

**N.Kanevskaya**

**TRADITIONAL  
JAPANESE PORCELAIN**

**MOSCOW STATE ORIENTAL MUSEUM  
COLLECTION**

**Moscow  
State Oriental Museum  
2004**

**Н.А.Каневская**

**ТРАДИЦИОННЫЙ  
ЯПОНСКИЙ ФАРФОР**

**ПО МАТЕРИАЛАМ КОЛЛЕКЦИИ  
ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ВОСТОКА**

**Москва**

**Государственный музей Востока**

**2004**

ББК 85.12  
К19

*Научные редакторы:*

В.А.Друзь,  
Л.И.Кузьменко

*Реставраторы коллекции:*

Е.Ю.Собокарь,  
Е.Г.Стрелкова

*Фотограф*

Е.И.Желтов

К19

***Каневская Н.А.***

**Традиционный японский фарфор.** По материалам коллекции Государственного музея Востока. — М.: ГМИНВ, 2004. — 74 с.

Первое в отечественном искусствознании исследование, посвященное японскому фарфору, основанное на материалах коллекции Государственного музея Востока, насчитывающей более 250 произведений.

Книга охватывает период с середины XVII века по середину XX столетия и дает возможность представить не только основные этапы развития фарфорового производства в Японии, но и охарактеризовать наиболее значительные явления в этом искусстве, познакомить с продукцией знаменитых керамических центров (Арита, Кутани, Киото, Хирадо, Сацума), а также развитием художественных традиций и эволюцией декора.

**ISBN 5-9900336-2-1**

© Государственный музей Востока, 2004.

Художественный фарфор несомненно являет собой одну из самых значительных составляющих традиционной культуры Японии. На сегодняшний день его история насчитывает уже четыре столетия. Конечно, это не так много по сравнению с такими странами, как родина фарфора Китай или Корея, где первые фарфоровые изделия появились уже в 10 веке. Однако, стремительно преодолев этап становления и вобрав опыт предшественников, японское искусство фарфора сумело стать весьма заметным явлением мировой художественной культуры. Фарфоровые изделия Японии отличаются многообразием форм и стилей декора, а также широким диапазоном технических приёмов орнаментации. В целом они дают уникальную по самобытности картину, в которой в равной степени нашли отражение непосредственные влияния китайских классических образцов и их творческая интерпретация, типичные для всего дальневосточного ареала мотивы и особая образная система, обусловленная особенностями национальной эстетики.

Интерес к этой области японского декоративного искусства во всём мире чрезвычайно велик. Об этом свидетельствует весь накопленный в 20 столетии богатый опыт исследовательской работы, результатом которой стали фундаментальные монографии и многочисленные статьи, освещающие различные аспекты истории, производства, типологии и эстетики японского фарфора<sup>1</sup>. При всём том многие вопросы по сей день остаются без убедительных ответов, и потому процесс изучения активно продолжается. В Японии ведутся раскопки старых печей и поиски документации. За пределами страны организуются выставки произведений из музейных хранилищ и частных собраний, рассеянных по всему миру. Последнее особенно важно, поскольку целый ряд видов продукции 17–19 веков предназначался на экспорт и на родине практически отсутствует.

Настоящий очерк основан на материалах выставки японского фарфора в Государственном музее Востока, включающей изделия из фондов музея, а также ряд интересных образцов из Музея декоративного искусства, музеев-усадьб «Архангельское» и «Останкино», Государственного музея керамики и фарфора в усадьбе «Кусково XVIII век», историко-архитектурного и художественного музея «Новый Иерусалим». Несмотря на относительную малочисленность по сравнению с европейскими коллекциями (крупнейшее в Москве собрание ГМИИВ насчитывает лишь около четырёхсот произведений), изделия, представленные на этой выставке, вполне позволяют про-

---

<sup>1</sup> В первую очередь следует назвать изданную в 1958-1962 годах многотомную серию, подготовленную группой ведущих японских специалистов: Мидзумати Васабуро, Мицуока Таданари, Накагава Тисаку, Танака Сакутаро, Такаси Тоёдзиро и др. Току Zenshu (Керамическая серия). 26 томов, Токио. См. также [3, 8, 10, 15, 25, 27, 30, 31, 32, 35].



демонстрировать наиболее значительные явления в искусстве японского фарфора, познакомить с продукцией знаменитых центров керамического производства, дать некоторое представление о традициях и эволюции декора в творчестве старейших династий мастеров. Хронологические рамки выставки охватывают период с конца 17 до середины 20 столетия.

Интерес к фарфору сформировался в Японии в период Муромати (1333–1573), когда возобновилась торговля с Китаем, которая с перерывами велась с древнейших времён. Импорт обслуживал феодальную верхушку во главе с сёгунами<sup>1</sup> Асикага, ставка и резиденция которых располагалась в районе Муромати, императорской столицы Киото, то есть, по существу, в непосредственной близости от императорского двора, которому военные правители старались подражать, стремясь превзойти в утончённости, блеске и роскоши. При сёгунах формируется институт *добосю* — «советников по культуре», которые отвечали за отбор и оценку *карамоно* — вывозимых из Китая предметов искусства, среди которых фарфор занял самое прочное место.

В свою очередь, технологическая база для начала производства фарфора, по существу, активно создавалась в течение всего 16 века, когда под влиянием дзэнской эстетики складывался канон чайной церемонии *ваби-саби*, в которой огромная роль отводилась именно керамике<sup>2</sup>. В результате к началу 17 века в стране функционировало множество печей, изготавливавших керамические изделия. Интенсивность роста производства в значительной степени обеспечивалась работой корейских мастеров, насильственно вывозившихся в Японию из корейских военных походов Тоётоми Хидэёси (1516–1598), предпринятых в последнее десятилетие 16 столетия<sup>3</sup>. Именно этим гончарам суждено было стать создателями первых образцов фарфоровых изделий в Японии и наставниками японских керамистов.

Следует отметить, что и первые шаги в изготовлении, и последующее развитие производства, и формирование художественных особенностей традиционного фарфора Японии полностью укладываются в эпоху Эдо (1603–1868) — достаточно короткий период позднего Средневековья. Его эволюция шла, с одной стороны, в русле общих художественных тенденций указанного времени, а с другой — была обусловлена особенностями культурно-исторической ситуации, которая в конечном счёте привела к тому, что фарфор занял совершенно особое положение среди других видов декоративного искусства. Практически до 19 века фарфоровые изделия не входили в быт широких слоёв населения, отдававшего предпочтение керамической и лаковой посуде. Внутренний рынок ограничивался запросами феодальной верхушки и её непосредственного окружения. Парадоксально, но в закрытой для общения с иностранцами стране, каковой была Япония с середины 17 до середины 19 века, именно внешний рынок и вкусы иностранного потребителя сыграли ведущую роль в развитии местного искусства фарфора.

Родиной японского фарфора считается маленький городок Арита в провинции Хидзэн (ныне префектура Сага) в северной части острова Кюсю. Сюда, в Нагасаки, через порт Хирадо на

---

<sup>1</sup> *Сёгуны* — военно-феодальные правители Японии.

*Сёгунат* — система правления в Японии в XII–XIX веках, при которой император исполнял сугубо церемониальные функции, реальная же власть в стране находилась в руках сёгуна. В истории Японии насчитывается три сёгуната: клана Минамото (1192–1333) со ставкой в Камакура, клана Асикага (1338–1573) в киотском районе Муромати, клана Токугава (1603–1868) в Эдо.

<sup>2</sup> *Ваби-саби* — эстетическая концепция чайной церемонии *тя-но-ю*, в основе которой лежит поэтизация бедности и красота, скрытая в простоте и скромности подчас грубоватых, невзрачных и подёрнутых патиной времени повседневных вещей.

<sup>3</sup> Проведённая в 1592–98 годах серия военных экспедиций в Корею получила в истории Японии название *Якимоно Сэнсо* (Керамическая война).

близлежащем одноименном острове шёл основной поток товаров из Китая и Кореи, в том числе и фарфор.

Окружённая живописными горами долина, в центре которой находилась Арита, отличалась необычайно благоприятными природными условиями для гончарного производства, и особенно фарфора: залежами подходящей глины, необходимыми для топки печей обширными лесами, удобными для постройки рудомольных мельниц полноводными реками. С раннего Средневековья именно в этих районах Кюсю были сосредоточены керамические центры, основанные выходцами из Китая и Кореи<sup>1</sup>. Безусловно, попытки получить фарфоровое тесто и воспроизвести китайские модели делались в разных областях страны, где работали свои керамические мастерские, однако исследователи сходятся во мнении, что первые успешные результаты были достигнуты исключительно в Арите.

Вопрос о времени появления собственно японского фарфора долгое время оставался дискуссионным. Существует несколько версий как относительно происхождения первых изделий, так и об их создателях [27, с. 1]. Одна из них говорит о том, что в самом начале 16 века успеха добился Городаю Го Сёндзуй, проработавший несколько лет в Китае в печах Цзиндэчжэня, где он освоил технику производства сине-белого фарфора. Вернувшись на родину с некоторым количеством необходимой глины, он делал фарфоровые изделия, пока запас каолина не закончился [5, с. 24; 35, с. 11]. Эта версия основывается на манускрипте, датированном 1789 годом со ссылкой на более древний источник. Однако ряд японских учёных вообще не упоминает об этом мастере, классифицируя изделия с загадочной подписью «Сёндзуй» как привозной китайский фарфор периода Мин (1368–1644) [19, с. 36]. Некоторые специалисты идентифицируют создателя японского фарфора с мастером Такахага Горосиси, оставляя под сомнением его национальную принадлежность, другие полагают, что было два пионера этого искусства: японец Городаю, который учился в Китае, и китайский гончар Го Сёндзуй [27, с. 1].

