данный момент визуальное исследование является основным методом атрибуции изделий. При таком исследовании учитываются внешние характеристики: цвет, текстура и фактура черепка и глазури; способы формовки изделий, технические аспекты декора (рельефа, подглазурной и надглазурной росписи). На основании визуально-аналитического исследования коллекции Эрмитажа удалось рассмотреть разные аспекты атрибуции и признаки, значимые для атрибуции керамических произведений Японии.

Керамический черепок представляет собой спёкшуюся в результате обжига (низкотемпературного – до 1000°C и высокотемпературного до 1350°C) керамическую массу, свойства которой зависят от состава глины и технологии обжига.

Практически все глины Японии насыщены оксидом железа, что обуславливает их цвет (в зависимости от режима обжига черепок приобретает зеленовато-серый и розоватый цвет). Исчерпывающих исследований по составу и качеству глины в японских керамических центрах пока не существует, но сравнение цвета и текстуры черепка изделия с достоверно атрибутированными и

эталонными предметами позволяет предположительно определить место производства. Если цвет определяется составом керамической массы, то текстура и фактура черепка зависят, в основном, от качества подготовки массы. Подготовка глины состоит из таких этапов как дробление породы, просеивание, фильтрование и отмучивание.

Глины Бидзэн, Сигараки, Ига, Токонамэ и некоторых других керамических центров богаты кремнезёмом, отличаются крупнодисперсностью, наличием многочисленных включений каменных частиц, что и придаёт им характерную текстуру и фактуру поверхности с крупной фракцией массы и её грубой поверхностью. Для первичной очистки глины во всех японских мастерских использовалось просеивание сухой измельчённой глиняной массы через сита с разным размером ячеек. Техника отмучивания позволяет удалить более мелкие включения тяжёлых частиц и очистить глину: глина, растворённая в воде, переливалась через сито в резервуар и оседала на его дно.

Существовал также способ отмучивания в специальном устройстве *мидзутобиокэ*, представляющем собой бочонок с отверстиями, расположенными вертикально по всей высоте. В начале очистки все эти отверстия закрывались деревянными пробками. Жидкий глиняный раствор заливался в бочонок и оставлялся для оседания тяжёлых частиц, а затем, вынимая пробки на разной высоте *мидзутобиокэ*, мастер мог слить суспензию разной степени плотности [Ксенофонта, 1980, с. 46].

Серия свитков художника и керамиста Эйраку Ходзэн (永樂保全, 1795-1854), созданная в первой половине XIX века (Приложение А, рис. 42)¹, демонстрирует некоторые этапы подготовки керамической массы. На одном из свитков на переднем плане изображён работник, разбивающий глиносодержащую породу деревянным молотом. За его спиной изображено приспособление *караусу* для дробления глины. Японские *караусу* приводились в движение силой воды и

¹ The Metropolitan Museum of Art, инв. №№ 18.77.2 - 18.77.7. URL: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search?ft=Eiraku+Hozen> (дата обращения: 21.07 2014).

представляли собой длинный (до 10 м.) деревянный рычаг, на одно из плечей которого (ковшевидной формы) льётся вода, а другое снабжено молотовидной насадкой для дробления породы. Подобные приспособления (имеющие региональное название *ума* – «конь»), до сих пор работающие в деревнях Коисибара и Онта (преф. Сага), демонстрируют возможность дробления породы на чрезвычайно мелкую фракцию, близкую к муке (Приложение А, рис. 43)¹.

Чуть глубже на свитке женщина-работница (с ребёнком, подвязанным на спину широким отрезом ткани) отмучивает жидкую глиняную массу. Она черпаком снимает верхний слой суспензии из большого сосуда и переливает через сито в другой сосуд.

В верхней части свитка под навесом изображены работники, вымешивающие глиняный ком, разрезающие его на части при помощи своеобразного лука (деревянного прута с натянутой нитью) и формующие изделия. Следует предположить, что Эйраку Ходзэн изобразил тот технологический процесс, который был принят в его киотоской керамической мастерской и позволял получить однородную, тонкодисперсную, качественную керамическую массу, которой отличаются изделия его производства и керамики *кё:-яки* в целом.

Атрибуция по характеру керамического черепка применима только в ограниченных рамках нескольких мастерских, сохранявших приверженность местному сырью и традиционным методам подготовки глины. Во второй половине эпохи Эдо некоторые старые мастерские, работавшие в XVI веке, начали испытывать дефицит местного сырья. Например, в провинции Сацума (дер. Наэсирогава) были практически исчерпаны залежи светлой каолиносодержащей глины, что заставило керамистов покупать сырьё в соседней провинции Хидзэн, основном месторождении каолина на территории Японии². Другой причиной использования привозного сырья было широкое распространение керамического производства и растущая потребность в высококачественных светлых глинах.

¹ Наблюдение сделано автором во время сбора материалов в Коисибара и Онта в 2009 г.

² Информация о ресурсах Наэсирогава получена во время сбора материалов о работе мастерской Тин Дзюкан в 2007 году.

Мастерские Киото, работавшие в стиле *нинсэй-яки*, а позднее – *кё'-яки*, также приобретали каолиносодержащую глину в Хидзэн.

В самих мастерских прогресс в технологии производства, распространение технических инноваций и новые требования заказчиков приводили к совершенствованию технологии и применению многоэтапной очистки керамической массы. Как было отмечено в Главе 3, мастерские Токонамэ стали применять очистку в XVII веке для создания керамических масс, близких глинам Исин. Позднее, в XIX веке, в мастерских Бидзэн очистку стали проводить для повышения пластичности массы и создания сложных изделий *сайкумоно*. В любом случае, неглазурованная керамическая масса терракотового цвета в японских изделиях, не имеющая следов естественного глазурования, эффектов *гома* или *исихадзэ*, относит предмет ко второй половине XIX века.

Что касается светлых керамических масс, близких к фаянсу, то они достаточно однородны в поздних мастерских, как по цвету, так и по текстуре, и выделить чётких критериев для конкретных мастерских пока не представляется возможным.

4.3.2 Способ формовки изделия

Создание изделий ручным способом (*тэ-дзукури*) без гончарного круга было наиболее ранним способом формовки, появившимся в Японии. Сосуды эпохи Дзёмон (с 13 000 – 300 гг. до н. э), так же как и более поздние глиняные фигуры *ханива* эпохи Кофун (250 (300) – 538 гг.) создавались наращиванием глиняного жгута с последующим сглаживанием стенки деревянными инструментами и рукой. Несмотря на архаичность этого способа, он сохранился в некоторых гончарных центрах Японии до периода Эдо, где использовался для создания крупных толстостенных изделий (горшков *цубо* для хранения продуктов) и продолжал существовать на всём его протяжении.

Второй вариант ручной формовки – лепка сосуда из уплощённого, раскатанного в форму диска, глиняного кома. Этот способ в эпоху Эдо

сохранился в мастерских Раку и Охи. В мастерских Раку диск почти правильной круглой формы, расположенный на деревянном станке, поднимается руками, а затем (для придания окончательной формы) устанавливается на небольшом поворотном круге. В процессе формирования стенок чаши *тяван* верхняя часть остаётся более толстой, чем нижняя; край подворачивается внутрь, а излишек глины снимается нитью или острым бамбуковым стеклом. Затем изделие снимается с поворотного круга, и мастер формирует низкую кольцевую ножку с углублением в середине (это углубление в ножке необходимо для соблюдения равномерной толщины стенки изделия и равномерного обжига). Такие изделия отличаются наличием следов ручной формовки и утолщённым краем, сохраняющим скругление внутрь чаши. Также ручная формовка края обуславливает его сложную линию с впадинами и возвышениями. Наличие особого рельефа края позволяет выделить в форме «лицевую» и «оборотную» сторону симметричного изделия: впадина, удобная для питья, маркирует обратную сторону, обращённую к пьющему человеку. Противоположная сторона, обращённая к гостям и хозяину во время чаепития, является «лицевой».

Описанная выше ручная формовка с её богатыми возможностями разнообразия формы и обозначения структуры предмета позволяет относить ряд изделий к работам мастерских Раку или Охи (или их ближайших последователей и подражателей).

Последним рассматриваемым способом ручной формовки является формовка из пластов. История керамических печей Японии демонстрирует, что в Японии этот способ не был распространён до середины XIX в. и появился в печах Токонамэ под влиянием китайских иммигрантов (Гл. 3; 1.3). Наиболее подробно этот способ описан для китайских мастерских Исин [Lo, 1994, p. 22]. Ком глины расплющивали деревянным молотком до состояния тонкого листа (до 2-3 мм). При помощи шаблона мастер отмерял части листа для тулова, основания, венчика и других деталей. Заготовку тулова мастер сворачивал в цилиндр и устанавливал на вращающемся круге, после чего формовали изделие рукой и деревянными лопатками. Перед окончательной доводкой формы мастер присоединял к изделию

дно, ручку, носик, формует крышку и т.д. при помощи шликера. Аналогичная техника применялась в японских мастерских (Приложение Б, кат. 3) и сохраняется до сегодняшнего дня.

Изделия, выполненные в технике *тэ-дзукури* (три вышеописанными способами) высоко ценились любителями керамики и поклонниками чайной церемонии, так как ручная формовка придавала каждому изделию неповторимую индивидуальность и требовала от керамиста большого опыта и художественного мастерства. В то же время, ручная формовка сохранялась также в результате низкого качества глин, характерных для большей территории Японии. Глины, богатые кремнезёмом (оксид кремния, SiO_2), были тяжёлыми и недостаточно пластичными для работы на гончарном круге.

Наиболее распространённым способом формовки круглых керамических изделий в эпоху Эдо было возведение на гончарном круге. В эпоху Эдо распространение получили станки двух видов – ручные и ножные, их конструкция и история распространения в Японии подробно рассмотрены Р.А. Ксенофоновой [Ксенофопова, 1980, сс. 46-52]. По внешнему виду изделия не представляется возможным определить тип станка, на котором он был возведён, поэтому в данном исследовании представляется достаточным рассмотреть лишь те аспекты формовки на гончарном круге, которые могут помочь в атрибуции изделия.

Важным этапом формовки изделия на гончарном круге является отделение готового изделия от платформы гончарного круга. Для этого использовалась грубая нить, а само отделение могло происходить как при вращающемся, так и при неподвижном круге. Соответственно, на основании предмета оставались следы проведения нити (*итокири*), имеющие разный рисунок. В зависимости от устройства гончарного круга (вращающегося по или против часовой стрелки) и его положения во время снятия предмета разделяют пять основных рисунков *итокири*: петлевидные, направленные против или по часовой стрелке; спиралевидную, из концентрических кругов и из параллельных линий [Ябу, 2005, с. 45].

Такие следы наиболее характерны для чайниц *тяирэ* с плоским основанием. Чайницы разных форм изготавливались в разных гончарных центрах Японии: Сэто, Сацума, Карацу, Такатори. Во всех этих мастерских использовались разные способы отделения предмета от гончарного диска, однако первый способ, так называемый *кара-итокири* (с петлевидными следами нити, направленными против часовой стрелки) характерен для предметов китайского происхождения (что и отражено в японском термине: *кара* – «китайский»), или самых ранних предметов (конец XVI века), создававшихся мигрантами.

На основании характера *итокири*, таким образом, можно отделить китайские изделия от произведённых в Японии и наиболее ранние изделия мастерских Такатори. Однако этот метод применим только к ограниченному кругу японских керамических изделий.

4.3.3 Глазури и способы глазурирования

Глазурь – стекловидное покрытие на керамике, цвет и свойства которого зависят от состава глазури и технологии обжига. Внешний вид глазури обусловлен световыми эффектами на ее поверхности, на границе раздела между керамикой и глазурью, а также взаимодействием света с веществом, входящим в состав глазури [Вандивер, 1990, с. 70].

Глазури японского происхождения можно разделить на две основные группы – свинцовые и полевошпатовые (фельдшпатовые). В первом случае это легкоплавкие глазури, в которых плавнем (флюсом) выступает свинец, содержащийся в глазуриобразующих породах. Флюсы позволяют менять температуру плавления и стабильность глазури. Свинцовые глазури обжигаются при низкой температуре (от 800 до 1000°C) и дают широкое разнообразие цветов при добавлении оксидов металлов. Главным их недостатком является низкая спекаемость глазури с черепком: в месте соприкосновения глазури и черепка не происходит диффузии материалов из-за низкой температуры обжига. Это

приводит к отшелушиванию слоя глазури, низкой ударопрочности изделий, а также к мягкости глазури, на которой легко образуются царапины и потёртости.

Свинцовые глазури обычно имеют блестящую поверхность вследствие своей высокой отражательной способности. Тем не менее, режим обжига может менять структуру глазури и создавать широкую вариативность эффектов глянцевой, матовой или бугристой поверхности [Sugiyama, 2010, p. 74]. Например, изделия мастерских Раку обжигались при низких температурах и, в результате быстрого охлаждения, становились бугристыми, образуя на поверхности мелкие выступы. Этот эффект придаёт поверхности *куро-раку* (чёрных изделий) способность рассеивать свет, на них нет бликов, а фактура напоминает «лимонную корку». Именно таким качеством глазури отличаются эрмитажные изделия мастерской (Приложение Б, кат. 32). Чаша с изображением птицы (Приложение Б, кат. 34) выполнена в стилистике изделий Раку, но глазурь имеет более гладкую поверхность с большей отражающей способностью, что позволяет говорить о том, что она была обожжена не в традиционных семейных печах, а в другой мастерской.

При наличии повреждений (отшелушивания) глазури и её сложной фактуры изделия могут быть соотнесены с одним из центров японского гончарства, в которых использовались печи низкотемпературного обжига – Раку, Охи, ранние изделия Акахада.

К глазурям высокой температуры обжига также относятся пепловые глазури [Rogers, 2003, p. 33-35]. Древесный пепел (зола), образующийся в результате сгорания топлива, является несгораемым остатком древесины и включает ряд минеральных соединений, которые при высокой температуре образуют тонкую стекловидную плёнку на поверхности керамического черепка. Тугоплавкость пепельной глазури, наряду с плохо спекаемыми грубыми керамическими массами, обуславливает чрезвычайно длительный (хотя и низкотемпературный) обжиг в таких мастерских как Сигараки и Бидзэн. Более ранние произведения эпох Нара и Хэйан, составляющие группу *суэки*, отличаются непрочностью слоя естественной глазури и её отшелушиванием (например – чаша с многоцветным перистым

глазурированием из собрания Музея керамики Осака [То:ё: то:дзи-но тэнкай, 1999, кат. 168]).

Полевошпатовые (тугоплавкие) глазури обжигаются при более высоких температурах (свыше 1230°C) и, в основном, используются на плотном мелкодисперсном черепке (в том числе – на фарфоре). Благодаря высокой температуре обжига происходит плотное спекание черепка и глазури, диффузия материалов, что повышает прочность покрытия. Непрозрачные (белые) полевошпатовые глазури, вероятно, впервые появляются на изделиях Мино-Сэто, известных как *сино-яки*, в конце XVI – начале XVII веков. В зависимости от способа нанесения, густоты глазури и толщины её слоя, белая глазурь *сино* может окрашиваться оксидом железа из керамической массы в светло-терракотовый или розовый цвет, иметь поры, сквозь которые также проступает пигмент оксида железа. Однако полевошпатовая глазурь *сино* обладает достаточной текучестью для предотвращения образования разрывов глазури, обнажающих черепок. В коллекции Эрмитажа *сино-яки* представлены двумя чашами с разным нанесением глазури – окунанием и нанесением кистью (Приложение Б, кат. 12, 13).