Однако в настоящее время наиболее достоверной и документально подтверждённой считается версия, что создание японского фарфора — итог деятельности корейского мастера Ри Сампэя (кор. Ли Сан Пэй), который попал в страну в числе пленных корейских ремесленников, привезённых Таку Ясуёси — вассалом Набэсима Наосигэ, правителя провинции Хидзэн [5, с. 37]. Последний всячески поощрял Ри Сампэя в поисках секрета изготовления фарфора. Успех пришёл в 1616 году, когда он нашёл в окрестностях деревни Танакамура на горе Идзумияма богатые месторождения белой глины, что и дало возможность начать производство фарфора<sup>2</sup>.

Опыт Ри Сампэя довольно быстро распространился среди других керамистов. Уже к началу 1640 года в Арите работало 33 печи, выпускавших сине-белый фарфор [39, с. 62]. Наиболее продуктивными были печи Сиды, Отаси, Ёсиды, Итиносэ, Хиросэ, Нангавара, Обо, Хакао, Куромута, Сираиси, Мацугатани и др. В отличие от Китая, где в Цзиндэчжэне основная масса продукции выпускалась государственными печами, контролируемые императорскими чиновниками, в Арите функционировало множество маленьких частных печей, на каждой из которых порой работала

---

<sup>1</sup> Из наиболее известных в первую очередь следует упомянуть печи *Карацу*, построенные корейцами в 14 веке и активно действовавшие вплоть до 18 столетия.

<sup>2</sup> В конце 1960-х годов было доказано, что мастер Сампэй действительно существовал. Об этом свидетельствуют результаты проведённых в 1966 году профессором Цугио Миками из Токийского национального университета археологических раскопок в местечке Тэнгудани, где находилась одна из наиболее старых печей, сложенных мастером Ри. А в следующем году местный любитель истории Икэда Тюити, просматривая архивы небольшого буддийского храма Рюэнзидзи в Западной Арите (в 5 милях западнее города), неожиданно нашёл документ с записью о смерти в 1665 году Сампэя из Камисиракава.

лишь одна семья. В дальнейшем Арита, будучи колыбелью национального фарфорового искусства, всегда оставалась самым крупным и продуктивным центром этого промысла, продолжая сохранять своё значение и по сей день.

Предваряя ретроспективный обзор вещественного материала, целесообразно остановиться на принятой в современной науке периодизации и классификации изделий, изготовленных в Арите. Это вызвано не только тем, что значение ряда распространённых терминов отличается у японских и западных исследователей фарфора. Одни и те же термины порой несколько меняют свой смысл в зависимости от того, какой принцип — типологический, хронологический, технологический или какой-то иной, порой совмещающий сразу несколько подходов к анализу материала, положен в основу систематизации.

В изданной в Японии энциклопедии все изделия, произведённые в районе Ариты, независимо от времени изготовления, типа и предназначения продукции именуется *Арита-яки*, при этом оговаривается, что в понятие *Арита-яки* включаются изделия *Какиэмон* и *Набэсима* [15, с. 53]. Это уточнение не случайно, так как в «Словаре художественных терминов», составленном японскими специалистами, *Арита-яки* отождествляется с *Имари-яки* в сопровождении следующего пояснения: «Фарфоровые изделия Ариты и её окрестностей продавались через порт *Имари*, по названию которого все они и получили такое наименование. Иногда термин *Имари-яки* не включает изделия *Набэсима* и *Какиэмон*, которые производились на той же территории» [51, с. 18,36]. Таким образом, даже в фундаментальных японских изданиях наблюдаются некоторые расхождения. При этом ряд специалистов склоняется к тому, чтобы относить образцы, сделанные в период с 17 века до конца эпохи Эдо (то есть вплоть до 1868 года), к *Имари-яки*, а изделия с периода Мэйдзи (1868–1912) по настоящее время — к *Арита-яки* [21, с. 29]. Среди западных коллекционеров принято называть *Имари* только экспортные изделия 17–18 веков, а также повторения тех же моделей, датируемых 19 веком [11, с. 91]. На наш взгляд, более разумно подразумевать под фарфором *Имари* изделия 17–19 веков (включая *Какиэмон* и *Набэсима*), а последующую продукцию — *Арита-яки*. Далее, с учётом стилистических изменений по хронологическому принципу выделяются следующие этапы в развитии фарфорового производства Ариты: сёки *Имари* (ранние *Имари*) — 1620–1650; *ко-Имари* (старые *Имари*) — 1650–1720; *Имари* — 18–19 века и *Арита* — с 1868 по настоящее время (т.е. включая фарфор периода Мэйдзи).

В соответствии с технологией и приёмами декорации фарфор *Имари* подразделяется на следующие категории:

- хакудзи* (белый фарфор) — декорированный рельефом (ёкоку) и гравировкой (инкоку);
- рури* (лазурит) — с одноцветной синей глазурью;
- суйсака* (водяной чай) — со светло-коричневой глазурью, полученной путём добавления железной чёрной краски;
- сэйдзи* (селадон) — покрытый светлой серовато-зелёной глазурью;
- сомэцукуэ* (окрашенные изделия) — двуцветный с синей росписью по белому фону (в западной литературе называется сине-белым фарфором);
- иро-э* (цветная живопись) — с полихромной росписью надглазурными эмалями;
- нисикидэ* (парчовый) или *сомэнисики* (синий с парчовой росписью) — многоцветный с подглазурной росписью кобальтом и надглазурными эмалями, а также железными (красным и чёрным) красителями;
- кинрандэ* (золотой узор) — с введением в красную роспись золота и серебра.

Возвращаясь к истокам развития японского фарфора, рассмотрим наиболее ранние изделия, которыми отмечены первые шаги фарфорового производства, то есть к *сёки Имари* (1620-1650). Их особенности в некоторой степени объясняются спецификой местного сырья и технологии изготовления. Желтовато-белая горная порода Идзумияма представляла собой так называемый «фарфоровый камень», который дробился и использовался в производстве. В Китае близкий по составу материал (камень *цыши*) служил в качестве одного из компонентов фарфорового теста. Первоначально японцы ограничивались природным сырьём, из которого было практически невозможно получить тонкий белый черепок. Такой материал не вполне соответствовал европейским представлениям об ортодоксальном фарфоровом тесте, сложившимся под влиянием уже известных на Западе китайских образцов [30, с. 36]. Поэтому со временем фарфоровый камень Идзумияма стали смешивать с глиной с Амакуса (60–65%), острова у западного побережья Кюсю<sup>1</sup>.

На раннем этапе сформированные от руки изделия сушили, затем расписывали и глазурировали. Но сушка не могла в достаточной мере избавить глину от влаги. Мельчайшие частицы воды оставались и становились причиной оседания и деформации изделий при обжиге. Влага делала синий кобальт слишком тусклым и скучным. Предметы, высушенные таким образом, назывались *намагакэ*, то есть «влажными»<sup>2</sup>.

*Сёки-Имари* — это в первую очередь сине-белый фарфор типа *сомэцукэ*. Его создатели — корейские мастера — использовали свой опыт декорирования фарфоровых предметов, бытовавший в Корее в период Чосон (1392–1910)<sup>3</sup>, а также стилистические приёмы китайского фарфора переходного периода (1620–1670), называемого в Японии *фуэдэ* (лотосовый узор). Ряд исследователей, в том числе Цугио Миками, указывает на сходство ранних изделий Ариты с керамикой *Карацу*, расписанной кистью в лаконичной эскизной манере [39, с. 61].

В 1620–1630-х годах преобладает скорописная, спонтанная манера росписи с изображениями цветов, растений, птиц, а также пейзажными рисунками, изредка включающими фигурки людей.

Простота и безыскусность *сёки Имари* весьма высоко ценились *тядзинами* (мастерами чая). Обычно это — небольшие тарелочки, чаши или вазочки с толстым, плохо обожжённым черепком, на котором проступают серые точки — следы производственного брака, с неровной глазурью. В целом это довольно неуклюжие и наивные изделия.

Образцом *сёки Имари* может служить подносик, расписанный подглазурным кобальтом, с изображением фениксов и цветочных розеток, украшенных развевающимися лентами (ил. 1). Незамысловатая трактовка китайского мотива, манера письма, напоминающая скоропись, хаотично разбросанные по фону спиралевидные завитки и, наконец, грубоватый черепок с разрывами теста и чёрными точками — всё это приметы раннего *Имари*.

*Сёки Имари* обычно не имеют марок. Иногда мастера копировали китайские печати с девизами годов правления периода Мин и писали их кистью по белому фону, нанося кобальт до покрытия глазурью, например, «*Дай Мин Сэйка нэн сэй*», то есть «Сделано в Великой Мин в годы Сэйка» (кит. «*Да Мин Чэн-хуа нянь чжи*», 1465–1487).

Среди изделий раннего периода, кроме *сомэцукэ*, встречаются единичные образцы, декорированные в технике *хакудзи* (с рельефом или гравировкой), а также *рури* и *суйсака*. Большая часть селадоновых блюд (фарфор *сэйдзи*) того времени являлась имитациями китайских изделий типа

<sup>1</sup> К сожалению, неизвестно, когда она была найдена: может быть, в конце 17 столетия, а возможно, в начале 18-го.

<sup>2</sup> Керамисты Ариты продолжали изготовление изделий в технике *намагакэ* и в последующие годы, особенно для внутренних нужд, потому данный технологический признак сам по себе не может служить основанием для датировки.

<sup>3</sup> В литературе он иногда обозначается как период правления династии Ли.

*Лунцюань-яо* и предназначалась для отправки в Юго-Восточную Азию, преимущественно на острова Борнео и Сулавеси [23, с. 29–42].