В некоторых мастерских пепловая глазурь применялась в сочетании с полевошпатовой. Характерными качествами отличаются глазури Такатори. Большинство глазурей, использовавшихся в этих мастерских, имели в своей основе полевой шпат и древесный пепел, что продиктовало общую коричневатозелёную гамму глазурей этого керамического центра. Многие изделия, решённые в традиционной цветовой гамме, имеют дополнительный эффект глазури, получивший название *намакою*: («глазурь типа морского огурца»), выглядящий как белёсо-белый налёт с голубыми всполохами в местах растекания. Такой эффект, напоминающий кристаллизацию глазурей в изделиях *тэммоку* или эффект фламбе (*flambé*, «всполохи» или потёки фиолетового цвета на китайских монохромных изделиях красного цвета), был вызван введением в рецептуру глазури рисовой соломы. На нескольких изделиях из коллекции Эрмитажа (Приложение Б, кат. 18, 21) этот эффект выражен в большей или меньшей степени.

Стабильность глазури или её текучесть, а также плотность, создают при обжиге разнообразные декоративные эффекты и специфичны для каждой мастерской. В нескольких мастерских Японии использовался эффект скатывания глазури при её излишнем поверхностном напряжении, получивший название *самэхада* за сходство с фактурой и рисунком акульей кожи. Как было отмечено в Гл.3 (2.2) этот эффект (вероятно, впервые появившийся как дефект глазурования) широко использовался в стилистике *куро-орибэ* (Приложение А, рис. 27). Неправильной формы и разного размера зёрна глазури образуют на таких изделиях нерегулярный рисунок. В мастерских Сацума, наоборот, мелкие зёрна глазури плотно сомкнуты таким образом, что черепок практически не виден (Приложение Б, кат. 31). Случайные разрывы поверхности глазури могут быть выявлены в изделиях многих японских мастерских, однако лишь в вышеперечисленных гончарных центрах этот эффект закрепляется как декоративный, являющийся характерной чертой местного стиля декорирования керамики. Это позволяет определить место производства керамики с ярко выраженным эффектом *самэхада*.

К эффектам глазури относится также и кракелюр – растрескивание слоя глазури при обжиге в результате несовпадения коэффициента теплового расширения между керамическим черепком и глазурью. Появление тонкой сети трещин на поверхности изделия было художественно осмысленно ещё в китайском фарфоре. На Дальнем Востоке было разработано множество приёмов регулировки появления кракелюра и его декоративного оформления (тонирование, двойной кракелюр и т.д.). Кракелирование поверхности глазури характерно для многих мастерских Японии (Карацу, Киото, Обори-Сома, Сацума и др.) и, как правило, не даёт достаточных оснований для атрибуции. Тем не менее, в некоторых частных случаях рисунок кракелюра предоставляет возможность уточнения атрибуции до конкретной мастерской.

Изделия *сиро-сацума*, производившиеся в разных мастерских одной провинции, отличаются рисунком кракелюра. Например, для печей Татэно характерен мелкий нерегулярный цек без ярко выраженного общего направления

линий; в изделиях Наэсирогава явно определяется общее направление длинных линий кракелюров, вокруг которых формируется мелкие цеки. По сообщению Тин Дзюкан XV, вид кракелюра зависит от способа вымешивания глиняного кома, сохраняющего внутреннюю структуру даже после вытягивания изделия из этого кома на гончарном круге¹. Характерный для Наэсирогава способ многократного «складывания» кома внутрь к центру (в виде цветка хризантемы) обуславливает направление линий кракелюра диагонально (Приложение А, рис. 44).

Способ нанесения глазури (глазурования) редко служит достаточным признаком для атрибуции керамических изделий. В Японии применялось глазурование погружением, поливом и нанесением кистью. Специалисты относят к наиболее раннему типу глазурованных изделий те, которые покрыты глазурью целиком, включая кольцевую ножку [Гэнсёку токи дайdzитэн, 1972, с. 998]. Это позволяет предположить, что наиболее ранним способом было погружение в глазуровальный раствор, так как именно эта техника даёт возможность равномерного покрытия с наружной стороны за один приём глазурования (внутренняя поверхность иногда глазуровалась отдельно, менее плотным раствором). В коллекции Эрмитажа два предмета, выполненных в стиле мастерских Раку, чаша Охи и чаша *сино* покрыты глазурью целиком, что, с учётом других датирующих признаков (марок, см. Гл.4. 2 и аналогий), позволяют отнести их к изделиям XVII – первой половины XVIII века.

Позднее появилось глазурование поливом, а нанесение стало частичным. Как правило, при глазуровании чайных чаш неглазурованным оставалось плоское основание или основание чаши с кольцевой ножкой (*ко:дай*), часто – наклонная плоскость, соединяющая борта чаши с основанием (*ко:дай ваки*) и нижняя часть корпуса (*коси*). Такая же схема сохраняется в плоских тарелках и чашах для еды. В вазах и сосудах для воды часто неглазурованными оставались основание и тулово (на разную его высоту). Сосуд (возможно, небольшая жаровня *хибати*) из коллекции Эрмитажа (Приложение Б, кат. 29) частично покрыт белой с голубым

¹ Информация получена во время сбора материалов о работе мастерской Тин Дзюкан в Наэсирогава (Кагосима) в 2007 году.

глазурью по белому ангобу, граница глазурования проходит почти по середине тулова (до:)¹.

Уникальным видом глазурования, характерной в период Эдо только для керамики Такатори, является глазурование типа *итингакэ*: свободное поливание неглазурованной поверхности изделия глазурью, оставляющее значительные участки черепка неглазурованными. На ранних изделиях с грубой фактурой черепка [Maske, 2011, р1.3] контраст неглазурованного черепка и глазури с эффектом *намакою*: ярко выражен. В более поздних изделиях, таких как сосуд из эрмитажной коллекции (Приложение Б, кат. 18), черепок выглядит более плотным и однородным, цвета черепка и глазури сближены, но все специфические черты глазурей Такатори представлены в комплексе, характерном для этих мастерских.

Таким образом, состав и характер нанесения глазури предоставляет возможность атрибуции в тех случаях, когда состав или способ глазурования являются уникальными для той или иной мастерской.

4.3.4 Техника декора (подглазурный и надглазурный декор)

Подглазурный декор в Японии появляется только после освоения прозрачных (или полупрозрачных) глазурей в последней четверти XVI века и применяется под пепловыми глазурями Сэто, полевошпатовыми прозрачными глазурями Карацу и Сэто. Первым появившимся пигментом для подглазурной росписи был оксид железа.

В конце XVI – начале XVII веков пигменты на основе оксида железа широко использовались в Карацу. Состав железосодержащей краски Карацу неизвестен, но во многих ранних изделиях он имеет зеленоватый оттенок. Характерные для работ Карацу черты можно найти в эрмитажном сосуде с изображением сосны и журавля (Приложение Б, кат. 5): наивная стилистика росписи и добавление зелёной глазури для окраски сосновой кроны относят это

¹ Терминология форм в истории японской керамики разработана чрезвычайно детально, часто отличаясь даже для схожих элементов сосудов разной формы и разного предназначения (см. [18, рис.1, 2]).

изделие к продукции небольших мастерских *мингэй*. Сосуд из коллекции Музея японских народных промыслов¹ демонстрирует близкую трактовку ствола дерева длинными мазками кисти. Другой сосуд, выполненный, судя по характеру глазурования, в другой мастерской, расписан в иной манере, широкими мазками кисти по ходу вращения гончарного круга, также находит аналогии в ранних изделиях Карацу.

Разные железосодержащие породы были источником пигмента для мастерских Японии: в Сэто-Мино использовали так называемую глину *они-ита*, содержащую до 40% железа [Wilson, 1995, p. 113]. Высокое содержание железа и качественные полевошпатовые глазури придавали пигменту *они-ита* яркий терракотовый (с красным оттенком) цвет в изделиях с белой глазурью *сино*. Две чаши из собрания Эрмитажа (Приложение Б, кат. 12,13), покрытые такой глазурью, отличаются насыщенностью и яркостью железистого пигмента.

В распоряжении мастеров Киото находился *мидзутарэ* – гидратированный железистый осадок, выделяющийся весной из глин на затопляемых рисовых полях. Содержание железа в нём составляет около 50%. На работах Нономура Нинсэй, использовавшего этот состав, а также на киотоских работах более позднего времени железистый краситель имеет глухой коричневый, иногда в зеленоватый оттенок, цвет. Для достижения большей выразительности рисунка на изделиях из тёмных керамических масс подглазурная роспись наносилась на светлый ангоб, и покрывалась тонким слоем бесцветной полевошпатовой глазури. Сосуд для воды, созданный Нономура Нинсэй [Кё:яки, 2006, кат. 56], декорирован изображением пейзажа железистой краской. Несмотря на сложность работы с таким составом – быстрой впитываемостью водного раствора пигмента и опасностью его переизбытка в местах многократного нанесения – декор выполнен мастерски, с тонкими переходами от светлых к тёмным тонам, характерными для живописи тушью. Такая же свобода отличает пейзажную роспись, выполненную Огата Корин на жаровне работы Огата Кэндзан [там же, кат. 67]. На светлый

¹ Кат.№146. URL: <http://www.mingeikan.or.jp/english/collection/#j1> (дата обращения: 6.10.2014).

черепок краска наносилась непосредственно, но все изделия покрывались прозрачной глазурью, часто – с мелким кракелюром.

Существовали и другие источники железистого пигмента, получаемого из разного сырья, с содержанием железа от 6 до 90%. Содержание железа и концентрация пигмента в водном растворе, которым наносился декор, обуславливает цвет росписи после обжига.

Кобальт (*госу*) появляется в арсенале фарфористов и керамистов Японии в первых десятилетиях XVII века. В керамике он находит ограниченное применение, так как наиболее выигрышно смотрится на очень светлом черепке, таком как фарфоровый. Также из-за большей пористости керамического черепка (по сравнению с фарфоровым) краска быстро впитывается, практически не позволяя применять живописные приёмы, характерные для росписи фарфора. Как правило, для декора кобальтом керамические изделия покрывались ангобом или тонким слоем белой фельдшпатовой глазури (фактически, во втором случае декор кобальтом можно считать надглазурным).

Небольшое количество керамики, декорированной кобальтом, объясняется также высокой стоимостью этого материала в Японии. Большая часть кобальта импортировалась из Китая, в самой Японии были найдены небольшие месторождения, в том числе – в Сэто [Wilson, 1995 p.114]. В печах Мино-Сэто в XVII веке по светлому ангобу наносили декор очень тёмным, почти чёрным кобальтом [Эдо дзидай-но Мино-гама, 2003, таб.1, 2, 4], хотя до появления в Сэто фарфорового производства основным способом декора оставалась роспись железистыми красками. В XIX веке в Сэто появляются такие сложные по декору предметы как чаша из собрания Эрмитажа (Приложение Б, кат. 14): чаша сделана из светло-серой керамической массы и снаружи покрыта коричневой глазурью, характерной для этих мастерских, по тонкой гравировке растительным орнаментом. Внутренняя поверхность покрыта белым ангобом, расписана кобальтом и покрыта прозрачной глазурью. Опыт мастерских Сэто как в керамическом, так и фарфоровом производстве, позволили мастерам органично

совместить в одном предмете технологии и декоративные схемы, характерные для обоих материалов.

В Киото применение подглазурного кобальта на изделиях из керамической массы и полуфарфора следует отнести к концу XVIII века, на появление этого декора (*сомэцукэ*), вероятно, повлияло появление фарфорового производства в мастерских Киёмидзу в середине века. Чайник, выполненный Ниннами До:хати [Кё:яки, 2006, кат. 201] из светлой и плотной керамической массы, покрыт белым ангбом (или тонким слоем белой глазури), декорирован кобальтом и бесцветной глазурью. Блюдо-лоток из собрания Эрмитажа также декорирован росписью кобальтом по белому ангбу, подпись «Кэндзан га» в характерной графике позволяет определить его как работу Огата Кэндзан I или Огата Ихати первой половины XVIII века. Белая база для росписи кобальтом скрывает довольно тёмный черепок терракотового цвета, характерного для киотоских глин.

В общем, подглазурный декор кобальтом нехарактерен для керамики Японии и встречается, в основном, в тех мастерских, где одновременно развивается производство фарфора (Арита, Киото, Сэто). Также, учитывая высокую стоимость и малое количество месторождений кобальта в стране, пигменты на его основе были доступны только крупным мастерским.

Декор надглазурными эмалевидными красками появляется в японском декоративно-прикладном искусстве впервые в репертуаре фарфоровых мастерских Арита (провинция Хидзэн) в середине XVII в. Изделия Имари (экспортный фарфор мастерских Арита) и Какиэмон стали широко известны в Японии и за её пределами во второй половине XVII века благодаря декору яркими эмалевидными красками оранжево-красного, зелёного, чёрного и жёлтого цветов. Краски для надглазурной росписи также могут служить атрибутирующим признаком, в основном – в хронологическом аспекте атрибуции.

В японской керамике розовый цвет в большой вариативности оттенков появляется только в XIX веке в подражание изделиям «розового семейства» китайского фарфора. Жёлтый пигмент на основе хрома (с более лимонным оттенком, чем янтарные глазури Охи или зеленоватыми оттенками *ки-сэто*) в

Европе был выделен только в конце XVIII века и стал использоваться в декоративных целях с 1818 года. В Японии он мог появиться не ранее 60-х годов XIX века [Satsuma, 2008, pp. 43-48]. Они были распространены, в основном, в мастерских Киото и Банко. В Киото такой жёлтый цвет особенно часто использовался в декоре изделий *коти*: сосуд для воды из мастерской Эйраку Ходзэн [Кё:яки, 2006, кат. 201], как и многие изделия этого стиля декора, отличается жёлтым фоном чистого и яркого цвета, характерного для хромовых пигментов. Жёлтый и розовый цвета использованы в росписи чаши Банко из коллекции Эрмитажа (Приложение Б, кат. 54).

4.4 Атрибуция керамики по стилистическим признакам

4.4.1 Проблемы терминологии: понятие стиля

Стилистический анализ – один из основных методов западного искусствоведения, имеющий своей целью «выявить систему устойчивых форм, выразительных качеств, присущих данному стилю; выделить в структуре отдельного произведения те содержательные и формальные признаки, которые позволяют отнести его к тому или иному стилю, направлению, творчеству художника» [Золотарёва, 2012, с. 160].

В первую очередь следует отметить условность применения термина «стиль» к произведениям декоративно-прикладного искусства Японии. В традиционном японском искусствознании до западного влияния было принято несколько терминов для обозначения общности художественной манеры, приёмов работы в художественном материале, исполнительства или общности духовных ценностей группы мастеров. *Рю*: (流) – направление, манера, поток; часто – в музыке или театрально-исполнительском искусстве, а также – направление в

философии, литературе, чайной церемонии. *Ха* (派) — школа, группа учеников под руководством наставника (в живописи, каллиграфии)¹.