На следующем этапе развития фарфора *Имари* происходят грандиозные качественные изменения, обусловленные резко изменившейся в середине 17 века обстановкой в регионе. Экономической предпосылкой для стремительного расширения производства стала совершенно неожиданная востребованность изделий на внешнем рынке. Развитию торговли способствовали события, происходившие в соседнем Китае. После долгой и опустошительной войны последнего с Маньчжурией в стране воцарились хаос и разорение. Цзиндэжэнь, где изготавливалась большая часть китайского фарфора для экспорта в Европу, был разрушен. Основанной маньчжурами Цинской династии, которая утвердилась у власти в 1644 году, потребовалось несколько десятилетий для восстановления императорских печей в Цзиндэжэне, чтобы возродить былую славу китайского фарфора и поднять на прежний уровень масштабы внешней торговли.

В сложившихся обстоятельствах фарфоровое производство в Арите оказалось большой находкой для постоянных зарубежных заказчиков китайского фарфора. Голландские купцы быстро поняли коммерческую ценность японских изделий и всячески способствовали росту фарфоровой продукции, что стало очень важным фактором, поскольку, по контрасту с Китаем, в самой Японии еще не сложилось достаточного рынка сбыта для этого товара. В 1640-х годах начался экспорт японского фарфора в Юго-Восточную Азию. Несмотря на то что в те же годы правящий сёгунат Токугава закрыл страну для всех иностранцев, голландцам и китайцам было сделано исключение на условиях жёсткой регламентации их деятельности со стороны сёгуна. Так, голландской Ост-Индской компании (*Verenigde Oost Indische Compagnie — V.O.C.*) была оставлена маленькая фактория на острове Дэсима в районе Нагасаки, цены на товары в которой контролировали правительственные чиновники Японии. В период с 1653 по 1682 год в связи с прекращением торговых отношений Европы с Китаем, японский импорт оказался единственным источником поступления фарфора на западные рынки<sup>1</sup>.

В 1650–1660-е годы в окрестностях Ариты было построено много новых печей, большинство из которых работало на экспорт. Каждый год компания, обеспечивавшая керамистов привозными материалами для росписи (кобальт, эмали), со своей стороны выдвигала определённые требования на количество предоставляемой ей продукции. Так, только в 1665 году мастерам Ариты непосредственно для Голландии было заказано 65 тысяч единиц товара [32, с. 16]. Причём заказчики, как и ранее в Китае, устанавливали виды, формы и характер декора продукции.

Экспортная продукция Ариты 1650–1720 годов по стилю и технике росписи подразделяется на два основных вида: *ко-Имари* и *Какиэмон*. Голландцы предпочитали предметы в стиле китайских сине-белых изделий периода Ваньли (1573–1620), на которые в Европе уже был стабильный спрос. Они посылали в Ариту деревянные модели для копирования, сделанные и предположительно расписанные в Дельфте.

К ранним образцам *ко-Имари* относятся изделия *краак*, датируемые 1658–1683 годами<sup>2</sup> и декорированные в технике подглазурной росписи кобальтом. Мастера придерживались примерно одной и той же, принятой в Китае иконографии. Среди мотивов центрального резерва на зеркале блюд — пейзаж, ваза с цветами, птицы или животные. Как правило, центр обрамляется восьми-

<sup>1</sup> Первые записи об экспорте японского фарфора в Европу относятся к 1653 году [3, с. 11].

<sup>2</sup> Название «*краак*» появляется в Голландии и происходит от слова «*каррака*» (по-испански — «большой грузовой корабль», который использовался для доставки грузов). Термин обозначал разновидность китайского экспортного сине-белого фарфора с характерным стилем росписи, получившую в Европе большое признание.



частным бордюром на бортах, восемь панелей которого заполнены либо цветами, либо даосскими благопожелательными символами. На обороте дно низкой кольцевой ножки очерчено окружностью. Кобальт бледно-голубой с сероватым оттенком. По сравнению с эскизной манерой росписи, свойственной китайским моделям, ощущается явная попытка писать с большей точностью, при этом наблюдается тенденция к орнаментальной стилизации.

Таково блюдо с изображением на зеркале птицы, сидящей на скале у пионового куста, и двух спускающихся к ней по воздуху птиц поменьше (ил. 2). Оно обрамлено двумя концентрическими окружностями. Поля поделены на живописные участки толстой линией с белым ободком. Из восьми картушей четыре цветочных и четыре с даосскими символами. Между ними размещены узкие панели с изображением *носи* — полосок с изображением высушенных внутренностей раковин *аваби*, связанных, как подарок, в пучок. С внешней стороны борта декорированы тремя ветками камелии, что типично для ранних образцов в целом. Донышко очерчено двумя концентрическими окружностями. Примечательны пять сколов на дне (один в центре и четыре по углам воображаемого квадрата), оставшихся после обжига от конусов, на которые в японских печах ставили керамику.

Ост-Индская компания всячески содействовала развитию многоцветной росписи. Фарфор *ко-Имари*, расписанный эмалями в стиле китайских образцов периода Мин (1368–1644), производился в Арите с начала 1640-х годов.

В 1650–60-е годы в кратчайшие сроки было значительно расширено и усовершенствовано производство. Была разработана новая технология, в результате которой качество черепка и формы изделий стали в гораздо большей степени удовлетворять голландских купцов. В этом отношении очень важен перелом, произошедший в 1670-е годы, когда мастера Ариты освоили технику предварительного обжига изделий при низкой температуре, то есть получение бисквита (по-японски *суяки*). С этого времени значительно улучшаются пропорции и форма изделий, а также качество кобальта [21, с. 31]. Вместе с тем осваиваются новые методы нанесения красителей. Образцы бисквита расписывали окисью кобальта, резервируя места для последующей росписи, после чего осуществляли повторный обжиг. Затем наносили эмали и железные краски и обжигали изделия ещё раз. В итоге каждый предмет проходил тройной обжиг.

Огромный успех на Западе имел фарфор, расписанный в красно-синей гамме с применением позолоты. В тот период он употреблялся исключительно представителями высшей европейской знати.

Среди небольших изделий *ко-Имари* конца 17 – начала 18 веков можно выделить группу вещей, выполненных непосредственно по заказу, в соответствии с предложенными моделями, и явно предназначенных для европейского быта. В них учитывался вкус иностранных потребителей, желавших и познакомиться с восточной экзотикой, но в то же время приобрести вещь, функционально приспособленную для привычного образа жизни. Таковы фарфоровые куклы, тазики для бритья (*хигэдзара*), чайные чашки, сосуды для мытья рук и многое другое.

В качестве примера возьмём фарфоровый кофейник (ил. 4), прообразом которого послужило голландское столовое серебро [14, с. 128]. Форма предмета, сочетание трёхцветной росписи и рельефного декора на поверхности, а также вмонтированная в нижнюю часть сосуда металлическая трубка с краном для слива — всё соответствует заданной потребителем и применённой в другом материале стилистике. Мотив орнаментации — «птица, вскармливающая птенцов», принадлежит к числу любимых европейцами сюжетов. Он решён в манере, характерной для подобного рода изделий: рельефное изображение выступает над обработанной спиралевидными «ложками» поверхностью. Другую отличительную особенность составляют своеобразные «восточные кариатиды», то есть

скульптурные антропоморфные ножки сосуда в виде фигурок «китайчат» (*карако*) в традиционных костюмах. Такой вариант исполнения дальневосточного мотива «цветы и птицы», а также скульптурные ножки, изображающие национальные типажи, свойственны изделиям начала 18 века.

Не менее интересен и тазик для бритвы с полукруглым вырезом для шеи (ил. 3). Он представляет собой образец фарфоровых моделей европейского металлического таза парикмахера, которые вошли в моду на рубеже 17–18 веков<sup>1</sup>.

Декор исполнен в излюбленной красно-синей гамме в технике сочетания подглазурной росписи кобальтом и надглазурной железной красной. На зеркале воспроизведён изысканный букет в вазе, состоящий из декоративно решённых плодов граната, пышных цветов и россыпи мелких цветочков и листьев. На бортике размещены скрещенные «флажки» с нанесёнными на них цветочными узорами, а оборотную сторону украшают стилизованные ветви цветущей сливы. Характерно применение достаточно сложных живописно-художественных приёмов: искусное варьирование цветовых мазков, благодаря чему, несмотря на использование только двух основных красок, создаётся впечатление богатейшей красочной палитры, благодаря сочетанию плотных локальных пятен с виртуозной каллиграфической линией и тончайшими штрихами то на белом фоне фарфора, то на контрастной цветовой основе. Кобальт мутноватый, фиолетово-синий, а положенная очень тонко железная красная имеет ярко-оранжевый оттенок.

В ассортименте небольших по размеру предметов преобладали чаши, тарелки, мелкая пластика. Получившие в то время распространение изобразительные мотивы приобретали законченную иконографию, которая с небольшими вариациями повторялась в последующие столетия. Таков декор на чаше с изображением пяти голландских парусников (ил. 6). В роспись фарфора тема пришла из живописи на ширмах с воспроизведением обычаев «южных варваров» (*намбан*)<sup>2</sup>. Характерная композиционная схема включает рисунок корабля в центральном резерве, повторенный в картушах по обеим сторонам бортов, а также окружённые пышными пионами медальоны с парными фигурами голландцев.

С китайского фарфора был заимствован типичный для небольших чаш рубежа 17–18 веков сюжет об отшельнике Кинко, плывущем по волнам верхом на карпе. Примером творческой разработки данного мотива может служить декор чаши (ил. 7) с большими красными овалами *акадама*, расположенными вокруг зеркала. Обращает на себя внимание яркий колорит и насыщенность красно-томатного цвета, что особо ценилось любителями *ко-Имари* на Западе. В целом палитра подобных изделий становится богаче. Традиционное соединение синего и красного искусно дополняется вкраплениями светло-зелёного, лимонно-жёлтого, сиреневого и чёрного.

Что касается небольших ваз, то они нередко украшаются скульптурными деталями в виде цветочных ветвей, которые лепятся отдельно, а затем прикрепляются к сосуду (ил. 8).

Главной экспортной продукцией *ко-Имари* стали грандиозных размеров монументальные вазы, блюда и чаши, предназначенные для украшения парадных залов европейских дворцов. Их орнаментация испытала влияние не только китайских прототипов периода Канси (1662–1722), но и оказалась в русле современных художественных процессов периода Гэнроку (1658–1705), на который приходится расцвет японской культуры позднего Средневековья.

<sup>1</sup> Немецкий исследователь Ф. Райхель пишет, что первое упоминание об экспортных фарфоровых тазаках появляется в описях Ост-Индской голландской компании в 1662 году [32, с. 54].

<sup>2</sup> С. Джэнинс отмечает, что данный тип росписи характерен для начала 18 века, но затем повторяется в 1760-е, а также 1800-1830-е годы и снова появляется на рубеже 20 столетия [16, с. 69].

В этой связи в первую очередь следует указать на живописную школу Кано, стиль и сюжеты которой декораторы фарфора, работавшие далеко от крупных городов, постигали через другие виды декоративного искусства или по книжным иллюстрациям. Изображение тигров, которое часто встречается после 1675 года, может быть соотнесено с работами Кано Саданобу (1597–1623), а такой популярный мотив, как «собаки-львы и пионы», восходит к росписям на ширмах и дверях Кано Тянью (1602–1674). Разумеется, живописцы по фарфору видоизменяли заимствованные мотивы в соответствии с собственными вкусами и возможностями материала. Поэтому неизбежно ощущается разница между произведениями великих художников и их повторениями в декоративном искусстве. Львы на фарфоре наивны, неуклюжи, напоминают пятнистых тюленей, но с мощными и экспрессивными фантастическими китайскими львами художников школы Кано их объединяет общее стремление выразить величие и яркость мира, олицетворить успех, власть и богатство. В известной степени на формирование стилистики росписи по фарфору повлияли также принципы декора традиционных лаков *маки-э*, в частности, использование техники золотой росписи *кин-э*. Многими мастерами активно используются узоры, заимствованные из опубликованных в период Камбун (1661–1672) альбомов с орнаментами для украшения кимоно. Среди них — фениксы в круге, листья павлонии, цветы камелий, хризантем, пионов и многое другое.

Характерной особенностью росписи этой школы является преобладание показанных в разных масштабах цветов и растений с включением бабочек и стилизованных под них летучих мышей. В композиции они произвольно чередуются с геометрическими узорами, создавая несколько напряжённый динамизм. Пейзажи, как таковые, не встречаются, но присутствуют в виде фрагментов, свободно разбросанных среди орнаментального узорочья. Почти нет жанровых сцен, хотя среди цветов попадаются разномасштабные фигурки красавиц, прогуливающих в саду, сидящих на веранде, любующихся цветущими деревьями. Этот тип образов становится своеобразным художественным штампом, однако зрительно не воспринимается таковым в силу бесчисленных вариаций общедекоративных решений. Использование природных мотивов практически везде так или иначе связано с изображением четырёх времён года: это либо цветы разных сезонов, либо четыре «священных животных», олицетворяющих стороны света — дракон (восток, весна), тигр (запад, осень), феникс (юг, лето) и черепаха (север, зима). Черепахи, как правило, изображаются наиболее условно — в виде шестиугольников, помещаемых в общее поле геометрического орнамента. Изображения фениксов включаются в общую орнаментальную схему свёрнутыми в круги наподобие медальонов.

Таким образом, несмотря на то что исходным материалом для формирования декоративного и общехудожественного стиля *ко-Имари* явились китайские образцы периода Канси (1662–1722), в конечном счёте орнаментация приобретает здесь специфически японский колорит, основанный на свободном комбинировании классических китайских мотивов.

Вазы *ко-Имари* были тяжёлыми и толстостенными, яйцевидной или горшкообразной формы с высокой и широкой горловиной. Съёмные куполообразные крышки имеют шишечки в виде лотоса или льва. Каждая ваза имеет неперменный рельефный ободок у основания.

Художественный эффект достигается здесь главным образом за счёт росписи. Композиции, объединяющие разномасштабные картуши и медальоны, разворачиваются по всей поверхности. Более того, здесь вошёл в употребление метод двойного наложения орнамента, когда на синем, расписанном золотым узором фоне размещаются круглые розетки другого цвета или три крупных узорчатых завитка в виде запяток. Используется несколько видов орнаментации оплечья. Одним из самых популярных стал мотив стелющихся от горла вазы лепестков хризантемы, заполненных



разными образцами орнамента. Также широко распространился приём дублирования в другом масштабе отдельных элементов основных мотивов росписи тулова. Иногда трактовка оплечья напоминает узорчатую ткань.

Такова ваза из музея-заповедника «Архангельское», датируемая 1680-ми годами<sup>1</sup>. Её поверхность рассечена угловатыми, напоминающими молнии чёрными линиями на неровные участки. Включённые в композицию человеческие фигуры — богато одетые дамы, гуляющие в саду или сидящие на веранде, написаны свободной размашистой кистью. Экспрессивная волна тёмно-синего узора *каракуса* (китайская трава), состоящего из скрученных спиралей и тугих завитков, словно захлёстывает вазу. Склонность к асимметрии проявилась в противопоставлении густо заполненного орнаментального пространства и разреженных участков с жанровыми элементами. В палитре росписи мощь тёмно-синего кобальта контрастирует с высветленным кирпично-красным. Золотые штрихи, положенные на синий фон, небрежны, иногда даны в виде параллельных линий. У основания виден ободок из чёрных завитков.

Образцом парадной вазы *ко-Имари* начала 18 века может служить ваза с изображением львов (ил. 9). В стиле её декора ясно ощущается некоторая эволюция в направлении большей уравнишенности и чётко разработанной композиции, основу которой составляют большие, довольно правильной формы картуши. Обведённые широкой полосой чёрного цвета, они имеют законченный картинный вид. Заполненное росписью пространство этих панелей уподобляется живописному полю свитка, а растительный орнамент вокруг — его традиционному парчовому обрамлению. Так, на данной вазе живописное панно с фазаном окружено сине-белым узором *каракуса*. В верхней части изделия присутствует часто встречающийся китаизированный мотив «облачного оплечья», от края которого вниз спускаются шёлковые шнуры с декоративными узлами и кистями.

Европейская знать особо ценила наборы из пяти vaz (трёх — горшкообразной формы и двух — в виде кубков), декорированных в едином стиле. В парадных залах их устанавливали на каминных полках и специальных горках. Идея составления набора из пяти фарфоровых предметов подобного типа изначально принадлежала китайским мастерам. Она основывалась на традиции помещать в центре алтаря пять бронзовых предметов: курильницу, два высоких подсвечника и две вазы для цветов (17, с. 259). Удлиненные формы кубкообразных vaz уподоблялись этим светильникам. Японские мастера, скорее всего, по специальным заказам голландцев стали воспроизводить китайские модели, придав им ещё более торжественный и монументальный характер. Полностью такие гарнитурные сохранились в очень небольшом числе. Один из них, приобретённый семьёй Юсуповых, хранится в собрании музея-заповедника «Архангельское».

Ослепительной яркостью и величественной роскошью отличались и большие блюда этого периода. В них отмечается исключительное разнообразие и вариативность типов росписи. Наиболее распространённый декоративный мотив — ваза с пышными цветущими ветвями (*ханакаго*), стоящая на дощатом полу веранды. Он появляется после 1660 года и, по всей вероятности, пришёл из Китая [30, с. 36]. На зеркале блюд размещали также изображения фениксов и фантастических львов в окружении пионов. Столь же популярны были цветы сливы, хризантемы и сосна, оплетённая ветвями глицинии со свисающими гроздьями соцветий (японская версия китайского мотива «вьющийся виноград и могучий дуб»).

На обороте ранних образцов блюд *ко-Имари* воспроизводились две-три схематично написанные ветви камелии и сливы. С началом 18 века их стали заменять ветвями сакуры и стеблями трав.

<sup>1</sup> Сведения об изделиях из коллекции Государственного музея-усадьбы «Архангельское» любезно предоставлены дирекцией музея и хранителем Н.Л.Бережной.

Основой колористической гаммы здесь выступает традиционная для фарфора *ко-Имари* комбинация синего и красного. Кобальт тёмный, насыщенный, иногда с фиолетовым отливом. Железная красная краска, так называемая «красная *Имари*», — яркая, с оттенками от вишнёвого до розового. Светло-зелёная эмаль в росписи дополнена чёрными точками. В свою очередь, железная чёрная краска — плотная, блестящая, наподобие лака. Золото вводится в роспись достаточно деликатно: тончайшая вязь золотого рисунка оттеняет покрытые густым кобальтом плоскости, золотые лепестки украшают написанные красной краской цветы и листья, а золотая линия окаймляет отдельные детали.

Производство блюд *ко-Имари* отличается некоторыми технологическими особенностями, по которым их легче датировать: толстые закруглённые края, широкая низкая кольцевая ножка с ободком неглазурированного бисквита, толстая голубоватая глазурь. На глазурированном доннышке видны следы обжига в виде налепов (обычно пяти).