Следует отметить, что в японском искусстве не формируется «больших» стилей, единых для всех видов изобразительного, декоративно-прикладного искусства, архитектуры и культурных практик, и определяемых общими культурно-художественными процессами, аналогичных «барокко» или «классицизму» в западноевропейском искусстве. Можно говорить о ряде эстетических направлений, связанных с определённым культурным явлением, философско-религиозным направлением мысли, социальной группой, мастером, местом производства, или даже тематикой. Некоторые направления выражены в одном или нескольких видах искусства: стилистическое направление *сёин* в архитектуре и чайной церемонии; *ваби* — в чайной церемонии, икебана, керамике; *намбан* — в искусстве лаков, и также в керамике.

К направлениям в керамике понятия *рю:* и *ха* не применялись в связи с тем, что керамика не рассматривалась в иерархии видов «изящных искусств» (*бидзюцу*) Японии. Для названия групп керамики по месту производства традиционно использовался термин *яки* (焼). Также керамика называлась по имени мастера или владельца мастерской — *орибэ-яки* (обжиг (печей) Орибэ), а также — шире — по некоторым стилистическим особенностям, так как керамика *орибэ-яки* может трактоваться как «керамика в манере Орибэ», *кэндзан-яки* — «керамика в манере Кэндзан» и т.д. Каждая группа «*яки*» имеет яркую оригинальность, ряд технико-технологических особенностей, устойчивый набор характерных способов и мотивов декора, отличающих произведения именно этой группы, то есть обладает стилистическим своеобразием.

В то же время, многие мастера-керамисты были приверженцами тех или иных направлений религиозно-философской мысли, членами художественных школ и объединений и последователями отдельных значительных мастеров

¹ Для определения западных стилей в искусстве, а также в современной Японии для обозначения актуальных стилей используется термин-«калька» с английского языка *сутайру* (スタイル). Данный термин не будет рассматриваться в данном исследовании.

искусства своего времени. Например, деятельность Огата Кэндзан и его брата Огата Корин тесно связана со школой Римпа (*римпа*, где «па» - 派 – «школа»); многие мастерские чайной керамики (Такатори, Сэто, др.) находились под большим влиянием направления Кобори Энсю: в чайной церемонии (*кобори энсю: рю:*). Большое влияние на декоративные особенности мастерских XVII века оказали школы Кано: и Тоса (*кано:-ха* и *тоса-ха*), и многие группы керамики развивались в русле разных направлений японского искусства и философии.

Таким образом, в японской практике определение принадлежности мастера и его произведения той или иной традиции имеет сложную структуру, а в современной литературе на западных языках используется как японская традиционная система обозначения общности стиля, направления, школы, так и «перекрывающая» её западная терминология, обобщающая многие аспекты японского деления под единым определением «стиль». Для проведения стилистического анализа японской керамики эпохи Эдо автор считает необходимым определить терминологию данного исследования и выделить следующие понятия:

- Региональный стиль, обусловленный общностью материально-технической базы, характера хозяйственной и культурной деятельности, исторических условий развития провинции, региона, отдельного селения, гончарной деревни – *сэто-яки*, *карацу-яки*, *кё:-яки*.

- Авторская манера, которая заключается в «придании индивидуальности художественным формам» [Хань, 2012], то есть, в первую очередь, во введении принципиально новых техник и технологий, выразительных художественных средств (форма, цвет, декор), влияний из практики других искусств.

- Авторский стиль, основанный на авторской манере, распространившейся среди учеников и подражателей мастера, а далее – в серийном и массовом производстве.

Не затрагивая проблемы «больших стилей» и художественных и религиозно-философских направлений в японском искусстве, в исследовании будут рассматриваться последние три аспекта из комплекса понятий «стиль».

Важнейшие аспекты стилистического анализа – анализ формы (пластических характеристик) предмета декоративно-прикладного искусства и его декора – композиции, колористического решения, мотивов декора и иконографии изображённых мотивов.

4.4.2 Формы изделий

Формы керамических изделий определяются, в первую очередь, их функцией. Формы бытового назначения на протяжении эпохи Эдо подверглись наименьшим изменениям. Тарелки-блюда (*сара, моко:дзукэ*) разных форм, чаши для риса и супа (*мэсиван*) чашечки для саке (*сакадзуки*), бутылки (*токкури*), своеобразные «передачи» для винных наборов (*доробати*) – сохраняли функциональные формы, сложившиеся к XVII веку. Сосуды для хранения продуктов – *цубо* и *хира* – также практически не менялись.

Значительные изменения в формах происходят с изменением бытовых традиций только в эпоху Мэйдзи, когда, как отмечает Р.А. Ксенофонтова, появляется большое количество небольших тарелок – индивидуальных приборов [Ксенофонтова, 1980, с. 37]. Также ко второй половине XIX века следует отнести распространение такой формы чайной чаши как *юноми*. Несмотря на то, что форма *юноми* генетически связана с цилиндрическими чашами для чайной церемонии и ранние образцы (в фарфоре Набэсима) относятся к XVII веку [Шишкина, 2012, с. 121], следует отметить, что широкого распространения эта форма не имела до распространения *сэнтя* как повседневного напитка большей части японского общества. Таким образом, появление *юноми* можно отнести к концу XIX – началу XX века. Обзор коллекций и публикаций подтверждает это предположение. В собрании Эрмитажа представлены *юноми* только одних японских мастерских – Сацума, датированные концом XIX в.

Отдельного рассмотрения требуют формы изделий для чайной церемонии, так как классификация форм предметов для *тя-но ю* наиболее разработана в японской традиции. Керамические изделия для *тя-но ю* – сосуды для воды

мидзусаси, сосуды для порошкового чая *тяирэ* и чаши *тяван* подвергались классификации и ранжированию с начала XVII века. Современные исследователи и чайные мастера выделяют более ста форм контейнеров и сосудов для хранения порошкового чая [Гэнсёку токи дайзитэн, 1972, сс. 612-613] – это наиболее сложная классификация, разработанная для керамических форм.

Существует около 20 основных форм *тяван* и, внутри этой классификации, 10 типов по формам основания и кольцевой ножки (*ко:дай*) [Ябу, 2005, с. 17]. Кольцевая ножка одной из чаш эрмитажного собрания (Приложение Б, кат. 43) оформлена как *кири ко:дай* – «прорезанная» одним углублением ножка. На некоторых чашах работы Нономура Нинсэй также имеется *кири ко:дай* [Кё:яки, 2006, кат. 34], но этот приём оформления ножки не был постоянным в мастерской Нинсэй, и не может быть атрибутирующим признаком.

Другая керамика, сопровождавшая чайное действие, также отчасти классифицирована по формам: мастера икебана выделяют около тридцати форм ваз для цветочных композиций (*кабин* или *ханаирэ*) [Ябу, 2005, с. 35]. Многие формы *ханаирэ* были позаимствованы из репертуара китайского фарфора; например, форма *оосорори* с узким длинным горлом повторяет традиционную китайскую форму *мэйтин*; форма *санги* является вариацией китайских сосудов *гун*. Некоторые формы характерны как для ваз икебана, так и для сосудов другого назначения: близкая к кумгану форма вазы *сэнсамбин* характерна и для чайных, и для винных сосудов. Например, фарфоровый сосуд, выполненный Окуда Эйсэн (奥田 颯川, 1753-1811, Киото), декорированный в стиле Сватоу, имеет крышку и предназначен для воды [Graham, 1998, il.36]. Такие же сосуды использовались для саке. Сосуды формы *токкури* и *хё:тан* (двойная тыква, тыква-горлянка) использовались для цветочных композиций, и для сосудов саке.

Эта классификация не учитывает большое число фантазийных форм, которые использовались для ваз (в том числе – подвесных) и бутылей, а также бывшую распространённой традицию многих школ икебана использовать простые бытовые сосуды (например, горшки-*цубо*) в составлении композиций в духе *ваби*. Курильницы (*ко:ро*) и коробочки для благовоний (*ко:го:*) не имеют

строгой классификации по формам и чаще демонстрируют фантазийные и стилизованные формы.

В современных публикациях отсутствует хронология форм чайной керамики, что затрудняет работу с этим материалом. Тем не менее, исходя из общего характера развития культуры периода Эдо и по аналогии со стилистикой марок и надписей на керамике можно высказать предположение, что китайские (особенно – стилизованные, архаизированные) формы сосудов появляются не ранее конца XVIII века (кроме чайников для сэнтя). Это подтверждается также анализом атрибутированных предметов мировых коллекций. В собрании Эрмитажа два предмета (вероятно, курильницы) выполнены в стиле старой китайской керамики, опиравшейся на ритуальные бронзовые формы. Это сосуд в форме жертвенного треножника *дин* с маркой Эйраку (мастера Эйраку Вадзэн (永楽和全, 1823-1896), Приложение Б, кат. 46) и курильница на четырёх ножках на подставке, с крышкой, увенчанной изображением льва с шаром и покрытая селадоновой глазурью (Приложение Б, кат. 73). Курильница со львом могла быть выполнена в частной мастерской в Киото, но вопрос о более точной атрибуции остаётся открытым. Работа Эйраку Вадзэн ярко демонстрирует киотоский стиль реплик с китайской керамики и фарфора.

Чайные чаши *тяван* подверглись гораздо меньшему воздействию китайского влияния, так как находились в сфере культуры *тя-но ю*, традиционно ориентированной на японскую эстетику.

Что касается определения места производства по формам чайной керамики, здесь также возникают проблемы в связи с тем, что большинство форм было универсальным для всех мастерских, занимавшихся их созданием. Своеобразием отличаются те формы, которые демонстрируют отступления от унифицированных технологий создания изделий.

Чаши Раку и мастерских, перенявших от них традицию ручной формовки изделий, отличаются уникальностью каждого изделия, практически скульптурной выразительностью формы, часто асимметрией, «неправильностью». Искривление формы чаш преследовало целью сделать их более эргономичными, удобными для

держания в руках и питья. Удобные углубления для ладоней и пальцев часто встречаются у Фурута Орибэ; углубление на краю борта, предназначенное для губ во время питья, характерно для изделий Раку, Орибэ.

В то же время в некоторых мастерских искривление формы при обжиге было непреднамеренным. Например, сосуды Ига (мастерские, географически близкие к Сигараки и имевшие сходную технико-технологическую базу), в основном сосуды для воды и вазы для цветочных аранжировок, приобретали экстравагантную форму в процессе обжига из-за неравномерной усадки глиняной массы. По той же причине во время обжига на поверхности изделия появлялись глубокие трещины.

Сосуд для воды в форме разорванного мешка (*ябурэ-букуро:*) имеет искривлённую и чуть осевшую форму [Mikami, 1973, il. 103]; однако несколько глубоких трещин на тулове сосуда нанесены стеком для имитации естественного растрескивания поверхности. В других печах, производивших керамику без глазури или с естественным глазурованием, такой приём не применялся. Из мастерских, создававших глазурованную керамику, ручное сминание формы, первоначально созданной на гончарном круге характерно для печей Такатори (мастерские Утигасо:). Два предмета начала XVII века – сосуд для воды и ваза [Maske, 2011, pl.5a, б] – были вытянуты на гончарном круге, а затем намеренно искривлены. В коллекции Эрмитажа ваза с характерными глазурями Такатори (Приложение, кат. 17) имеет явные следы формовки на гончарном круге (особенно заметные на внутренней поверхности тулова), затем в невысохшем изделии была сделана обширная глубокая вмятина, придающая форме асимметрию.

Однако в конце XVI – начале XVII века в новой эстетике чайной церемонии и чайной керамики смятые формы были уже не столько выражением идеалов *саби* и *ваби*, сколько способом придания изделию уникальности, неповторимого характера, экстравагантности. Наиболее ярко эта тенденция проявилась в творчестве Фурута Орибэ. Чаши формы *кузугата*, покрытые чёрной глазурью, подвергались преднамеренному сминанию, также как изделия Такатори.

Некоторые формы в результате приобретали столь сложную форму, что некоторые исследователи высказывали сомнения в чайном предназначении подобных чаш [Turning point, 2004, p.130], (Приложение А, рис. 27).

Эволюция форм в японской керамике на протяжении эпохи Эдо, хотя и недостаточно ярко выражена в основной части бытовой продукции, позволяет проследить две стилистические тенденции в чайной керамике: в духе японской эстетики *ваби* (смятые формы, непреднамеренность и спонтанность художественного приёма формовки) и в духе китайских настроений (повторение китайских форм). Если первая традиция, сформировавшаяся в XVI веке, постоянно сохранялась на всём протяжении периода Эдо в таких мастерских как Раку, Охи, Акахада, Такатори, Ига, то вторая тенденция наиболее ярко выразилась в работах киотоских мастеров конца XVIII-XIX веков – Аоки Мокубэй, Наннами Дохати, Эйраку Вадзэн и их последователей.

4.4.3 Мотивы и композиция декора

Керамика Японии стилистически разнообразна, в разных мастерских мотивы и строй декора формировались под влиянием разных традиций, как собственно японских, так и привнесённых извне.

Декором в керамике следует признать элементы, не несущие функциональной или конструктивной нагрузки. Это может быть пластический декор: гравировка, рельеф, наклепные фигуративные детали (*сайкумоно*), декоративные ручки и пр., или роспись (подглазурная и надглазурная). Сюжетно-живописный декор может выполнять и другие функции: повышать декоративность изделия, придать определённое стилистическое звучание или социальную значимость. В то же время, декор может иметь «символично-благопожелательные и этико-воспитательные» функции [Ксенофонтова, 1980, с. 157].

Орнаменты и отдельные мотивы, как правило, связаны с древнейшими верованиями и представлениями народа; элементарные геометрические

орнаменты на керамике Сигараки XIII-XV веков демонстрируют те простейшие по рисунку орнаментальные мотивы, которые затем появляются в изделиях других мастерских и развиваются в сложные орнаментальные композиции.

Рисунок в виде сильно упрощённой, стилизованной решётки традиционно называется «кипарисовая изгородь». На керамике этот узор впервые появляется на изделиях мастерских Сигараки; например, такой орнамент нанесён на сосуде «Удзукумару», из Музея Михо (Япония), датированном эпохой Муромати (XV в.) (рис. 11). Решетчатые орнаменты часто появлялись на изделиях Мино-Сэто в XVI веке и вошли в репертуар керамики *сино-яки* (как на кат. 12, Приложение Б) и *орибэ-яки* (как на кат. 15, Приложение Б). Мастерские Сигараки находятся к северо-востоку от Сэто и Мино; географическая близость этих центров могла способствовать заимствованию декора. Несмотря на простоту этого мотива, он не наблюдается более ни в одной старой мастерской, что подтверждает общность декоративной традиции этих двух гончарных центров.

Считается, что простой и элегантный тип решетчатых изгородей для небольших садов при чайных павильонах был впервые использован Хонами Коэцу, поэтому подобные косые решётки позднее стали называться *ко:эцу-гаки*, «изгороди Ко:эцу». Это название отчётливо демонстрирует тенденцию к «окультуриванию» народной традиции, приданию ей бóльшего авторитета с помощью демонстрации связи с выдающимися мастерами искусства.

Большое число орнаментальных мотивов и композиций, как геометрического, так и растительного характера, было позаимствовано керамистами из декора тканей. Узор из сцепленных и перекрывающих друг друга кругов, например, был завезён в Японию из Китая ещё около VIII века с шёлковыми тканями, и в некоторых вариантах был известен под названием *такара-дзукуси* («многообразные [все буддийские] драгоценности») или *тайсяку* («сеть Индры», или «сеть драгоценностей»). Позднее узор потерял прямую смысловую связь с буддизмом и стал восприниматься как благопожелательный в широком смысле [Textile Designs of Japan, 1965]. Такие орнаменты могли появляться на японской керамике как в качестве узких поясков, так и в виде

фонов, на которых располагались крупные изобразительные мотивы или картуши с многофигурными или иными композициями, или как заполнение подобных картушей. Бутылка из эрмитажной коллекции (Приложение Б, кат. 63), сделанная в Кутани, декорирована композиционно сложной росписью, в составе которой есть круглые картуши, заполненные характерным текстильным орнаментом.

Символические и благопожелательные мотивы японской керамики происходят как из символического лексикона Японии, так и из китайской культуры. Гора Фудзи; цветущая слива и сакура, красные клёны, хризантема – сезонные символы, получившие широкое распространение в японской изобразительной культуре. Изображение сосны (символа долголетия и стойкости), журавля (также символизировавшего долголетие), пиона, цветущей сливы были привнесены из китайской традиции и глубоко интегрированы в Японию. Композиция «три друга холодной зимы» - слива, сосна и бамбук, является также китайской по происхождению и широко использовалась в декоративно-прикладном искусстве Японии. Религиозные буддийские символы – атрибуты божеств, такие как молот Дайкоку, мешок Хотэя, «буддийские драгоценности», имеют благопожелательный смысл.

Каждый из этих символов может выступать единственным декором изделия (например, изображение Фудзи). В то же время, они могут вплетаться в сложные композиции, создавая своеобразный символический текст, или благопожелательную формулу. Глубокая чаша, созданная в мастерских Банко, отличается большим разнообразием элементов декора (Приложение Б, кат. 57). Снаружи на фоне светлого керамического черепка надглазурными красками изображены цветы и листья; на дне помещены два сильно стилизованных изображения драконов. Высокие борта изнутри покрыты сплошным мелким ромбовидным узором, в котором оставлено три резерва с пейзажами. Тематику декора этого изделия можно определить как «сезонную», хотя присутствие на дне стилизованных драконов и отсутствие одного времени года говорят о том, что единой программы данная роспись не имела.

Отдельные изобразительные мотивы – фигуры людей, изображения построек или мостов, некоторых цветов, птиц и животных, воспринимаются как художественная воля декоратора, хотя во многих случаях они отсылают к некому первоисточнику или культурному феномену (как «изгороди Коэцу»). В рамках этой тенденции следует отметить, что культура Японии была литературоцентрична: многие изобразительные мотивы в эпоху Эдо воспринимались через призму классической литературы и поэзии, в своеобразной литературной ретроспективе, придававшей декору изделий особое свойство быть визуальными напоминаниями о сюжетах и героях и вызывать не только эстетическое, но и эмоциональное переживание. Использование подобных цитат не всегда предполагает адресацию к образованному потребителю из аристократии или слоя *бундзин*: классические сюжеты были хорошо известны горожанам, благодаря театрам Кабуки и Дзёрури, а также – изданиям недорогих иллюстрированных книг и гравюре.

Хранящийся в эрмитажной коллекции миниатюрный чайник *кю:су* (Приложение А, рис. 45) декорирован изображением сцены на берегу реки с цветущими ирисами, с кавалером и девушкой-оруженосцем. Мотив реки с ирисами – один из самых популярных в декоративно-прикладном искусстве Японии, в основе многих изображений лежит сюжет из романа «Исэ-моногатари», написанного в X веке и приписываемого Аривара-но Нарихира или «Гэндзи-моногатари» Мурасаки Сикибу (кон. X – нач. XI вв).

Изображённый на чайнике сюжет находит аналогии в гравюре якуся-э, например – в диптихе «Актер Иваи Кумэсабуро: III (Иваи Хансиро: VIII) в образе принца Гэндзи» Тоёкуни III (1849-1850 гг.). В театре Кабуки ряд пьес основывался на классической версии романа «Гэндзи-моногатари», или на популярном в позднюю эпоху Эдо переложении этого романа "Гэндзи-деревенщина от лже-Мурасаки" (Рю:тэй Танэхико, 1783-1842, иллюстрации Утагава Кунисада, издана между 1829 и 1842 годами). Такие аналогии в гравюре позволяют отнести сюжет росписи эрмитажного чайника к циклу сюжетов на мотивы «Повести о Гэндзи» в переложениях эпохи Эдо.

Склонность к повествовательным сюжетам в декоре керамики характерна для второй половины Эдо – в основном, XIX века, и для мастерских надглазурной росписи, таких как Киото и Кутани. Во второй половине XVII века, на волне нового увлечения культурой Китая, в росписях японской керамики появляются сюжеты китайской литературы и поэзии. Тогда же в росписи керамических изделий начинает появляться каллиграфия.

Цилиндрическая жаровня-*хибати* из эрмитажного собрания выполнена из светлой керамической массы, снаружи поверхность покрыта белой пористой глазурью и прозрачной глазурью с кракелюром (Приложение Б, кат.42). Под прозрачной глазурью нанесена роспись тёмным, приглушённого цвета, кобальтом: с одной стороны, над рельефным пояском, изображён пейзаж с двумя фигурами в китайском платье и изображением журавля; на оборотной стороне имеется иероглифическая надпись, являющаяся началом стихотворения прославленного китайского поэта эпохи Тан – Чжан Юэ (張說, VIII в.). Лирический характер стихотворения перекликается с характером пейзажа, китайский сюжет росписи указывает на китайский же поэтический первоисточник.

Распространённые каллиграфические надписи, а тем более – цитаты из китайских поэм, могли появиться только в тех мастерских, в которых работали не простые ремесленники, а художники, знакомые с живописью, каллиграфией и китайской классической культурой. Также и заказчиками или покупателями таких предметов могли выступать только *бундзин*, ориентированные на китайские культурные ценности. В сочетании с качеством черепка, глазури и формы с рельефным декором, подобная сложная роспись позволяет отнести эрмитажную жаровню к изделиям мастерских Киото.

Другая надпись, совмещённая с декором китайского характера, нанесена на миниатюрный чайник (Приложение А, рис. 46) надглазурной красной краской. Стихотворение под названием "Мелодия Цинпин», приведённое на чайнике, приписывается китайскому поэту Ли Бо (701-762/3) и обращено к знаменитой императорской наложнице Ян Гуйфэй. На другой стороне чайника изображены три пиона – цветы, упоминающиеся в стихотворении.

Вероятно, именно новое веяние вызвало в керамике декор типа *э-ута* – с каллиграфией и мотивами, навеянными японской поэзией. Ярким примером *э-ута* в керамике является чаша «Ю:гао» (Приложение А, рис. 47), созданная Огата Кэндзан [Kenzan, 2004, cat. 110]: на фоне чёрной глазури помещено изображение цветка и стихотворение из одноимённой главы «Гэндзи-моноготари» (Гл. 4, «Югао»). В творчестве Кэндзан декор *э-ута* получил широкое отражение: большое число чайных чаш и других его изделий декорировано строками японской поэзии и мотивами, нашедшими в ней отражение.

Анималистический декор встречается как в символично-благопожелательных, так и в нарративных, литературо-ориентированных композициях. С одной стороны, некоторые животные и птицы были включены в символический лексикон культуры, с другой стороны – изображение жанровых сцен с животными ориентировалось на фольклорную и литературную традиции. Любопытны два изделия из эрмитажной коллекции, украшенные сюжетными композициями с животными. На большой бутылке (Приложение Б, кат. 11), по всей её поверхности, помещены фигуры двух осьминогов и лягушки в нарядных одеждах. С наблюдательностью, юмором и фантазией изображена поза танцующего осьминога, сердитое «выражение лица» второго и лягушка, прижавшая лапу к груди в искреннем удивлении. На небольшой чайной чаше (Приложение Б, кат. 43) два зайца несут атрибуты синтоистского культа, их фигуры также показаны в очеловеченных позах, с юмором. Источником таких сюжетов можно считать японский фольклор и сатирическую литературу Японии. В XII веке был создан один из самых знаменитых сатирических свитков – «Карикатуры на животных и людей» (*Тёдзю Дзимбуцу Гига*), в котором зайцы, обезьяны, лягушки, коты, мыши и другие животные пародируют поведение и занятия людей (Приложение А, рис. 48). Такие сюжеты росписи, очевидно, появились лишь в XIX веке (более ранних образцов в мировых коллекциях обнаружить не удалось).

Многофигурные композиции на исторические сюжеты (знаменитые битвы, жанровые сцены) можно считать результатом спроса западных заказчиков эпохи

Мэйдзи. В мастерских Киото, Осака, Кобэ, Иокогама и Кутани вазы и блюда часто декорировались сложными многофигурными росписями, выполненными по мотивам ширм с изображением военных сюжетов, гравюры «героического жанра» (*муся-э*) и альбомов с образцами композиций для печатной продукции и декора предметов декоративно-прикладного искусства (*эхон*).

Расположение декора и его соотношение с фоном и формой изделия имеет важное значение для стилистического анализа предметов японской керамики. Рассматривая чайную керамику, созданную в духе традиционной церемонии *ваби-тя*, можно заметить соблюдение в декоре принципов традиционной живописи, в том числе в характере соотношения фона и изобразительного мотива. В этом соотношении заметна большая роль «пустоты» - фона черепка или цветной глазури, на котором располагается один или несколько декоративных мотив. Немногословность, лаконичность декора изделия соответствовала духу *ваби* и, в то же время, была тесно связана с традицией народного ремесла *мингэй*, в котором декорация занимала небольшое место.

При таком лаконичном декоре его расположение приобретает большое значение, как эстетическое, так и функциональное (организационное, этическое). Для утвари, принимавшей участие в чайной церемонии, было принципиально важно наличие «лицевой» и «оборотной» стороны, так как ориентация предмета определялась церемониальной этикой. Лицевая сторона, как правило, задавалась декором изделия (кроме рассмотренного способа организации формовкой). На стороне, которая должна быть обращена к гостям (или почётному гостю собрания) помещается единственный декоративный мотив, как на чаше с изображением горы Фудзи работы Раку (Приложение Б, кат. 32). Изображение горы расположено под выступом линии края чаши (на лицевой стороне). Напротив выступа на оборотной стороне расположена выемка, удобная для питья. При ровном крае декор становится единственным организующим элементом.

Если изделие декорировано не одним мотивом, а композицией из нескольких мотивов, то сосредоточение декора и его тематика может определить функциональную организацию предмета. Так, сложной организацией декора

отличается полусферическая чаша с чуть отогнутым краем, декорированная белой и чёрной глазурями, подглазурной железистой краской и подглазурным кобальтом (Приложение Б, кат. 39).

Эта чаша выполнена из тонкой керамической массы светлого розоватого цвета и покрыта белой глазурью *сино*, по которой нанесена роспись железистой краской и кобальтом яркого, василькового цвета. Белая глазурь имеет розоватый оттенок, коричневые включения и поры, но по сравнению с ранними глазурями *сино* – эта более гладкая, ровная; по росписи нанесён ещё один слой прозрачной глазури с кракелюром. Часть чаши покрыта чёрной свинцовой глазурью без декора. Подглазурная роспись железом на эрмитажной чаше выполнена мастерски, листья на тёмных ветках дерева написаны разной плотностью краски, что создаёт живописный эффект объёма; свободными «каллиграфическими» мазками написаны ветви. Внизу, на скруглении борта чаши к ножке, кобальтом написаны бегущие волны. Композиция удачно вписана в поле сложной формы, свободное от чёрной глазури. Здесь присутствуют приёмы декора, которые были разработаны в японских мастерских со второй половины XVI века до начала XVIII века: белая глазурь *сино* мастерских Мино-Сэто, разделение фона (приём *какивакэ*), характерный для Орибэ и Кэндзан, подглазурная роспись железистой краской и кобальтом по светлой глазури. Несмотря на демонстрацию мастерского владения всеми перечисленными приёмами декора, вся композиция кажется несколько перегруженной и эклектичной. Такое обилие декора (а, скорее, обилие и разнообразие декоративных приёмов) характерны для изделий XIX века

Чёткая организация декора характерна для керамических изделий, ориентированных на образцы из фарфора и изделия китайской керамики. Показательны миниатюрные чайники для *сэнтя*, большое количество которых интерпретируют китайские фарфоровые формы и композиции декора. В их росписи часто встречаются ясные членения, выделение конструктивных элементов декором, разделение формы на зоны орнаментальными поясами и картушами (Приложение А, рис. 49). В то же время, по мере адаптации формы чайника к японской керамической традиции, возникли многочисленные

нарушения традиционной схемы росписи, когда мотивы декора свободно располагаются на поверхности, продолжаясь на носике, ручке и крышке изделия; исчезли орнаментальные пояса, акцентирующие венчик, край крышки или основание предмета (Приложение А, рис. 50).

В целом, для декора японской керамики характерны асимметрия, избегание чёткого членения изделия декором и преодоление архитектоники предмета. Симметрия, повторение орнаментальных мотивов – яркий признак серийного или даже массового производства керамики. Крупные мастерские XIX века, такие как Сэто и Киото, тиражировали изделия в традиционных авторских стилях для внутреннего рынка, удовлетворяя растущий спрос на керамику массового потребления. Ярким примером служит сосуд для воды в форме корзинки (Приложение Б, кат. 15), выполненный в стиле *ао-орибэ*: пятна зелёной глазури расположены симметрично в местах крепления керамической арочной ручки, подглазурная роспись железистой краской на одной из сторон представляет регулярную решётку с симметрично расположенными на ней растительными мотивами.

Следует отметить, что, при некотором упрощении форм и декора, мастера бережно относились к наследию предшественников и, в общем, придерживались основных черт авторских стилей в серийном производстве. Тем не менее, в целом, декор керамических изделий усложняется к концу периода Эдо, а в экспортных изделиях конца XIX века стремление к повышенной декоративности и экзотическому, ориентальному звучанию предмета часто заставляет мастеров создавать перегруженные декором, пёстрые изделия.

Марку во многих случаях следует рассматривать также в системе декора произведения керамики. Как и прочие элементы декора, марки оказываются подвержены стилистическим изменениям в связи с изменением исторических условий и моды, и, помимо чтения, их графика является возможным атрибутирующим признаком.

Особенно ярко стилистические изменения заметны в связи с появлением в конце XVIII – первой половине XIX века марок и надписей, выполненных в

разных китаизирующих, архаизирующих стилях. Это подражания архаической иероглифике на гадательных костях, вотивных изделиях из камня и бронзы периода Чжоу в Китае (1122 до н. э. по 249 до н. э.), *сяочжуань*, так называемый каллиграфический стиль «надписей на каменных барабанах», геометризованный стиль древних печатей (*чжуаньшу*), и другие стили китайской каллиграфии. Чтение таких надписей чрезвычайно сложно не только из-за недостатка словарей архаического написания иероглифов, но и потому, что японские мастера часто сами не владели этими стилями и видоизменяли знаки для их большей декоративности или удобства написания или нанесения в рельефе.

Обращение к старописным китайским формам можно объяснить следующими причинами. Во-первых, с XVII века в Японии наблюдается повышенный интерес к китайской культуре, подражание древним и современным китайским обычаям, и к XIX веку эти заимствования были уже адаптированы и интегрированы в японскую культуру, сохраняя в определённой степени внешние атрибуты китайского происхождения. Так, иероглифика в китайском стиле стала использоваться не только в каллиграфии *бундзин*, но и, в декоративных целях, в гравюре и прикладном искусстве.