Из всех многочисленных печей, действовавших в Арите во второй половине 17 века и работавших непосредственно на западный рынок, особое место занимают мастерские, связанные с именем керамиста Сакаиды Какиэмона (1596–1666). В историю японского фарфора он вошёл как создатель тонкого фарфорового черепка особого качества, которого не могли добиться другие мастера *ко-Имари*. Ему приписывают составление рецептов полихромных эмалей, а также получение рафинированной молочно-белой непрозрачной глазури. В итоге он стал родоначальником принципиально нового типа тончайшей многоцветной росписи *Какиэмондэ* (или просто *Какиэмон*), который лёг в основу стиля фарфора *Какиэмон*. Это художественное явление знаменательно тем, что, с одной стороны, оно приводило в восхищение европейских покупателей, а с другой — отвечало эстетическим представлениям самих японцев.

Согласно генеалогии рода, он жил и работал в Нангаваре недалеко от Ариты, начинал с керамики *Карацу*, затем работал у мастера из Ариты Тосима Токуэмона. По одной из версий, секрет особого вида надглазурной росписи эмальями ему раскрыл китайский гончар, покинувший родину после захвата власти маньчжурами. Псевдоним Какиэмон он получил от своего покровителя *даймё* Набэсима за то, что изобразил в одной из своих работ две хурмы *каки* [9, с. 61]. По другой версии, прозвище происходит от названия спелой сливы *каки*, чей цвет передавался особым оттенком красного, преобладавшего в декоративных композициях этого мастера [11, с. 97].

Какиэмон работал преимущественно с небольшими по размеру изделиями — чашами, чашками, тарелками, вазами. Он сосредоточил своё внимание на текстуре твёрдого и тонкостенного фарфора, а также на белой глазури *нигосидэ*, напоминающей сваренное яйцо.

В фарфоровой технологии Какиэмона были выработаны две важнейшие составляющие. Первая — особый метод создания глазури. Порошкообразная глиняная масса очень долго промывалась до нужной консистенции. Затем жидкий раствор сливался в специальную ступу, устланную соломой с песком для устранения лишней влаги. К нему добавлялся пепел коры и листья дерева *юсу*, произрастающего исключительно в Японии [52, с. 16]. После обжига глазурь приобретала тот восхитительный молочный оттенок, которым столь гордились последователи Какиэмона. Другой отличительной технологической составляющей была подготовка красителей. Для получения знаменитого красно-оранжевого с алым отливом цвета окись железа прокаливали в печи, дробили, а затем в течение года держали в горячей воде, чтобы вымыть все однородные частицы [52 с. 17].

Основой художественной системы росписи Какиэмона стала классическая китайская живопись жанра «цветы и птицы» в преломлении японских художников школы Кано и Тоса. Мастер имел особую привилегию, разрешающую практиковать профессии керамиста и живописца одновременно

и уподоблял поверхность фарфоровых предметов классическим свиткам [32, с. 61]. Важную роль в росписи, которая не занимала более одной трети поверхности, играл ослепительно белый фон.

Эта живопись представляет собой мелкий, как бы стелющийся узор, обычно это цветы, птицы или бабочки. Композиции часто асимметричны, но всегда уравновешены и согласуются с формой предмета. Какиэмон избегал геометрического орнамента и почти не изображал человеческих фигур; образы животных также встречаются редко, за исключением *карасиси* (мифический китайский лев). Особое внимание уделялось тонкой выразительной линии, красной или чёрной. Подглазурная синяя краска могла преобладать или отсутствовать вовсе. Тщательно прорисовывались все детали. В тонко подобранной цветовой гамме доминировала нежная красная и ярко-голубая эмаль. Бирюзовый, травянисто-зелёный, бледно-жёлтый наносились мелкими малочисленными мазками. Золото применялось редко и скупно.

В Европе работа Какиэмона имела ошеломляющий успех. Спрос на его изделия был так велик, что одна семья, безусловно, не могла справиться со всеми заказами. В результате сложилась ситуация, когда фарфор в стиле Какиэмона стал исходить уже не из одной, а из нескольких печей Ариты, при этом тщательно придерживались технологии и типа росписи. Таким образом, была заложена традиция производства фарфора этого стиля, устойчиво и непрерывно сохранявшаяся в течение последующих столетий. Представители династии Какиэмона уже в четырнадцатом поколении продолжают работать и в наши дни, следуя традиционной манере своего пращура.

В коллекции Государственного музея Востока хранится восьмигранная чаша конца 18 века, выполненная мастерами династии Какиэмона (ил. 15). Нежная гладкость её поверхности подчёркнута яркостью рисунка. Дно украшают два соединённых в круг феникса. На внутренних стенках — три дракона, каждый из которых свёрнут в кольцо, мелкие веточки сакуры и крошечные розетки хризантем. На внешней стороне бортов варьируется основной мотив — сидящий на ветке или летящий феникс. Живописные элементы декоративно стилизованы. Так, перья птиц столь удлинены, что их тел почти не видно. В то же время отдельные детали (чешуя драконов, головки птиц, лепестки цветов и др.) прописаны весьма тщательно. В целом композиция росписи очень гармонична и уравновешена.

Следует отметить также, что, кроме полихромной росписи надглазурными эмалями, специалисты выделяют изделия Какиэмон в сине-белой гамме с подглазурной росписью кобальтом (тип *аиэ* или *ранкай*), обладающей особыми стилевыми качествами. В основе художественного решения декора — гармоничное равновесие тонкой вязи стилизованного растительного узора и белого незаполненного фона, совершенство рисунка, чистота и глубина кобальтовой росписи. Такова небольшая ваза с характерной для этого типа орнаментацией завитками *каракуса*, в которые вплетены головки пионов (ил. 16).

К середине 18 столетия фарфоровое производство в Арите претерпевает значительные изменения, обусловленные экономическими и культурно-историческими факторами. Это связано прежде всего с изменением ситуации в Китае. В самом конце 17 века возрождённый Цзиндэчжэнь снова превратился в центр фарфорового производства и Китай возобновил торговые контакты с Европой. В результате огромная масса относительно дешёвого и в то же время высокохудожественного фарфора вновь стала поступать на европейский рынок. Отвечая на запросы западных покупателей, китайские керамисты первой трети 18 века приступили к выпуску изделий, воспроизводивших в китайском вкусе стилистические приёмы японских *ко-Имари* и получивших название «китайская *Арита*». Примерно тогда же в Германии (Мейссен), Голландии (Дельфт) и Англии (Вустер, Челси, Бау) было налажено производство фарфора, на первых порах копирующего японские образцы, пре-

имущественно типа *Какиэмон*. Постепенно печи Ариты стали неконкурентоспособными. Экспорт в Европу стал сокращаться и почти прекратился.

В самой Японии первой половины 18 века тоже происходили процессы, которые оказали определённое воздействие на фарфоровое производство. В стране постепенно возрастал интерес к фарфору, хотя он по-прежнему оставался большой редкостью и по сути дела был доступен лишь сёгуну, *даймё* и аристократии. Фарфоровые предметы имели статус семейных сокровищ и за столом использовались редко. Лучшие образцы были сосредоточены у самих феодальных правителей, контролирующих керамические центры. Они дарили эти изделия друг другу, подносили сёгуну, но чаще всего фарфор оседал в их собственных коллекциях. По обычаю образцы прикладного искусства, в том числе фарфор, выставлялись в нишах *токонома* в парадных покоях. Они менялись в зависимости от времени года и возвращались в сокровищницы.

К этому времени относится начало производства элитарного фарфора *Набэсима*, предназначенного исключительно для узкого круга своего клана и для традиционных подарков представителям власти [11, с. 108]. Печи, из которых исходили эти изделия, находились в непосредственной близости от Ариты<sup>1</sup>. Продукция *Набэсима* получила в Японии особый «титул» — «фарфор-аристократ»<sup>2</sup>.

Вместе с этим и мастера самой Ариты начинают учитывать вкусы японских потребителей, число которых увеличилось за счёт столь презируемого самурайской верхушкой купечества, занимавшего низшую ступень в сословной иерархии. Среди горожан также складывается новое отношение к миру вещей, которые стали рассматриваться как прямое отражение благосостояния владельца. В представлениях о красоте на первый план выдвинулось понятие *ики* — идеал обольстительной красоты, яркой и чувственной, который воплощается в эстетической ценности блеска (*цзя*). На первых порах и в среде богатого купечества фарфор считался редкостью, предметом роскоши и олицетворением богатства.

Исключительно декоративными становятся росписи чаш с обилием орнаментально стилизованных форм, которые создают особую атмосферу роскоши, словно исходящую от этих изделий. Одна из них, отмеченная особым совершенством росписи, находится в собрании Государственного музея Востока (ил. 17).

На последующее развитие производства и формирование художественных особенностей традиционных фарфоровых изделий *Имари* основное влияние оказали тенденции дальнейшего развития городской культуры и её распространение среди масс горожан. Во второй половине 18 столетия фарфоровые изделия становятся заметно более практичными и чаще всего используются в ресторанах и чайных домиках «весёлых кварталов» как столовая посуда.

Размеры ваз и блюд значительно уменьшаются. Они приобретают более чёткую и стандартную форму. Так, блюда изготавливаются уже не вручную, а отливаются или прессуются по моделям. Характерным внешним признаком становятся более острые края.

Используя арсенал орнаментации, сложившийся в *ко-Имари*, мастера расширяют сюжетную основу росписи, усиливая её благопожелательный смысл. На зеркалах блюд и тарелок часто встречаются трактованные в японском вкусе буддийские и даосские символы, сильно стилизованный

---

<sup>1</sup> Печи клана *Набэсима*, которые приступили к изготовлению изделий *уро-Набэсима* (цветные *Набэсима*), стали функционировать в Окавати с 1722 года [45, с. 726].

<sup>2</sup> Фарфор *Набэсима* чрезвычайно редко встречается за пределами Японии. В Государственном музее Востока в Москве хранится фарфоровое блюдо середины 20 века работы мастера Имаидзуми Имаэмона, принадлежащего к династии потомственных керамистов *Набэсима*, которые из поколения в поколение сохраняли стиль традиционных изделий 18 века.