В Киото архаизированные печати появились в XVII веке на волне увлечения китайской керамикой и фарфором для *сэнтя*: сосуд для воды, выполненный в стиле изделий Сигараки [Кё:яки, 2006, кат. 116] имеет оттиснутую марку печей Авата (粟田) в архаизированной форме. Во второй половине XVIII – XIX веке китайские по графике марки встречаются во многих мастерских Киото. После X поколения в мастерской Раку (с 20-х – 30-х гг. XIX в.) появляются марки с архаическим написанием иероглифа, хотя ранее использовались лишь скорописные или уставные формы. Изделия Аоки Мокубэй, выдержанные в китайских стилях (селадоны и изделия в стиле *коти*) имеют марку архаизированной графики – Мокубэй (木米) [там же, кат. 176-180]. При этом нанесённая подглазурным кобальтом марка Мокубэй на керамическом наборе для еды [там же, кат. 175] сохраняет традиционное для Японии уставное написание марки. Вероятно, это связано со сложностью воспроизведения китайской

каллиграфии на письме и большим удобством использования вырезанной печати сложной графики.

Печатами китайской графики пользовались в мастерских Эйраку начиная с мастера Эйраку Рё:дзэн (永樂了全, 1770-1841), работавшего в стиле *коти*, Эйраку Ходзэн и Эйраку Вадзэн. Сосуд из коллекции Эрмитажа (Приложение Б, кат. 46) имеет марку, принадлежащую последнему мастеру Эйраку. Несмотря на сохранение общего вида марки (два иероглифа 永樂, скомпонованные в один и заключённые в круг) и архаической формы графики, на протяжении трёх поколений глав мастерской Эйраку марка 永樂 изменилась в сторону большей стилизации и декоративности.

В коллекции Эрмитажа хранится *токкури* в форме двойной тыквы (Приложение Б, кат. 48), созданный в середине-второй половине XIX века в неизвестной мастерской. На неглазурованном дне чайника имеется марка, состоящая из трёх иероглифов в архаическом написании (могут быть прочитаны как 樂羊山 – Ракуё:дзан), в овальной картуше и второй, трудно распознаваемой, марки, возможно с изображением маски демона-*они*.

Другая причина появления архаизированных форм марок заключается в том, что в формах керамических изделий XIX века появляются подражания китайским культовым сосудам, широко использовались изображения божеств и их атрибутов. Включения в подобные изделия надписей архаизированного стиля создавало стилистическое единство формы и стиля марок и эпиграфики, что характерно и для синтеза живописи и каллиграфии в дальневосточной традиции [Соколов-Ремизов, 1985, сс. 282-283].

Сосуд в форме слона (Приложение А, рис. 51) из собрания Эрмитажа выполнен из керамической массы и декорирован лаком и позолотой, инкрустацией слоновой костью, кораллом и перламутром. Высокая фигурная крышка сосуда изображает восседающее в «царской позе» божество с развёрнутым свитком в руках. Фигура божества также декорирована позолотой и инкрустацией. В соответствии с буддийской иконографией, восседающим на

слоне изображается бодхисатва Самантабhadра (в японской традиции – бодхисаттва Фугэн). На плоском основании сосуда имеется нанесённая стеком надпись из 8 иероглифов в архаическом написании, пока не прочитанная из-за очень высокой степени стилизации иероглифов. В этом изделии архаизированная каллиграфия надписи и соответствует буддийской форме, и придаёт изделию ещё большую парадность и ценность с точки зрения коллекционеров XIX века. Также, судя по обилию и высокой стоимости декорирующих его материалов (коралл, перламутр), это изделие предназначалось на экспорт (экспортный стиль *сибаяма*), и надпись могла не предназначаться для прочтения. Большое число марок на экспортных изделиях эпохи Мэйдзи решены в архаизированном стиле и дополнены разнообразными декоративными элементами (фигурными картушами, изображениями цветов, драконов т.д.).

4.4.5 Особенности формирования и распространения стилистических направлений в японской керамике

Несмотря на возможность выделить некоторые яркие черты для каждой из японских мастерских эпохи Эдо и описать некоторые индивидуальные манеры крупнейших мастеров, практическая музейная атрибуция сталкивается с рядом проблем, являющихся следствием специфических для Японии культурных и ремесленных практик.

Наиболее традиционным путём распространения авторских стилей и влияний в Японии является наследование имени, марки, приёмов работы и художественной манеры внутри семейной или деревенской (региональной) мастерской. Мастерские Киото (Раку, Нинсэй, Эйраку, До:хати и др.) дают характерные примеры наследования имени и стиля от поколения к поколению. В то же время стиль распространялся от одной мастерской к другой благодаря миграции мастеров и практике приглашения опытных керамистов для налаживания производства в развивающихся мастерских.

Так, мастерские Раку оказали большое влияние на керамистов Охи благодаря близким отношениям учительства и ученичества между Микава Тё:дзаэмон и Раку Итиню: в середине XVII века. Тосиро: Годзаэмон из мастерских Обори-Сома был учеником Нономура Нинсэй в то же время. Нономура Нинсэй имел возможность путешествовать по стране, и его пребывание в провинции Ямато оказало большое влияние на сложение стиля мастерских Акахадаяма. Группа мастеров из Такатори обучалась в Фусими близь Киото по инициативе Кобори Энсю:. Мастерские не были «герметично замкнутыми», обособленными, и получали информацию о технических новациях в других керамических регионах и новых декоративных приёмах. Такие контакты часто поощрялись властями провинций, заинтересованными в расширении производства собственных печей. Некоторые даймё приглашали видных мастеров-керамистов или их ближайших учеников и родственников наладить производство на своих землях, или командировали наиболее способных мастеров из своих земель для обучения у виднейших мастеров Арита, Сэто и Киото.

Распространению региональных стилей способствовала традиция составления списков особо ценимых изделий и иерархий чайной утвари, что инициировало копирование и подражания. Как уже указывалось в Гл.2(4), в Японии существовала традиция копирования предметов, которые были связаны с выдающимися чайными мастерами, мыслителями и художниками своего времени. Наиболее показательна судьба китайского чайника Гико:кан из Исина, принадлежавшего Байсао:. Кимура Кэнкадо: заказал несколько копий с этого предмета, и круг мастеров, привлечённых к этому копированию, можно восстановить по японским коллекциям (оригинал Гико:кан хранится в частной коллекции, Киото) (Приложение А, рис. 52). Чайник мастера Киёмидзу Рокубэй, упомянутый в издании 1798 года, хранится в Национальном музее Киото [Кё:яки, 2006, кат. 155]. Антикварная галерея Watanabe Japanese Fine Arts (Киото) опубликовала чайник работы Аоки Мокубэй¹, практически идентичный

¹ Watanabe Japanese Fine Arts. URL: <http://www.shoga.jp/en/item/2014/01/14130.html> (дата обращения 30.10.2014).

китайскому оригиналу по форме. Другая почти точная копия Гико:кан работы Аоки Мокубэй хранится в коллекции Национального музея Киото [Graham, 1998, il. 38], (Приложение А, рис. 53). Галерея Mingei Art Gallery (Париж) выставила на продажу чайник работы Ниннами До:хати (1783-1855), (Приложение А, рис. 54)¹. Судя по времени работы этих мастеров, некоторые повторения были сделаны уже не только по заказу Кимура Кэнкадо:, но и для других заказчиков, или по собственной инициативе керамистов. Также, судя по некоторым различиям между оригиналом и копиями, можно предположить, что поздние копии делались не по собственно чайнику Байсао:, а по более ранним копиям или рисункам в книгах-эхан.

Следует отметить, что все перечисленные выше копиисты работали в Киото, и неглазурованная керамика была, в общем, нехарактерна для их творчества. Обращение к этому виду керамики было обусловлено исключительно приверженностью культуре *бундзин* и традиции *сэнтя*, основоположником которой в Японии был Байсао:. Все приведённые копии имеют авторские марки, что лишний раз подтверждает, что подобные копии были призваны продемонстрировать почтение к памяти великого человека и, в известной мере, распространить авторитет этого человека на собственное творчество.

Предметы высокой культурной значимости, как исинские чайники первых мастеров *сэнтя* в Японии, служили мощным импульсом для творческой фантазии японских керамистов. Довольно близкие к китайским оригиналам, но варьирующие характерные особенности китайской продукции изделия создавались в Киото в течении всего XIX в. Кроме достаточно точных повторений Гико:кан, Аоки Мокубэй сделал сто миниатюрных чайников *кю:су*, по качеству неглазурованного черепка и форме близких китайским исинским чайникам, с рельефной поэтической надписью на верхней части тулова. Считается, что до сего дня сохранилось не более четырёх изделий из этой серии; один из них хранится в

¹ Mingei Art Gallery. URL: <http://www.mingei-arts-gallery.com/29-kyusu-4/> (дата обращения: 2.07.2014).

Художественном музее Сэнт-Льюис¹ (Приложение А, рис. 55), другой – в частной японской коллекции. Поскольку эти чайники, создававшиеся к чайному собранию весны 1833 года, оказались последней работой мастера, они были переданы семьёй в дар друзьям Мокубэй. Таким образом, они также стали мемориальными предметами и, в свою очередь, вызвали повторения и новые интерпретации.

Те же киотоские мастера обращались к творчеству мастерских Раку, создавая предметы, близкие к изделиям одновременно работавших с ними представителей дома Раку. Чаша *тяван* работы Такахаси До:хати I (高橋道八, 1749-1804) из собрания Национального музея Киото [Кё:яки, 2006, кат. 164] очень близка работам Раку VIII и IX. Известно несколько изделий Ниннами До:хати в манере *ака-раку* и *куро-раку*, например – чаша с декором резервом в собрании Британского музея (Приложение А, рис. 40).

В конце XVIII – начале XIX века наметилось возвращение интереса к керамике эпохи Момояма и начала эпохи Эдо среди чайных мастеров и керамистов. Ниннами До:хати создавал интерпретации работ Огата Кэндзан: глубокое блюдо из коллекции Национального музея Киото декорировано надглазурной росписью, изображением красных клёнов и цветущей сливы в манере, близкой Кэндзан [там же, кат. 234]. Изделие имеет оттиснутую в керамической массе марку «До:хати». Чаша До:хати выполнена из светло-терракотовой керамической массы и покрыта охристо-розовым ангобом, по которому выполнена надглазурная роспись. Повторяя авторскую манеру Огата Кэндзан, роспись располагается как на внешней, так и на внутренней стороне изделия: мощные стволы клёна и сливы, «вырастающие» от ножки чаши, охватывают обе стороны и органично переходят на внутреннюю поверхность, где изображены ветви с красными листьями и белыми цветами. Работу До:хати можно сравнить с хранящейся в Эрмитаже чашей, на основании которой имеется

¹ Saint-Louise Art Museum, инв.№ 126:1985a,b. URL: <http://www.slam.org/emuseum/code/emuseum.asp?style=Browse¤trecord=37&page=search&profile=objects&searchdesc=tea.....&quicksearch=tea&newvalues=1&newstyle=single&newcurrentrecord=47> (дата обращения: 2.07.2014).

марка «Кэндзан» (Приложение Б, кат. 37) с таким же приёмом росписи, и листьями тёмно-красного, зелёного и жёлтого цветов .

Такие копии с авторскими марками относятся к группе *уцуси* – копий с отличиями, копиям-интерпретациям. Постепенное отдаление от оригинала, присутствие всё большего авторского начала в повторении, способствовало глубокой интеграции стилей выдающихся мастеров в работу последователей. Подобная широта использования авторских стилей предшественников наиболее характерна для XIX века.

Как было показано, многие предметы маркировались собственными марками (как у Аоки Мокубэй, Ниннами До:хати). В то же время некоторые мастера XIX века повторяли авторские подписи на керамики, как Сэйфу: Ёхэй. Многие изделия не маркировались и представляют наибольшую сложность при атрибуции. Так, чаша с изображением птицы, выполненная в стиле мастерских Раку (Приложение Б, кат. 34), не имеет марки и её датировка основывается лишь на способе покрытия глазурью (см. Гл.4. (2.3)) .

В мастерских Сэто начали повторять образцы керамики Фурута Орибэ (как *ао-орибэ*, так и *куро-орибэ*), однако многие приёмы работы старых мастерских уже были утеряны, а мастера даже в повторениях-*уцуси* ориентировались на современные им предпочтения заказчиков. В результате, в так называемых «возрождённых Орибэ» (*фукко:-орибэ*) керамическая масса была лучше очищена, черепок был тоньше, а формы были более сдержанными по сравнению с экстравагантными и авангардными у Фурута Орибэ (например, - [Turning point, 2004, cat. 107,108]). Линии подглазурной росписи в изделиях *ао-орибэ* стали более тонкими, мотивы – повторяющимися, в композициях декора появляется симметрия. Одной из мастерских, работавших в описанном стиле, была мастерская Като: Со:сиро: (1802-1878). Этот мастер успешно работал также в стилях Огата Кэндзан и мастерских Карацу, что демонстрирует не только широту его интересов, но и возможности его мастерской к воспроизведению технологических приёмов, характерных для повторяемых им стилей керамики.

Источниками сложения многообразия японской керамики, таким образом, послужили:

- разнообразные формы японской национальной эстетики на основе древних религиозно-мировоззренческих традиций синтоизма и глубоко интегрированных в японскую среду идей буддизма, в основном в его эзотерических формах (в том числе – дзэн буддизма);
- континентальные влияния Кореи и Китая, в разной степени определявшие развитие японского гончарства; в большей степени – во второй половине XVI века и в первой половине эпохи Эдо;
- влияние традиций Юго-Восточной Азии, бывшее незначительным и затронувшее лишь южные области Японии (о-в Окинава, восточные регионы о-ва Кюсю (Сацума)) в XVI-начале XVII века;
- европейское влияние, отмеченное в двух периодах начала и конца эпохи Эдо: влиянием голландской керамической продукции на творчество Фурута Орибэ и, отчасти, Огата Кэндзан, и появлением экспортно-ориентированной продукции второй половины XIX века.

4.5 Методика атрибуции и классификации керамики для музейных коллекций

Учитывая изложенные выше проблемы атрибуции по технико-технологическим и стилистическим признакам, наиболее функциональная модель атрибуции керамики по технико-технологическим и стилистическим признакам может быть представлена следующим образом:

1. Прочтение марок и надписей на изделии.
2. Соотнесение полученной информации с образцами подписей мастеров, опубликованных ранее, поиск имён и псевдонимов мастера в справочной литературе и исторических источниках.
3. Визуальное исследование черепка (при его визуальной доступности и достаточной площади неглазурованных поверхностей на изделии): определение

цвета, фактуры, наличия крупных каменных включений; установление техники формовки изделия.

4. Визуальное исследование глазури: определение цвета (при возможности – вид красителей глазури) и семейства по цветам глазури (селадон, *санцай*), способа (естественное глазурование, частичное, многослойное, полное глазурование). Определение плотности глазури и качества глазурованной поверхности: тонкие и плотные глазури, глазури с порами, кристаллизующиеся или нестабильные (текущие) глазури. Определение наличия кракелюра и его характера: крупный, мелкий; рисунок кракелюра. Установление техники глазурования.

5. Визуальное исследование подглазурных и надглазурных красок: цвет, плотность, реакция на обжиг (выгорание); техника и характер нанесения золота (порошковое, жидкое золото, поталь).

6. Исследование нехарактерных и редких типов декора: применение перегородчатой эмали, лака, инкрустации.

7. Соотнесение полученных данных (3 – 6) с характеристиками атрибутированных изделий, поиск аналогий. Соотнесение полученных данных с опубликованными данными о составе глин, красителях, применявшихся в разных мастерских, соотнесение с известной историей мастерских для установления хронологических границ применения тех или иных технологий.

8. Стилистический анализ предмета: исследование формы, декоративных свойств глазури.

9. Стилистический анализ декора. Исследование особенностей живописного декора, характера и техники росписи. Прочтение сюжета декора, поиск изобразительных источников для многофигурных композиций, отдельных мотивов.

10. Соотнесение полученной (8, 9) информации с имеющимися атрибутированными аналогами, установление стилистической близости. Установление круга мастеров, связанных с выделенной стилистикой в силу

региональной принадлежности, принадлежности мастерской, интеллектуальному или религиозно-философскому кругу.

11. Изучение архивно-исторических материалов: истории поступления в коллекцию, передвижения предмета, предыдущих владельцев (с привлечением биографических данных, позволяющих установить предположительное время, обстоятельства и место приобретения изделия).

12. Аналитическое сопоставление полученных данных (1 – 11), установление предположительного места и времени создания изделия и авторства.

В результате последовательного рассмотрения перечисленных выше аспектов (техничко-технологического, стилистического и историографического) могут быть получены противоречивые данные. Подобные противоречия сами по себе могут предоставить важную информацию для атрибуции керамического произведения. Учитывая сложившиеся традиции в японском гончарстве эпохи Эдо, необходимо учитывать возможное копирование, повторение, *уцуси* в круге мастеров или мастерских, связанных родственными или интеллектуальными связями. Выявление первоисточника копии *уцуси*, рассмотрение историко-культурного контекста возможностей появления подобного повторения (мемориальное событие, социально-политические события), определение времени возникновения подобной копии, являются важным аспектом исследования истории керамики и атрибуции произведения.

В процессе атрибуции выявляется следующий комплекс признаков, которые формируют классификацию керамики, удобную для систематизации керамических изделий в коллекции, вне зависимости от степени установленности их атрибуции.

А. Класс по характеру черепка (класс пористого черепка, класс спёкшегося черепка) или подклассы внутри этих групп (керамика, фаянс; каменные изделия, фарфор);

В. Подкласс по способу глазурования (неглазуванная керамика, керамика с «естественными» глазурями, глазурованная керамика);

С. Группа по месту производства (применительно к японской керамике – керамика Сэто (*сэто-яки*), керамика Киото (*кё-яки*) и т.п.);

Д. Группа по авторству (при возможности достоверного установления авторства);

Е. Подгруппа по стилистическим признакам (керамика в стиле семьи Раку – *раку-яки*, керамика в стиле Фурута Орибэ – *орибэ-яки* и т.п.);

Ф. Вид по особенностям декора внутри семейства (например – *ао-орибэ*, «зелёные изделия Орибэ», изделия с зелёными глазуриями и *куро-орибэ*, «чёрные изделия Орибэ» в группе стилистического направления *орибэ* и т.п.) или вид по преимущественному использованному способу декора – рельеф, роспись (подглазурная, надглазурная).

Пункты С-Е могут быть не установлены в связи с недостатком информации для достоверной атрибуции изделия или отсутствию ярких черт, которые можно отнести к одному конкретному стилистическому направлению. Тем не менее, предложенная модель позволяет выделить группы керамических изделий, отличающихся общими существенными признаками и на основе сравнительного анализа и привлечения аналогий произвести атрибуцию, установление времени, места производства и авторства керамического изделия. Наиболее сложным аспектом атрибуции японской керамики XVII-XIX веков остаётся установление времени создания изделия. Медленная смена технологической базы гончарного производства, устойчивость форм керамики и элементов декора, практика обращения к архаизирующим формам керамики и творческого копирования ранних образцов, делают датировку крайне затруднительной. Именно в этом случае необходимо обратиться к рассмотрению истории мастерских, в которых предположительно могло быть выполнено изделие, и к социокультурному контексту, который позволит поместить изделие в рамки той или иной традиции и, возможно, в определённые хронологические рамки.

Атрибуция социального бытования изделия, накладывающаяся на первую предложенную, позволяет связать отдельное произведение керамики с широким

контекстом культурно-бытовых традиций периода и его социально-политических особенностей и создать классификацию по функциональному признаку:

1. Класс по социокультурному предназначению (культовая, ритуальная, декоративная и бытовая керамика).

2. Подкласс по характеру создания и бытования. Внутри культовой керамики выделяются предметы для осуществления культа разных религиозных направлений (буддизма, синтоизма, редко – конфуцианских культов); внутри ритуальной керамики возможно выделение изделий *тято*: (для чайной церемонии *тя-но ю*) и *сэнтя до:гу* (для чайного ритуала *сэнтя-до*). Декоративная керамика – наиболее поздно появившийся тип японских гончарных изделий. Как правило, предметы, расценивавшиеся в Европе как декоративные (в основном – керамическая пластика), имели культовое или ритуальное назначение. Следует отметить, что правильному восприятию японской керамики в Европе часто препятствует недостаточная изученность религиозно-философских и эстетических теорий Японии. Так, предметы, традиционно устанавливавшиеся в нишах *таконома*, расцениваются в традиционной эстетике (и этике) не только как предметы, украшающие интерьер, но и как обозначение наиболее сакрального пространства помещения, играют роль домашнего алтаря. Действительно декоративные предметы (как мелкая пластика, так и интерьерные вазы, каминные наборы фарфора, и т.п.) появляются в репертуаре японских керамистов под влиянием европейского спроса на подобные предметы в XVII и, особенно активно – в XIX веках.

3. Вид по узкофункциональному предназначению внутри любой из вышперечисленных групп: чаши, чайники, блюда, жаровни, и т.п.

4. Разновидность по форме (при необходимости уточнения формы в соответствии с японской классической типологией форм культовых предметов, изделий для чайной церемонии). Выделение разновидностей важно в связи с потребностями культурной атрибуции и связано с тем, что практически в каждой японской культурной традиции выделяются особые типы утвари (чаши и чашки разных форм и размеров, чайники с разным расположением ручки и слива,

курильницы разных конфигураций), использование которых регламентировалось особенностями как школы, так и конкретных обстоятельств использования предмета.

Атрибуция японской керамики периода Эдо возможна только при комплексном подходе к проблеме, с учётом истории производства, региональных особенностей керамики и историко-культурных реалий эпохи Эдо. Параллельная атрибуция по технико-технологическим, стилистическим, социо-функциональным признакам представляет обобщённый опыт японского традиционного и европейского искусствознания.

Эта система, по мнению автора, даёт возможность как оценить общее состояние искусства керамики и керамического производства Японии на протяжении длительного, почти трёхвекового периода Эдо и конца XIX века, а на уровне отдельного региона или мастерской, – проследить региональные стилистические изменения. В то же время, такая методика предоставляет возможность позиционирования изделий неизвестного происхождения, место и время изготовления которого не может быть определено, так как их атрибутирующие признаки являются недостаточными или противоречивыми.

Основным итогом работы стал каталог керамических изделий эпохи Эдо Государственного Эрмитажа (Приложение Б). В коллекции выделены группы керамики по месту её создания (географический принцип классификации) и расположены по времени их появления или документированного начала их работы (хронологический принцип). Внутри разделов при возможности выделены отдельные мастерские или группы авторских произведений. В случаях затруднительной атрибуции изделия отнесены к группе аналогичных по технико-технологическим признакам, в основном – по способу глазурирования, и определены как «изделия в традициях мастерских». Небольшое число керамических изделий не нашли ниши, соответствующей им по технико-технологическим и стилистическим признакам; они выделены в особую группу в конце каталога. Для каждого изделия указывается его социо-функциональное предназначение.

Описанная выше организация материала позволила не только упорядочить имеющийся в коллекции Государственного Эрмитажа комплекс памятников японского керамического искусства, но рассмотреть каждое изделие в его уникальном своеобразии, определить его художественную и историко-культурную значимость. Классификация позволила выявить те типы керамики и керамические центры, которые остаются «в тени» более известных западным исследователям. В первую очередь, это изделия народной керамики *мингэй*, представленные в собраниях музеев России в основном предметами XX века; керамика таких центров как Сигараки, Тамба, Карацу, Хаги, Ига, не представленные в собраниях или имеющиеся лишь в единичных экземплярах.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Комплексное изучение широкого круга памятников японской керамики XVII-XIX веков позволило решить ряд задач, поставленных в исследовании.

В первую очередь, была дана характеристика культурно-исторического фона эпохи Эдо. Установления сёгуната Токугава в 1603 году привело к длительному миру и упорядочиванию социальной структуры государства, что не могло не отразиться на хозяйственной и материально-технической базе гончарного производства, а также на социальном бытовании керамики. Эпоха Эдо отличается исключительным многообразием общественных и культурных процессов: изменением социальной роли военной аристократии и самурайства, становлением нового городского сословия, сочетанием закрытости страны и формирования подлинно национальной культуры с поисками новых моделей в классических образцах культуры Китая.

В работе были прослежены особенности формирования культурно-художественной традиции и культурного разнообразия периода сёгуната Токугава. На примере крупнейших мастерских Японии были выявлены механизмы формирования и распространения стилистических типов керамики. Рассмотрев 12 крупнейших мастерских Японии эпохи Эдо, автор выделил ряд основных технико-технологических особенностей японской керамики, характерных для каждой мастерской, и выявил связи и взаимовлияния между мастерскими эпохи Эдо.

В ходе исследования были выявлены источники сложения стилистического многообразия японской керамики на основе традиционных и заимствованных гончарных технологий. На основании рассмотрения технико-технологических особенностей локальных гончарных производств и их стилистических черт были выделены наиболее достоверные критерии атрибуции керамики эпохи Эдо.

В то же время в процессе работы были выявлены причины трудностей атрибуции японской керамики и выявлены границы применимости этих методов и

возможных погрешностей в атрибуции японской керамики. При изучении конкретных памятников, выявлении их авторства и датировке необходимо учитывать сравнительно медленное изменение технологий в традиционных гончарных центрах, а также практику копирования (*уцуси*) авторитетных образцов, включая повторение марок и надписей. В стилевом развитии японской керамики на протяжении эпохи наиболее ярко выражены были такие тенденции как повторение и интерпретация нескольких основных стилей и, в XIX веке – наложение стилистических течений и их пересечение. Используя некоторые технико-технологические приёмы и способы декора, характерные для известных мастерских, комбинируя их или перенося в другой материал, мастера, с одной стороны, сохраняли узнаваемость художественных цитат, с другой стороны создавали индивидуальные, авторские версии старых стилей, отличавшиеся большим разнообразием. Выросшее к XIX веку массовое производство вводит авторские и региональные стили в свой репертуар и способствует их распространению вместе с распространением и унификацией технико-технологической базы производства.

Последовательное разрешение поставленных в диссертационном исследовании задач позволило осуществить основную цель диссертационного исследования. Опираясь на опыт предшественников, современные исследования и опыт работы с художественным материалом, автор предлагает комплексный подход к проблемам атрибуции, включающий источниковедческое исследование, визуальную атрибуцию по технико-технологическим признакам и стилистический анализ. Такой подход позволил создать гибкую рабочую методику атрибуции японской керамики и апробировать её в каталогизации коллекции Государственного Эрмитажа.

Данное исследование не исчерпывает всей проблематики искусства керамики Японии эпохи Эдо и выявило ряд направлений для дальнейшей работы. Это и деятельность отдельных мастеров и мастерских, недостаточно освещённая в литературе о японской керамике, и малоизученные исторические периоды внутри эпохи Эдо, и недостаточно освещённые вопросы межкультурных влияний. Все

эти вопросы актуальны для произведения атрибуции японской керамики. Японская керамика, оказавшая большое влияние на современное декоративно-прикладное искусство всего мира, оставляет широкое поле для исследований.

СПИСОК ОСНОВНОЙ ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**Литература на русском языке**

Арапова, Т. Б. Фарфор и керамика Китая. Из собрания Шанхайского музея / Т. Б. Арапова. – СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2007. – 35 с.

Вандивер, П. Б. Древние глазури / П. Б. Вандивер // *Scientific American*. – 1990. – № 6. – С. 66–74.

«Ветер в соснах...». 5000 лет корейского искусства : кат. выст. / Гос. Эрмитаж. – СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2010. – 304 с.

Глухарёва, О. Н. Японская керамика XVII–XIX веков. По материалам собрания Государственного музея восточных культур / О. Н. Глухарёва // *Японское искусство*. – М., 1959. – С.77–81.

Гришелева, Л. Д. Формирование японской национальной культуры: конец XVI – нач. XX в. / Л. Д. Гришелева. – М. : Наука, Гл. ред. вост. лит., 1986. – 286 с.

Дашкевич, В. Т. Искусство современной Японии в собрании Эрмитажа / В. Т. Дашкевич. – Л. ; М. : Советский художник, 1965. – 78 с.

Дмитриев, С. В. Краткий обзор истории формирования коллекций Российского этнографического музея по народам Ближнего Востока [Электронный ресурс] / С. В. Дмитриев // РЭМ, Антропологический форум Online. – 2010. – № 13. – URL: http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/013online/13_online_dmitriev.pdf (дата обращения: 11.10.2015).

Друзь, В. А. Самуэль Бинг и «открытие» Японии / В. А. Друзь // *Научные сообщения ГМВ*. – Вып. XXI. – М., 1993. – С. 62–77.

Ермакова, Е. С. Чай. Вино Поэзия. Каталог выставки / Е.С. Ермакова. – М. : ГМВ, 2015. – 200 с.

Золотарёва, Л. Р. Описание и анализ произведения искусства – эстетико-искусствоведческий и педагогический инструментарий / Л. Р. Золотарёва // *Известия АГУ*. – 2012. – № 2-1 (74). – Барнаул, 2012. – С. 157–162.

Игнатович, А. Н. Чайное действо /А. Н. Игнатович. – М. : Стилсервис, 2011. – 493 с.

Каневская, Н. А. Традиционный японский фарфор XVII–XX вв. По материалам коллекции Государственного музея Востока / Н. А. Каневская. – М. : ГМИНВ, 2004. – 74 с.

Капул, Н. П. Словарь японских имён и фамилий / Н. П. Капул, В. Ф. Кириленко. – М. : Русский язык, 1990. – 536 с.

Каталог музея Императорского Общества Поощрения Художеств. – СПб. : Товарищество «Р. Голике и А. Вильборг», 1901. – 300 с.

Керамика Раку: Вселенная в чайной чаше. Произведения из японских собраний. Каталог выставки в ГМИИ им. А.С. Пушкина. – М., 2015. – 417 с.

Керамика Раку. Космос в чайной чашке: каталог выставки / науч. ред.: Т. Б. Арапова, А. А. Егорова. - СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2015. – 328 с.

Кирквуд, К. П. Ренессанс в Японии. Культурный обзор семнадцатого столетия / К. П. Кирквуд. – М. : Наука, Гл. ред. вост. лит., 1988. – 303 с.

Кравцова, М. Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая : учеб. пособие / М. Е. Кравцова. – СПб. : Лань, 2004. – 960 с.

Крысин, Л. П. Толковый словарь иноязычных слов. – М. : Эксмо, 2008. – 944 с.

Ксенофонтова, Р. А. Коллекция японской керамики и фарфора второй половины XIX – первой трети XX столетия в МАЭ / Р. А. Ксенофонтова // Культура народов Зарубежной Азии. – Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1973. – (Сб. Музея антропологии и этнографии ; т. 29). – С. 95–131.