мотив *сётикубай* («три друга холодной зимы»: сосна, бамбук, слива), иероглиф *дзю* (кит. *шоу* — долготлетие). Появляются чисто японские мотивы, как например, атрибуты «семи богов счастья».

В декоре ваз *Имари* 18 столетия преобладают цветочные мотивы с небольшой долей геометрического узора, сосредоточенного главным образом на горловине и внизу тулова. Большие картинные картуши постепенно уходят в прошлое. Как бы обволакивающая роспись равномерно распределяется по поверхности, сливаясь с самой формой.

Широкое распространение получают большие чаши с рельефным декором в форме хризантем и блюда, по форме напоминающие многолепестковую хризантему<sup>1</sup>. Типичным образцом может служить блюдо из собрания ГМВ (ил. 19) с исходящими из центра двадцатью овальными вогнутыми лепестками, заполненными различными узорами. Роспись блюда производит впечатление многослойной. Орнаментальную поверхность частично перекрывают произвольно разбросанные на ней изображения веток сливы, нарциссов, павлоний, которые кажутся вырванными из реальной среды и помещёнными поверх узорчатого фона.

Живопись по фарфору дополняется рельефной моделировкой в виде розеток хризантем. Эти излюбленные художественные приёмы, наряду с присутствием светлой голубовато-зеленоватой эмали, становятся отличительными признаками изделий *Имари*.

19 век стал периодом распространения стиля *Имари* по другим районам страны. В 1828 году грандиозный пожар в Арите разрушил до основания большинство печей. Высококласные мастера вынуждены были переселяться в другие места и там основывать производство. Как ни странно, но пожар в Арите способствовал новому витку в развитии стиля *Имари*. Хотя технический уровень несколько снизился, появляются новые типы росписей, такие, как географические карты, пейзажи, жанровые сцены. Большое распространение получают фарфоровые *тяваны*, небольшие чаши с крышками, сосуды для хранения пищи, бутылки для *сакэ* и др. По-прежнему популярны большие блюда, которые используются теперь в качестве ресторанной посуды.

Излюбленным композиционным приёмом в орнаментации блюд этого времени было деление росписи, занимающей всю поверхность, широкой ломаной линией тёмно-синего кобальта на две, реже четыре части. Иногда полоса была двухчастной: синей и красной с мелким золотым орнаментом. Одна часть блюда заполнялась жанровыми картинками, другая — растительными мотивами. В коллекции ГМВ хранится блюдо этого типа (ил. 22). Оно рассечено изогнутой линией на две половины. На одной изображен учёный, сидящий на буйволе у дерева сливы, и двое ребятишек, несущих книги на палке чуть поодаль от него. На другой — пышно цветущие сливы и пионы. В цветочную роспись как бы врезаны два картуша, круглый и фигурный, обведённые толстой синей чертой. Неровно положенный кобальт, светло-красный оттенок железного красителя, синий ободок по краю, положенная плоскостями без линейной прорисовки позолота, наличие красной штриховки и отдельных рисунков на белом фоне — всё это признаки стиля *Имари* 19 века.

В 1867 году мастера Ариты впервые представили свою продукцию на международной выставке в Париже и имели большой успех. Вновь возникший большой спрос на *Имари* привёл к значительному росту экспортной продукции. Отдавая дань западным вкусам, мастера часто повторяли сложившиеся в 17–18 веках стилистические приёмы. Реминисценции прошлого иногда оборачивались созданием высокохудожественных произведений, а иногда — массовой продукцией, копирующей старые образцы. В целом же художественный уровень изделий заметно снизился. Заслуживают внимания получившие распространение на Западе большие парные вазы (высотой до 150 см), которые

<sup>1</sup> Блюда из 16 лепестков делались исключительно на экспорт и не использовались самими японцами, поскольку 16-лепестковая хризантема была гербом (*моном*) императора.



ставились у входа в дом. В их оформлении часто совмещались синяя роспись кобальтом по белому фону и фрагменты коричневого лака с золотым рисунком (ил. 24).

В 1870 году немецкий химик Готтфрид Вагнер посетил Ариту и способствовал модернизации её мастерских, а также разработке технологии получения высококачественных эмалей. В результате его деятельности были созданы такие крупные фирмы, как Коранся и Фукагава тодзи [21, с. 33].

Образцы *ко-Имари* обычно не маркировались, так как керамисты были в полной зависимости от *даймё* и изделия принадлежали последним. В то же время японские художники, даже покорные феодалам, полагали, что неуловимая печать их личности ложилась на всё, что бы они ни сделали, а это и есть самая достоверная идентификация. Иногда на *ко-Имари* ставили марки китайского фарфора, которому они подражали (чаще всего подглазурные, написанные синим кобальтом на белом фоне). На изделиях для внутреннего пользования изредка использовался синий иероглиф *фуку* (счастье). На доньшках больших блюд *Имари* середины 19 века иногда встречаются датирующие надписи, например «Эра Тэмпо» (1830–1840), очень редко — марка «*Имари*». Подписи керамистов или декораторов появляются в период Мэйдзи (1868–1912). На экспортных вещах марки обычно нанесены железной красной краской. В именах керамистов Ариты часто встречается окончание *уэмон*. В древности слово «*уэмон*» означало «правый страж ворот». Название наследственной в ряде поколений должности постепенно переходило в область личных имён семьи. Сохраняя такие окончания в профессиональных псевдонимах, ремесленники подчеркивали древность своего рода, предки которого состояли на службе у правителей провинции Хидзэн. Как правило, мастера, в чьих именах присутствовало окончание *уэмон*, создавали фарфор с цветной надглазурной росписью<sup>1</sup>.

С конца 19 века на фарфоре Ариты появляются также многочисленные торговые марки.

Ещё одним крупным и широко известным центром по производству фарфора был Кутани, расположенный в провинции Кага (современная префектура Исикава). Само название «Кутани», буквально означающее «девять долин», указывает на то, что это место затеряно далеко в горах.

Действительно, история печей Кутани до сих пор овеяна тайнами. В связи с тем, что письменные источники утрачены, и поныне существуют разногласия относительно дат и даже самого расположения этих печей.

Согласно принятой традиции, считается, что Маэда, *даймё* провинции Кага, послал в 1656 году керамиста Гото Сайдзиро в Ариту к Какиэмону с целью узнать секрет фарфорового производства и приготовления эмалей. В те годы каждый гончар бережно хранил свои методы создания фарфора, поэтому завоевать доверие мастера было нелёгкой задачей. Гото Сайдзиро поступил к Какиэмону сначала в качестве слуги. Впоследствии он женился на его дочери, которую покинул через несколько лет, вернувшись на родину [11, с. 132]. Дата его возвращения точно не известна. Есть предположение, что он посетил Китай и привёз оттуда нескольких мастеров. Из-за недостатка источников трудно сказать, что же случилось на самом деле. По местному преданию, вернувшись, он построил печь и преуспел в надглазурной росписи, но после его смерти мастерская пришла в запустение. Однако достоверность легенды пока не получила подтверждения данными археологических раскопок.

Некоторые из изделий *ко-Кутани* (старые *Кутани*), в частности, сине-белый фарфор, весьма схожи с вещами *ко-Имари*. Определить их происхождение можно лишь по почти неуловимым признакам.

<sup>1</sup> В ряде имён слог «у» не читается, например, Имаэмон.

Не исключено, что образцы *ко-Кутани* являются одним из типов ранней продукции Ариты. Некоторые исследователи считают, что наиболее распространённый на старых вещах в качестве марки иероглиф «фуку 福» (счастье), нанесённый чёрным поверх тонкого слоя зелёной эмали или тёмно-синего индиго, иногда на кобальтово-синем фоне, является преобразённой вариацией «каки 柿» (хурма), и усматривают в этом непосредственную связь с Какиэмоном [11, с. 97]. Конечно, само использование иероглифа *фуку* в качестве маркировки напоминает изделия *ко-Имари*, однако на образцах *ко-Кутани* он обычно исполнялся в других цветовых сочетаниях.

В 1986 году сотрудник Музея керамики Кюсю Охаси Кодзи опубликовал сообщение, что в результате археологических работ на территории старых мастерских в Арите найдены черепки, расписанные в стиле *ко-Кутани* [34, с. 194]. Это стало ещё одним свидетельством тесных связей между печами провинций Кага и Хидзэн. Предполагают также, что корабли, перевозившие рис из Кага в Хидзэн, могли возвращаться с нерасписанным фарфором (так называемое фарфоровое «бельё») из Ариты, который декорировался уже на новом месте.

Несмотря на споры учёных по поводу происхождения фарфора из Кутани, несомненно, что в период 1650–1710 годов была создана определённая группа фарфоровых изделий, отмеченных самобытным стилем, резко отличавшимся от *ко-Имари*. Они пользовались особой популярностью у японцев и получили название *ао-Кутани* (зелёные Кутани). В них проявились живописные принципы школы Кано, а также стилистические приёмы, бытовавшие в японском декоративном искусстве 16–17 веков. Существует точка зрения, что в Кутани приезжал живописец Кано Мори-кагэ (1620–1690) для составления альбома эскизов росписи [11, с. 130].

Наиболее распространёнными мотивами росписи здесь становятся пейзажи, цветы, птицы, а также декор в виде медальонов и ромбовидных узоров. Колорит строится на интенсивных, но холодных цветах. Применяется толстая кисть, с помощью которой наносятся тёмные контуры (зелёные и коричневые), а затем наносятся большие бледно-жёлтые, ярко-зелёные и лиловые пятна. Роспись дополняется энергичными мелкими чёрными штрихами. Эмаль кладётся густыми, плотными мазками. В повышенной роли силуэта, насыщенности цветового пятна, мрачноватой, но благородной, тонально сближенной цветовой гамме ощущается драматичная напряжённость.

Старые мастера Кутани любили сочетать изобразительные мотивы на зеркалах блюд с орнаментальным декором на полях. Таково композиционное решение блюда из собрания ГМВ (ил. 27), в центральной части которого запечатлён горный пейзаж и фигурка учёного, едущего на лошади под сосной. Этот излюбленный в дальневосточном искусстве сюжет трактован в духе классической китайской живописи. Широкие борта разработаны в декоративной манере: шесть овальных медальонов со стилизованными фигурками львов, напоминающих тюленей, размещены на зелёном фоне, украшенном более светлыми валютообразными ветками и красными розетками хризантем. Насыщенные мазки чёрного цвета вносят дополнительную экспрессию в образ. Изображение львов, хотя и исполненных лиловой эмалью, явно напоминают образный стиль *ко-Имари*, а коричневый ободок — изделия Какиэмона, впервые применившего его в своих вещах. Всё это — несомненное свидетельство стилистической близости *ко-Кутани* и *ко-Имари*.

В начале 18 века мастерские в Кутани пришли в упадок, что, возможно, было связано с финансовыми проблемами феодального клана Маэда или же, что в равной степени вероятно, с трудностями доставки пигментов для эмалей и цветных глазурей. Кроме того, политика сёгуната Токугава решительно пресекала любые попытки *даймё* вести самостоятельную торговлю с иностранцами и строго контролировала местные промыслы.

В первой половине 19 столетия неоднократно делались попытки возродить печи Кутани, однако в силу различных обстоятельств работа любой из них была довольно кратковременной.

Известно, что в создании одной из печей — Касугаяма в Канадзава — в 1806–1820 годах принимал участие известный киотский художник и керамист Аоки Мокубэй (1767–1833) совместно с Хонда Хатибэем, открывшим залежи каолина [4, с. 39]. Он пробовал свои силы в различных традиционных стилях и техниках (делал реплики с сине-белого фарфора *ко-Имари*, корейских прототипов, селадонов, создавал произведения в духе Нономура Нинсэя и других). К несчастью, через несколько лет эта печь сгорела.

Гораздо более продуктивной стала деятельность керамистов печей Ёсидая, основанных купцом Дэнъуэмоном (псевдоним Ёсидая) и просуществовавших с 1823 по 1831 год. Он привлёк известных мастеров из других мастерских Кутани, а также из Киото и Сигараки. Новые фарфоровые изделия получили название *сайко-Кутани* (ожившие Кутани) и впервые стали маркироваться именно как «Кутани» [29, с. 142].

Усилия возродить старые традиции были поддержаны гончарами печи Мацуяма (период работы 1848–1863) [4, с. 43]. Изделия расписывались в классической гамме *ко-Кутани*: голубовато-зелёный, жёлтый с градациями от лимонного до коричневатого, фиолетовый («баклажан»), чёрный. Но фарфоровый черепок этих изделий заметно тоньше, а масштаб изображений сильно укрупнён. Композиция занимает всю поверхность блюда, чем создаётся ощущение целостности. В типичной для этих мастеров манере исполнено восьмиугольное блюдо с вьюнками из коллекции ГМВ (ил. 28). Два лиловых и один голубой цветок помещены на тёмно-жёлтый, цвета старого золота фон, усеянный мельчайшими чёрными колечками. Внимание сосредоточено на выразительных возможностях рисунка, исполненного чёрным, и цветных силуэтах. Обратная сторона блюда покрыта тёмно-зелёной эмалью с написанными чёрным ветками.

Во второй половине 19 столетия в Кутани зарождается и развивается новый стиль оформления фарфоровых изделий, принципиально отличающийся от работ предыдущего периода. Это фарфор с тонким черепком, в котором важное место отводится декоративной роли белого цвета. Разрабатывается новый подход к цветовому решению — фарфор Кутани этого периода прославился росписями, в которых доминирует красный цвет. Свою лепту в комбинирование красной эмали и дополнительных цветов внёс целый ряд известных керамистов, среди которых Юдзиро, Хатируэмон, Исида и другие. Среди вариаций можно выделить несколько живописных приёмов: *ака-э* — фарфор с красной росписью по белому фону, *акадзи кинга* — с золотым и серебряным рисунком на красном эмалевом фоне, *хатиру-э яки* — комбинация двух предыдущих приёмов, *ака госу* — фарфор с красно-белой росписью, дополненной ярко-зелёным.

Одним из примеров может служить сосуд в форме *катакути*, с петлеобразной ручкой в виде дракона и длинным изогнутым носиком, дополнительно соединённым с туловом ещё одной скульптурной фигурой дракона (ил. 29). На тулове крупным планом изображён феникс среди хризантем с одной стороны и маленькая птичка под пионом — с другой. У основания сосуда проходят три полосы узора: лепесткового, меандрового и *каракуса*. Отдельные части предмета (горло, ручки, кольцевая ножка) полностью окрашены железной красной краской. По сочетанию в декоре золотого орнаментального узора на оранжево-красном фоне с применением сдержанного чёрного рисунка, а также по широкому спектру красного можно предположить, что сосуд относится к типу *хатиру-э яки*, появившемуся в 50-х годах 19 века и оказавшему большое влияние на дальнейшее развитие росписей *Кутани*.



В начале периода Мэйдзи (1868–1912) производство Кутани пришло в упадок, но вскоре, примерно с 80-х годов 19 века, снова заработало стабильно. Масштабы промысла значительно возросли, и продукция постепенно приобрела массовый характер. Изготавливались изделия всех видов: чаши, тарелки, блюда, вазы, курительницы и др. Соответственно вкусу западного потребителя делались многочисленные сервизы (кофейные, чайные, шоколадные), настенные вазы, кофейники, небольшие декоративные скульптуры.

Фарфор *Кутани* позднего периода отличается большим стилевым разнообразием. Делаются реплики со старых образцов *ко-Кутани* и *Ёсидая-яки*. Продолжается создание «красных *Кутани*». В 1875 году в Кутани из Киото был приглашён Дзэнгоро Вадзэн, 13-й потомок знаменитого керамиста Эйраку, прославившийся фарфоровыми чашами кораллово-красного цвета с золотой прописью и синим декором по белому фону на внутренней поверхности.

Примерно в те же годы местный керамист Кутани Сёдза (1816–1883) заложил основу нового синтетического стиля (*Сёдза-фу*, или *сайсики кинран*), значительно отличающегося от приёмов декорации других изделий промысла. В основу художественного решения была положена полихромная роспись эмалями по белому фону с преобладанием тонко разработанного рисунка. В орнаментальном декоре, дополнявшем живопись на тулове, доминировал красный цвет (железный краситель). Золотые узоры на красном фоне других частей сосуда — горле, оплечье, у основания — часто прерывались фигурными клеймами с изображением цветов и пейзажей. К типичным приемам *Сёдза-фу* относится также обрамление живописи на вазах сверху и снизу орнаментальными поясами, украшение устья горла и пояска на ножке красным меандровым узором, орнаментация покатых оплечий ваз как бы складками парчовой салфетки, которой, как правило, покрывали церемониальные сосуды.

В росписях этого стиля преобладают жанры классической живописи: пейзаж, «цветы и птицы», «красавицы» (*бидзин*). Популярны исторические сюжеты: эпизоды из эпохи Хэйан (794–1185), сцены из жизни знаменитых воинов. Часто изобразительные мотивы несут в себе символически благопожелательный смысл: журавли — долголетие, бабочка — радость, павлин среди цветов — почёт и знатность, стрекоза — победу.

Доминирует живопись в больших картинных картушах, как например, на большой вазе, предназначенной для украшения парадных залов усадьбы в западном стиле (ил. 30). На одной стороне запечатлён принц Гэндзи во время его ссылки в Сува — иллюстрация к классическому роману писательницы Мурасаки Сикибу «Повесть о принце Гэндзи» (нач. 11 в.). На другой стороне мы видим дам с детьми среди цветущих деревьев сакуры. Роспись отличается изысканной колористической гаммой светлых тонов, гармонично дополняющейся позолотой. Традиционные национальные мотивы переданы здесь с большим мастерством, характерным для лучших работ декораторов Кутани, — ваза создана в известной мастерской, носящей имя своего основателя Маэда.

Фарфор *ко-Кутани* либо не маркировался, либо, как уже было упомянуто, имел китайскую идеограмму *фуку* в квадрате. Примерно с середины 19 века появляются марки «*Кутани*», а некоторые образцы *Хатиры-яки* несут подпись керамиста, вдавленную в бисквит. На изделиях периода Мэйдзи почти всегда имеется надпись «*Кутани*» или «*Кага*», часто с последующей подписью мастера, нанесённой золотом на красный фон или железной красной на белый, например, «*Дай Нихон Кутани Эйсёдо сэй*» (Великая Япония. Создано в Кутани мастером Эйсёдо). Керамист Вадзэн иногда подписывал свои изделия как «*Кутани ни ойтэ Эйраку*» (сделано Эйраку в Кутани).

В конце 18 века в Японии начинается бум фарфорового производства. Новые печи открываются не только на Кюсю, но и по всей стране: в Киото, Сэто<sup>1</sup>, Тобэ (о.Сикоку) и Авадзи (о.Авадзи).

Императорская столица Киото — место сосредоточения традиционных художественных промыслов, «цитадель японской керамики», довольно долго не откликнулась на новые веяния. Тядзины (мастера чайной церемонии тя-но-ю), задававшие в 16–17 веках эстетические принципы декоративно-прикладного искусства, отвергали фарфор, считая его явлением, не отвечающим японской художественной традиции. Философский смысл, воплощённый в исключительно сдержанных эстетических качествах всех аксессуаров тя-но-ю, и пышная декоративность фарфора *Имари* откровенно противоречили друг другу.