Ксенофонтова, Р. А. Японский фарфор и фаянс Кутани в коллекции МАЭ / Р. А. Ксенофонтова // Сообщ. МАЭ. – М. ; Л., 1966. – Т. 23. – С. 144–150.

Ксенофонтова, Р. А. Японское традиционное гончарство XIX – первой половины XX в. / Р. А. Ксенофонтова. – М. : Наука, 1980. – 191 с.

Мазурик, В. П. Чайная чашка и ее функции в японском чайном действе (тяною) / В. П. Мазурик // Вещь в японской культуре. – М. : Вост. лит., 2003. – С. 137–168.

Николаева, Н. С. Искусство Японии. С древности до начала XIX века / Н. С. Николаева. – М. : Диллер, 2001. – 341 с.

Николаева, Н. С. Япония – Европа. Диалог в искусстве, середина XVI – нач. XX века / Н. С. Николаева. – М. : Изобразительное искусство, 1996. – 400 с.

Соколов-Ремизов, С. Н. Литература – каллиграфия – живопись. К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока / С. Н. Соколов-Ремизов. – М. : Наука, 1985. – 310 с.

«Сосуд вечной радости»: японские миниатюрные чайники для чая сэнтя в собрании Эрмитажа: каталог выставки / сост. Т. Б. Арапова, А. А. Егорова; Государственный Эрмитаж. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2015. – 232 с.

Стэнли-Бейкер, Дж. Искусство Японии / Джоан Стэнли-Бейкер. – М. : Слово, 2002. – 240 с.

Сэнсом, Дж. Б. Япония. Краткая история культуры / Дж. Б. Сэнсом. – СПб. : Евразия, 2002. – 576 с.

Флиер, А. Я. Культурная атрибуция как метод исследования [Электронный ресурс] / А. Я. Флиер // Знание. Понимание. Умение. – 2011. – № 4. – С. 139–144. – URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/kulturnaya-atributsiya-kak-metod-issledovaniya> (дата обращения: 11.10.2015).

Френкель, Я. В. Опыт культурно-хронологической атрибуции китайского фарфора рентгенофлюоресцентным методом / Я. В. Френкель, С. В. Хаврин // Керамика и фарфор Дальнего Востока. Проблемы стиля и взаимовлияний. – СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2012. – С. 160–176. – (Тр. / Гос. Эрмитаж ; [т.] 59).

Хань, Бин. Соотношение понятий «стиль» и «авторский стиль»: культурологический аспект [Электронный ресурс] / Хань Бин // Современные проблемы науки и образования. – 2012. – № 6. – URL: www.science-education.ru/106-7916 (дата обращения: 11.10.2015).

Шишкина, Г. Б. Юноми и хасиоки – образцы бытовой керамики конца XX века / Г. Б. Шишкина // Керамика и фарфор Дальнего Востока. Проблемы стиля и взаимовлияний. – СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2012. – С. 120–128. – (Тр. / Гос. Эрмитаж ; [т.] 59).

Литература на западноевропейских языках

Ancient Chinese Tea Wares : exhibition catalogue / Flagstaff House Museum of Tea Ware, a branch of Hong Kong Museum of Art. – Hong Kong : The Urban Council of Hong Kong, 1994. – 240 p.

Arts of East and West from World Expositions, 1855–1900, Paris, Vienna and Chicago / Tokyo National Museum. – Tokyo : NHK, 2004. – 358 p.

Ayers, J. Far Eastern Ceramics in the Victoria & Albert Museum / John Ayers. – London : Sotheby Parke Bernet Publications, 1980. – 174 p.

Bary, W. T. de. The Vocabulary of Japanese Aesthetics / W. T. de Bary // Japanese Aesthetics and Culture / ed. by N. G. Hume. – New York : State University of New York Press, 1995. – P. 65–67.

Becker, J. Karatsu Ware. A Tradition of Diversity / Johanna Becker. – New York (NY) : Kodansha America, 1986. – 220 p.

Bing, S. Collection S. Bing / Samuel Bing. – Paris : Durand Ruel, 1906. – Vol. 2 : Porcelaines et Grès de la Chine, de la Corée, et du Japon. – 45 p.

Brandt, K. Kingdom of Beauty: Mingei and the Politics of Folk Art in Imperial Japan / Kim Brandt. – Durham ; London : Duke University Press, 2007. – 306 p.

Brinkley, F. Japan, Its History Arts and Literature / Frank Brinkley. – Boston ; Tokyo : J. B. Millet Company, 1901. – Vol. 8 : Ceramic Art. – 450 p.

Britt, J. The Complete Guide to High-Fire Glazes / John Britt. – New York (NY) : Lark Books, 2004. – 184 p.

The Ceramics Book / ed. by E. Cooper. – London : Ceramic Review Publishing, 2008. – 320 p.

Caruso, Hwa Young. Sakai Hoitsu: The Aesthetics of Japanese Rinpa Paintings [Электронный ресурс] / Hwa Young Caruso // International Journal of Multicultural Education. 2012. – Vol. 14, no. 3. – URL: <http://ijme-journal.org/index.php/ijme/article/viewFile/673/783> (дата обращения: 11.10.2015).

Chaffers, W. Marks and Monograms on Pottery and Porcelain / W. Chaffers. – London, 1874. – 235 p.

Cooper, E. Bernard Leach: Life and Work / Emmanuel Cooper. – New Haven (CT) ; London : Yale University Press, 2003. – 480 p.

Cort, L. A. Seto and Mino Ceramics / Louise Allison Cort. – Washington (DC) : Smithsonian Institute, 1992. – 254 p.

Cort, L. A. Shigaraki, Potter's Valley / Louise Allison Cort. – Tokyo ; New York (NY) ; San Francisco (CA) : Kodansha International, 2000. – 425 p.

Crowley, C. A. Fu:ryu: Poet Yosa Buson (1716–1783) [Электронный ресурс] / C. A. Crowley // Abstracts of the 2000 AAS Annual Meeting, San Diego (CA), March 9–12, 2000. – URL: <https://www.asian-studies.org/absts/2000abst/Japan/J-91.htm> (дата обращения: 11.10.2015).

Description of “the Brinkley collection” of antique Japanese, Chinese and Korean porcelain, pottery and faience revised by Captain F. Brinkley ... with a brief account of each ware from his forthcoming “History of Japanese ceramics”, on exhibition and for sale at the art gallery of Edward Greey. – New York (NY) : E. Greey, 1885. – 148 p.

Designing Nature. The Rinpa Aesthetic in Japanese Art / The Metropolitan Museum of Art. – New York (NY) : The Metropolitan Museum of Art, 2012. – 216 p.

The Edwin van Drecht Collection : exhibition catalogue / Edwin van Drecht, Frits Scholten, Nishida Hiroko, Suzuki Yuko. – Tokyo : The Asahi Shinbun News Paper, 1995. – 160 p.

Flickwerk. The Aesthetics of Mended Japanese Ceramics : exhibition catalogue. – Münster : Museum für Lackkunst, 2008. – 48 p.

Franks, A. W. Japanese pottery, being a native report with an introduction and catalogue / A. W. Franks. – 2nd ed. – London : Victoria and Albert Museum, 1906. – 119 p.

Gorham, H. H. Japanese and Oriental Ceramics / H. H. Gorham. – Rutland (VT) ; Tokyo : Charles E. Tuttle company, 1970. – 256 p.

Graham, P. J. Tea of Sages: The Art of Sencha / P. J. Graham. – Honolulu : University of Hawai'i Press, 1998. – 259 p.

Haga Koshiro. *The Wabi Aesthetics through the Ages* / Koshiro Haga // *Japanese Aesthetics and Culture* / ed. by N. G. Hume. – New York (NY) : State University of New York, 1995. – P. 245–178.

Harrison, B. *Swatow in het Princessehof : catalogue* / Barbara Harrison ; Museum het Princessehof. – Leeuwarden : Museum het Princessehof, 1979. – 131 p.

Hisamatsu, Shin'ichi. *Zen and the Fine Arts* / Shin'ichi Hisamatsu ; transl. by G. Tokiwa. – New York (NY) : Kodansha America, 1971. – 400 p.

Imai, Yuko. *Changes in French Tastes for Japanese Ceramics* [Электронный ресурс] / Yuko Imai // *Japan Review*. 2004. – No. 16. – URL <http://www.jstor.org/discover/10.2307/25791281?uid=3738936&uid=2&uid=4&sid=21104603615697> (дата обращения: 11.10.2015).

Impey, O. *The Early Porcelain Kilns of Japan: Arita in the First Half of the Seventeenth Century* / Oliver Impey. – Oxford : Clarendon Press, 1996. – 156 p. (Oxford Oriental Monographs).

Jahn, G. *Meiji Ceramics: The Art of Japanese Export Porcelain and Satsuma Ware, 1868–1912* / Gisela Jahn. – Stuttgart : Arnoldsche, 2004. – 360 p.

Japan Goes to the World's Fairs: Japanese Art at the Great Expositions in Europe and the United States, 1867–1904 / Los Angeles County Museum of Art, Tokyo National Museum. – Los Angeles (CA) ; Tokyo : NHK : NHK Promotions Company, 2005. – 140 p.

Jiki: *Porcelanna giapponese tra Oriente e Occidente, 1610–1760 : catalogo della mostra* / Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza. – Milano : Fondazione, 2004. – 176 p.

Juniper, A. *Wabi Sabi. The Japanese Art of Impermanence* / Andrew Juniper. – Clarendon (VT) : Tuttle Publishing, 2003. – 176 p.

Karatani, Ko:jin. *Edo Exegesis and the Present* / Ko:jin Karatani // *Modern Japanese Aesthetics*. – Honolulu : University of Hawai'i Press, 2002. – P. 271–273.

Kenzan. *A World of Quietly Refined Elegance : exhibition catalogue* / Miho Museum. – [Shigaraki] : Miho Museum, Heisei 16, 2004. – 360 p.

Ko-Shigaraki: Jars from Shigaraki's Medieval Kilns : exhibition catalogue / ed. by Kaneko Naoki. – [Shigaraki] : Miho Museum, 1999. – 268 p.

Ko-sometsuke: Chinese Porcelain for the Japanese Market : exhibition catalogue / ed. by Louisa Vinhais and Jorge Welsh. London ; Lisbon : Jorge Welsh Books, 2013. – 112 p.

Koyama, Fujiyo. The Heritage of Japanese Ceramics / Fujiyo Koyama. – London : Weatherhill, 1973. – 232 p.

Kuki, Shu:zo: The Structure of “Iki” / Shu:zo: Kuki ; transl. by John Clark. – Sidney : Power Publications, 1997. – 168 p.

Leach, B. A Potter's Book / Bernard Leach. – London : Faber & Faber, 1940. – 294 p.

Little, S. Ko-sometsuke in the Asian Art Museum of San Francisco / Stephen Little // Orientations. – 1982. – Vol. 13, no. 4, april . – P. 12–23.

Lo, K. S. The Stonewares of Yixing: from the Ming Period to the Present Day / K. S. Lo. London ; New York (NY) : Sotheby's Publications ; Hong Kong : Hong Kong University Press, 1986. – 288 p.

Marceau, L. E. Defining Refinement: The Aesthetic of Fu:ryu: in Japanese Intellectual and Popular Culture [Электронный ресурс] / Lawrence E. Marceau // Abstracts of the 2000 AAS Annual Meeting, San Diego (CA), March 9–12, 2000. – URL: <https://www.asian-studies.org/absts/2000abst/Japan/J-91.htm> (дата обращения: 11.10.2015).

Maske, A. L. Potters and Patrons in Edo Period Japan: Takatori Ware and the Kuroda Domain / Andrew L. Maske. – Farnham (Surrey, England) ; Burlington (VT, USA) : Ashgate, 2011. – 344 p.

Mikami, Tsugio. The Art of Japanese Ceramics / Tsugio Mikami. – New York (NY) : Weatherhill ; Tokyo : Heibonsha, 1973. – 185 p.

Miyajima, Hisao. S. Bing's Visit to Japan / Hisao Miyajima // Bulletin of the Study of Japonisme. – 1982. – No. 2. – P. 29–33.

Modern Revival of Momoyama Ceramics. Turning Point Toward Modernization of Ceramics : exhibition catalogue / The National Museum of Modern Art. – Tokyo : The National Museum of Modern Art, 2002. – 113 p.

Moran, M. F. Antique Trader. Oriental Antiques and Art. An Identification and Price Guide. – 2nd ed. / Mark Moran, Sandra Andacht. – Cincinnati (OH) : Krause Publications, 2003. – 528 p.

Morse, D. Catalogue of the Morse Collection of Japanese Pottery / David Morse. – Rutland (VT) ; Tokyo : Charles E. Tuttle company, 1979. – 540 p.

Murayama, Takeshi. Classic Stoneware of Japan: Shino and Oribe / Takeshi Murayama, Ryo:ji Kuroda. – Tokyo : Kodansha International, 2002. – 128 p.

Nagatake, Takeshi. Japanese Ceramics from the Tanakamaru Collection : exhibition catalogue / Takeshi Nagatake ; The Metropolitan Museum of Art, Seattle Art Museum. – New York (NC) : The Metropolitan Museum of Art, 1979. – Without pagination.

Nakagawa, Sensaku. Kutani Ware / Sensaku Nakagawa ; John Bester. – Cary (NC) : Kodansha America, 1979. – 183 p. – (Japanese Arts Library ; vol. 7).

The Nasser D. Khalili Collection of Japanese Art. Meiji no Takara: Treasures of Imperial Japan : 6 vols. / ed. by Oliver Impey, Malcolm Fairley. – London : The Kibo Foundation, 1995.

Navarro, M. R. The Rise of Bizen Ceramics in the Momoyama Period, 1573–1615: from Household Wares to Tea Utensils / M. R. Navarro. – Berlin : Reimer, 2008. – 212 p.

Pitelka, M. Japanese Tea Culture: Art, History and Practice / M. Pitelka. – Honolulu : University of Hawai'i Press, 2005. – 240 p.

Pollard, C. Gorgeous with Glitter and Gold: Miyagawa Kōzan and the Role of Satsuma Export Ware in the Early Meiji Ceramic Industry / Clare Pollard // Challenging Past and Present: The Metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese Art. – Honolulu : University of Hawai'i Press, 2006. – P. 133–176.

Pollard C. Master Potter of Meiji Japan: Makuzu Kōzan (1842–1916) and his Workshop / Clare Pollard. – Oxford : Oxford University Press, 2002. – 173 p.

Powell, R. R. *Wabi Sabi Simple* / Richard R. Pollard. – Avon (MA) : Adams Media, 2004. – 208 p.

Qiu, Peipei. *Aesthetics of Unconventionality: Fu:ryu: in Ikkyu:'s Poetry* [Электронный ресурс] / Peipei Qiu // Abstracts of the 2000 AAS Annual Meeting, San Diego (CA), March 9–12, 2000. – URL: <https://www.asian-studies.org/absts/2000abst/Japan/J-91.htm> (дата обращения: 11.10.2015).

Rogers, Ph. *Ash Glazes* / Phil Rogers. – 2nd ed. – Philadelphia (PA) : University of Pennsylvania Press, 2003. – 160 p.

Rousmaniere, N. C. *Porcelains in the British Museum: A. W. Franks and the Formation of the Japanese Ceramic Collection* / Nicole Coolidge Rousmaniere // *Transactions of the Oriental Ceramic Society*. – London, 2002. – Vol. 65 (2000–2001). – P. 83–93.

Sanders, H. H. *The World of Japanese Ceramics* / Herbert H. Sanders, Kenkichi Tomimoto. – Tokyo ; Palo Alto (CA) : Kodansha International, 1972. – 268 p.

Satsuma: de l'exotisme au japonisme : catalogue d'exposition / Musée national de céramique, Sèvres, Hauts-de-Seine ; Christine Shimizu, Hiroyuki Yamashita. – Paris : Réunion des musées nationaux ; Sèvres : Musée national de céramique, 2007. – 176 p.

Sen Soushitsu XV. *The Japanese Way of Tea: From Its Origins in China to Sen Rikyu* / Soushitsu Sen ; transl. by V. Dixon Morris. – Honolulu : University of Hawai'i Press, 1998. – 220 p.

Shaw, J. C. *Northern Thai Ceramics* / J. C. Shaw. – Kuala Lumpur ; New York (NY) : Oxford University Press, 1981. – 310 p.

Singer, R. T. *Hirado Porcelain of Japan from the Kurtzman Family Collection : exhibition catalogue* / Robert T. Singer, Hollis Goodall-Cristante ; Los Angeles County Museum of Art. – Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art, 1997. – 55 p.

Jenyns, S. *Japanese Pottery* / Soame Jenyns. – London ; Boston (MA) : Faber and Faber, 1971. – 508 p.

Sugiyama, Toyohiko. *Visible and Infra-Red Reflectance of Several Typical Japanese Glazes for Roof Tiles and Wall Tiles* [Электронный ресурс] / Toyohiko Sugiyama, Kakiuchida Hiroshi, Ohashi Masayoshi // *Advances in Science and*

Technology. – 2010. – Vol. 68. – P. 96–101. – URL: <http://www.scientific.net/AST.68.96> (дата обращения: 11.10.2015).

Tagai, Hideo. *Japanese Ceramics* / Hideo Tagai. – Osaka : Hoikusha, 1981. – 124 p.

Tan, R. C. *Zhangzhou Ware Found in the Philippines: “Swatow” Export Ceramics from Fujian 16th–17th Century : exhibition catalogue* / Rita C. Tan ; Yuchengco Museum ; The Oriental Ceramic Society of the Philippines. – Malaysia : ArtPostAsia Pte, 2007. – 192 p.

Textile Designs of Japan : vol. 1–3. – Osaka, 1965–1967. – Vol. 2 : *Designs Composed Mainly in Geometric Arrangement*. – 1965. – 83 p., 175 p. ill.

Turning Point: Oribe and the Arts of Sixteenth-Century Japan : exhibition catalogue / ed. by Miyeko Murase. – New York (NY) : The Metropolitan Museum of Art ; New Haven (CT) : Yale University Press, 2003. – 408 p.

Ueda, Makoto. *Literary and Art Theories in Japan* / Makoto Ueda. – Ann Arbor (MI) : Center for Japanese Studies, University of Michigan, 1991. – 274 p. (Michigan classics in Japanese studies ; no. 6).

Varley, P. *Japanese Culture* / Paul Varley. – 4th ed. – Honolulu : University of Hawai'i Press, 2000. – 384 p.

Villemin, F. *The Golden Age of Karatsu Stoneware* / François Villemin. – Atglen (PA) : Schiffer Publishing, 2013. – 192 p.

Wilson, R. L. *The Potter's Brush: The Kenzan Style in Japanese Ceramics* : exhibition catalogue / R. L. Wilson, Saeko Ogasawara ; Freer Gallery of Art, Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution. – Washington (DC) ; London : Merrell Holberton, 2001. – 239 c.

Wilson, R. L. *Inside Japanese Ceramics* / Richard L. Wilson. – New York (NY) ; Tokyo : Weatherhill, 1995. – 190 p.

Wilson, R. L. *The Art of Ogata Kenzan: Persona and Production in Japanese Ceramics* / R. L. Wilson. – New York (NY) ; Tokyo : Weatherhill, 1991. – 271 p.

Yanagi, So:etsu. *The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty* / So:etsu Yanagi, Bernard Leach. – New York (NY) : Kodansha USA, 2013. – 232 p.

Yanagi, So:etsu. Folk-Crafts in Japan / So:etsu Yanagi. – Tokyo : Kokusai Bunka Shinkokai, 1936. – 55 p.

Yellin, R. Yakimono Sanka: Ode to Japanese Pottery. Sake Cups and Flasks / Robert Lee Yellin. – Tokyo : Coherence, 2004. – 208 p.

Литература на японском языке

Бакумацу, Мэйдзи-но ко:гэй: сэкай о мирё:сита Нихон-но вадза то би [幕末・明治の工芸、世界を魅了した日本の技と美] Техника и красота японского прикладного искусства эпох Бакумацу и Мэйдзи, завоевавшего мир. – Киото : Танко:ся, 2006. – 166 с.

Бидзэн-яки. NHK «Би-но цубо» сэйсаку ханхэн [備前焼。NHK美の壺 制作班編] Керамика Бидзэн. «Сосуды красоты» из коллекции NHK. – Токио : Нихон хо:со: сьуппан кё:кай, 2008. – 70 с.

Гифукэн Тодзи Сирё:кан. Сю:дзо:хин мокуроку (то:дзи-но бу) [岐阜県陶磁資料館 収蔵品目録 (陶器の部)] Музей керамики префектуры Гифу (раздел керамики) : кат. коллекции. – Гифу : Саа:то, 2006. – 123 с.

Гэнсёку токи дайdzитэн [加藤唐九.原色陶器大辞典] Энциклопедия керамики с цветными глазурями / сост. Като: Токуро:. – Токио : Танко:ся, 1972. – 1037 с.

Кацура, Матасабуру:. Бидзэн (Нихон-но то:дзи тайкэй) [桂又三郎 備前 (日本陶磁大系)] Кацура Матасабуру:. Бидзэн (Краткая история японской керамики) / Матасабуру Кацура. – Токио : Хэйбонся, 1989. – 129 с.

Кё:яки: Мияко-но исё: то вадза: Кё:то кокурицу хакубуцукан [京焼き意匠と技:京都国立博物館] Керамика Киото: дизайн и техники столицы / Национальный музей Киото. – Киото : Национальный музей Киото, 2006. – 382 с.

Кояма, Фудзио. Нихон-но то:дзи [小山富士夫. 日本の陶磁] Кояма, Фудзио. Японская керамика / Фудзио Кояма. – Токио : Тю:о:ко:рон бидзюцу сьуппан, 1967. – 188 с.

Мацунага корэкусён Фукуока-си Бидзюцукан сёдзохин мокуроку [松永コレクション。福岡市美術館所蔵品目録] Коллекция Мацунага : кат. собр. / Городской художественный музей Фукуоки. – Фукуока : Городской художественный музей Фукуоки, 1999. – 180 с.

Мицуока, Таданари. Кэндзан то:дзи тайкэй [満岡忠成 乾山 陶磁大系] Мицуока, Таданари. Кэндзан: Обзор искусства керамики / Таданари Мицуока. – Токио : Коданся, 1978. – 128 с.

Мицуока, Таданари. Сигараки – Имбэ яки [満岡 忠成 信楽-伊賀] Мицуока, Таданари. Керамика Сигараки и Ига / Таданари Мицуока. – Токио : Коданся, 1989. – 121 с.

Мэйхин дзуроку. Кюсю Токи Бункакан [名品図録] Шедевры коллекции / Музей керамики Кюсю. – Арита : Музей керамики Кюсю, 1996. – 183 с.

Накагава, Сэнсаку. Кутани-яки: Нихон-но бидзюцу № 103 [中川千咲. 日本の美術 N. 103 九谷焼] Накагава, Сэнсаку. Керамика Кутани. Искусство Японии / Сэнсаку Накагава. – Токио : Сибундо, 1979. – Вып. 103 – 94 с.

Нитта, Киёнари. Кю:сю-но мирёку [新田清治。急須の魅力] Нитта, Киёнари. Очарование кю:су / Киёнари Нитта. – Токио : Ко:гэй сюппан, 1990. – 141 с.

О-тя то укиё-э. Эгакарэта Эдо-но дзисё: [お茶と浮世絵。描かれた江戸の茶事情] Чай в укиё-э. Запечатлённая история чая в эпоху Эдо / Городской музей Ирумы. – Ирума : Кё:сэй, 1997. – 49 с.

О:хи, Тосиро:. Раку-яки-но гихо:, О:хияки бидзюцукан [大樋年朗・楽焼の技法。金沢、大樋焼美術館] О:хи, Тосиро:. Техника керамики Раку / Тосиро: О:хи ; Музей керамики Охи. – Токио : Ю:дзанкаку, 2001. – 182 с.

Раку, Китидзаэмон. Раку тьяван-но 400-нэн – дэнто: то со:дзо: [樂吉左衛門. 楽茶碗の四〇〇年—伝統と創造] Раку, Китидзаэмон. 400 лет чайных чаш Раку – традиция и творчество / Китидзаэмон Раку. – Киото : Раку бидзюцукан, 1998. – 221 с.

Раку, Китидзаэмон. Ракусидай-о какудайго тони кайсэцу [樂吉左衛門. 樂歴代を各代ごとに解説] Раку, Китидзаэмон. Обзорение поколений династии Раку / Китидзаэмон Раку. – Киото : Раку бидзюцукан, 1999. – 327 с.

Раку, Китидзаэмон. Раку-яки-но гихо: то бигаку-о сё:сай-ни кайсэцу [樂吉左衛門. 樂焼の技法と美学を詳細に解説] Раку, Китидзаэмон. Искусство керамики Раку и пояснения к её эстетическим особенностям / Китидзаэмон Раку. – Киото : Раку бидзюцукан, 2001. – 140 с.

Раку, Китидзаэмон. Тё:дзиро: 400-икикинэн [樂吉左衛門. 長次郎 400 年忌記念] Раку, Китидзаэмон. Тё:дзиро: к 400-летию смерти мастера / Китидзаэмон Раку. – Киото : Раку бидзюцукан, 1988. – 240 с.

Сацума-яки. 400-нэн дэнто: то Па:ри о микосита би [薩摩焼 – 400 年伝統とパーリを魅了した美] Керамика Сацума. 400 лет традиции и красоты, очаровавшей Париж. – Кагосима : Сацума-яки Пари иинкай, 2008. – 267 с.

Сацума-яки: Момояма кара гэндай э рэкиситэн [薩摩焼 : 桃山から現代へ歴代壽官展] Керамика Сацума: династия Дзюкан от периода Момояма до наших дней. – Токио : Асахи симбун, 2011. – 229 с.

Сэкай то:дзи дзэнсю:. VII [世界陶磁全集] Собрание мировой керамики / Фудзио Кояма, Сакуиаро Танака, Рёити Фудзиока, Таданари Мицуока, Сэйти Мидзуно. – Токио : Сёгакукан, 1980. – Т. 7. – 334 с.

То:ё: то:дзи-но тэнкай [東洋陶磁の展開] Искусство керамики Дальнего Востока. – Осака : Осака сирицу То:ё: то:дзи бидзюцукан, 1999. – 287 с.

Тэрао, Кэнъити. Кутани-яки (Нихон-но якимоно) [寺尾 健一. 久谷焼き (日本の焼き物)] Тэрао, Кэнъити. Керамика Кутани (Керамические изделия Японии) / Кэнъити Тэрао. – Киото : Танко:ся, 2003. – 125 с.

Тя-но ю мэйван [茶の湯 名椀。徳川美術館、五島美術館] Прославленные чаши для тя-но ю : кат. выст. / Музей Токугава, Музей Гото:. – Нагоя : Музей Токугава : Музей Гото:, 2005. – 198 с.

Фудзиока, Рё:ити. Орибэ [藤岡 了一. 織部] Фудзиока, Рё:ити. Орибэ / Рё:ити Фудзиока. – Токио : Хэйбонся, 1989. – 128 с.

Эдо дзидай-но Мино-гама [江戸時代の美濃窯] Печи Мино эпохи Эдо. – Нагоя : Сэто : Сэтоси Майдз:бункадзай сэнта, 2003. – 83 с.

Ябу, Ёсиаки. Тя-но ю бидзюцу [矢部良明. 茶の湯の美術] Ябу, Ёсиаки. Искусство чайной церемонии / Ёсиаки Ябу. – Токио : Бидзюцу, 2005. – 135 с.

Неопубликованные источники

1. Описание предметов, переданных в Государственный Эрмитаж // Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. 5. № 1511. 115 л.

2. Инвентарная книга Музея Центрального училища технического рисования барона Штиглица № 1, 1885–1890-е гг. – 459 л.

Интернет-ресурсы

Официальные сайты музеев, галерей и аукционов

The British Museum [London]. – URL: http://www.britishmuseum.org/research/publications/online_research_catalogues.aspx (дата обращения: 11.10.2015).

E-Museum. National Treasures and Important Cultural Properties of National Museums, Japan. – URL: <http://www.emuseum.jp/> (дата обращения: 11.10.2015).

The Freer Gallery of Art and the Arthur M. Sackler Gallery : The Smithsonian's museums of Asian art [Washington, DC]. – URL: <http://www.asia.si.edu/collections/default.asp> (дата обращения: 11.10.2015).

Japanese Pottery Information Center. – URL: <http://www.e-yakimono.net/> (дата обращения: 11.10.2015).

The Metropolitan Museum of Arts [New York, NY]. – URL: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1975.268.436> (дата обращения: 11.10.2015).

Mingei. Japanese Arts. – URL: <http://www.mingei-arts-gallery.com/> (дата обращения: 11.10.2015).

Das österreichischen Museums für angewandte Kunst. Gegenwartskunst, Vienna. – URL: http://80.64.136.66/en/collection/mak_collection (дата обращения: 11.10.2015).

Victoria & Albert Museum [London]. – URL: <http://collections.vam.ac.uk/> (дата обращения: 11.10.2015).

Watanabe Japanese Fine Arts. – URL: <http://www.shoga.jp/en/> (дата обращения: 11.10.2015).

То:гэй-но мори Обори [陶芸の杜おおぼり] Ассоциация керамики Обори-Сома. – URL: <http://www.somayaki.or.jp> (дата обращения: 11.10.2015).

Нихон Мингэйкан [日本民藝館] Музей японских народных промыслов [Токио]. – URL: <http://www.mingeikan.or.jp/english/collection/#j1> (дата обращения: 11.10.2015).

Кё:то кокурицу хакубуцукан [京都国立博物館] Национальный музей Киото. – URL: <http://www.kyohaku.go.jp/eng/syuzou/index.html> (дата обращения: 11.10.2015).

То:кё: какурицу хакубуцукан [東京国立博物館] Токийский национальный музей. – URL: http://www.tnm.jp/modules/r_collection/index.php?controller=top (дата обращения: 11.10.2015).

Victoria & Albert Museum (London) <http://collections.vam.ac.uk/>

Watanabe Japanese Fine Arts <http://www.shoga.jp/en/item/2014/01/14130.html>

Ассоциация керамики Обори-Сома <http://www.somayaki.or.jp>

Музей японских народных промыслов (Токио)

<http://www.mingeikan.or.jp/english/collection/#j1>

Национальный музей Киото <http://www.kyohaku.go.jp/eng/syuzou/index.html>

Токийский национальный музей

http://www.tnm.jp/modules/r_collection/index.php?controller=top