Перелом наметился в конце 18 столетия в связи с переоценкой эстетических возможностей фарфора и был связан с творчеством целого ряда ныне известных японских художников, богато одарённых и разносторонних личностей, обратившихся в своём творчестве к декоративному искусству. Знаменем времени стало «появление в потоке безымянного творчества профессиональных мастеров, создававших свою школу, направление, стиль» [50, с. 52].

Конец 18 века в керамике Киото отмечен творчеством Окуда Эйсэна (ум. 1811), который впервые ввёл производство фарфоровых изделий в практику керамических мастерских Киото, а также его учеников и последователей: Аоки Мокубэя (1767–1833), Эйраку Ходзана (1795–1854), Нинъами Дохати (1783–1855) и других.

В фарфоре Киото второй половины 18—первой половины 19 столетия можно выявить два направления. Первое связано с ростом популярности проведения чайных церемоний на китайский лад — *сэнтя* (использует листовый чай вместо порошкового) и повышением интереса к фарфоровым изделиям, как к китайским периода Мин, так и японским. Особое внимание уделялось чайным принадлежностям, особенно *тяванам* (чашам для чая). Постепенно разрабатываются и новые эстетические требования к фарфору. Предпочтение отдаётся сине-белой декорации, плавным округлым формам изделий, тонкому белому черепку. Преобладают китайские сюжеты, чаще всего пейзажи. Впервые на поверхности предметов появляются длинные иероглифические надписи. Иногда идеограммы сами по себе служат декором, как на небольшой курительнице из коллекции ГМВ (ил. 34), украшенной поэтической надписью из китайской классики.

Настоящим знатоком *сэнтя* был Аоки Мокубэй (1767–1833), известный живописец школы *нанга*<sup>2</sup>. Мокубэй был одним из образованнейших людей своего времени, имел широкие связи и популярность в кругу деятелей культуры, принадлежал к числу художников-интеллектуалов, изучал китайскую живопись и керамику. Среди живописцев и любителей *сэнтя* он прослыл знатоком китайской культуры. Известно, что он переводил китайские трактаты по фарфору и керамике, а также копировал рисунки из китайских альбомов. Обосновавшись в мастерских Авата, Мокубэй много экспериментировал и воспроизводил различные виды фарфоровой и керамической продукции Китая. От китайцев Мокубэй узнал технологию формовки ваз по шаблону, чем достиг высокой точности и правильности форм. Одним из первых он стал применять рельефные рисунки.

Большинство работ Мокубэя сделано для проведения чайной церемонии. Таков шестигранный сосуд для воды (*мидзусаси*) из коллекции ГМВ (ил. 36). Его простой монументальной форме соответствует череда рельефных панелей с крупными изображениями буддийских персонажей и растений.

<sup>1</sup> Наибольшее развитие фарфоровая индустрия получает именно здесь.

<sup>2</sup> *Нанга* (южная школа живописи), или *бундзинга* (живопись просвещённых) — направление, возникшее в Японии в конце 17 века, в подражание китайской живописи интеллектуалов (*вэньжэньхуа*) периода правления династии Южная Сун (1127-1279).

Эмали лишь частично заполняют поверхность, выделяя цветом силуэты фигур, размещённых на бисквите серо-песочного тона. Пространство между своеобразными картушами заполнено железной красной краской с нанесённым поверх неё золотым парчовым узором. Неожиданный эффект при снятии чёрной лаковой крышки создаёт свободная синяя роспись по белой кракелированной глазури, где по краю борта изображено девять драконов. Контрастный по цвету и манере письма рисунок, спрятанный внутри сосуда, становится излюбленным приёмом японских мастеров декоративного искусства. На неглазурованном основании вырезана надпись: «По высочайшему повелению в печи Тэйкэйдзан-гама с почтением создал Кокикан»<sup>1</sup>.

Как уже говорилось, некоторое время Мокубэй работал в Канадзаве совместно с мастерами Кутани. К этому периоду относятся его произведения, исполненные в живописной манере, использующей отдельные цветосочетания, присущие изделиям *ко-Кутани*. Примерами могут служить чайница и чашки с изображением китайских мудрецов в роше из собрания Государственного музея Востока (ил. 38). Многочисленные фигурки людей как бы рассыпаны по всей поверхности изделий. Излюбленный в классической живописи сюжет трактован очень вольно: вместо самих деревьев выписаны только зонтики сосновых игл, а бамбук обозначен лишь несколькими листьями, помещёнными в крохотное клеймо неровной формы. Соцветия хризантем размещены весьма произвольно. *Тайхуши* (старые, выветренные камни) образуют орнаментальную полосу внизу. Доминирует тёмный, коричнево-красный фон. Чёрные контуры фигур и растений нанесены сначала тонкой кистью, а затем положены мелкие тускло-жёлтые, лиловые и ярко-зелёные пятна. Нижняя часть чашек и кольцевые ножки оставлены, как в традиционной керамике, неглазурованными. На дне чайницы в прямоугольном зелёном резерве нанесены чёрные иероглифы марки «*Кутани Мокубэй*».

Другому направлению киотского фарфора принадлежали мастера, продолжившие традиции творчества Нономура Нинсэя (1574–1660), впервые применившего технику декора фаянса полихромными эмалями. Он создал свой совершенно новый, но чисто национальный по духу и образности тип керамики — *кё-яки*. Его росписи, исполненные в светлых тонах, с мелкими блёстками золота, красиво сочетаются с песочно-жемчужной, слегка сероватой глазурью. Этот гармоничный, но яркий декоративный рисунок разрушил привычные представления о японской керамике, всегда сдержанной, даже суровой по цвету и форме, использовавшей лишь схематичные, монохромные рисунки. Это был настоящий переворот в японском гончарстве, переосмысление фундаментальных принципов декора керамики, теперь значительно приближенных к приёмам оформления лаковых изделий и текстиля. Нинсэй применил в живописи по фаянсу принцип асимметрии узора и его свободного соотношения с формой, а также сочетание условного фона с тщательной прорисовкой деталей. Его росписи при всей своей декоративной условности оставляют ощущение живого мотива природы. Совершенная и гармоничная по цвету роспись оттеняет спокойные, монументальные формы его изделий.

В собрании Государственного музея Востока хранится работа последователя Нономура Нинсэя (1574–1660) мастера Кусубэ, работавшего в конце 18 – начале 19 века. Это небольшая по размеру чайница с на редкость спокойными и завершёнными линиями силуэта и росписью с изображением лотоса (ил. 39). Корпусно положенные крупные красные, синие и зелёные пятна цветов и листьев отчётливо выделяются на молочно-белой глазури. Удачно найдено равновесие фона и росписи, которая свободно перетекает с тулова на крышку, образуя с любой стороны изделия вполне законченную композицию. Незаполненная часть поверхности чайницы имеет не

<sup>1</sup> *Кокикан* — один из псевдонимов Аоки Мокубэя.

менее важное значение, чем сам рисунок. Это как бы свободная естественная среда, в которой изображение ведёт своё живое существование.

Вполне самостоятельную ценность представляет собой фарфор *Хирадо*, производившийся группой небольших печей в Микавати на северо-западе острова Кюсю (*Хирадо-яки* или *Микавати-яки*) и получивший название от порта *Хирадо* на одноимённом острове. Местные гончары начиная с 17 века делали простую керамику, пока в конце того же столетия на острове Амакуса не были найдены залежи прекрасной белой глины [37, с. 40]. Первым мастером, начавшим делать фарфоровые изделия, был Дзээн, внук вывезенного из Кореи керамиста Косэки.

Бытуют разные мнения по поводу периодизации изделий *Хирадо*, но с учётом дошедших до нас образцов история этого керамического центра условно подразделяется на два этапа: 1750–1830 и 1830–1910. В первый период печи работали под жёстким контролем *даймё* провинции из дома Мацуура, который следил за качеством фарфора и определял количество выпускаемой продукции. Изделия предназначались для внутреннего рынка, а также для подарков сёгуну и друзьям. В 1830 году клан Мацуура установил монополию на внешнюю торговлю фарфором *Хирадо* и начал экспортировать его в Европу [37, с. 42]. Однако представители клана смогли удержать контроль за промыслом лишь до 1843 года [34, с. 159]. Причины прекращения этого патронирования так и остались невыясненными. Так или иначе, мастера, не связанные рамками одного стиля, стали работать более свободно, пробуя себя в разных техниках.

Изделия *Хирадо* ценились за чистоту белой массы, правильность форм и яркость кобальтовой росписи, отличающейся неповторимым художественным почерком. Светлый, чистый тон их кобальта сравнивался с сапфиром. Японские знатоки, желавшие подчеркнуть красоту синего цвета в живописи по фарфору, использовали термин *сэйка* — «голубые цветы». Образность произведений строилась на контрасте холодного блеска ослепительно белой глазури в качестве фона и чистого сине-голубого кобальта *сэйка*. Подглазурная декорация была точной и детализированной. Предпочтение отдавалось китайским пейзажам, изображению деревьев, цветов. Типичным для *Хирадо* стал сюжет играющих «китайчат» *карако*, нередко помещённых под сосной (на лучших изделиях — по пять-семь фигур, на ординарных — только по три) [35, с. 48].

Одним из типов продукции Микавати этого периода был фарфор с декором в виде низкого рельефа или тиснения. В ГМВ хранится тарелка с рельефным изображением аои-мон — герба сёгунов Токугава в виде листьев мальвы (ил. 41). Поверхность каждого листа заполнена мелким ромбовидным синим узором. На внешней стороне бортов — традиционный рисунок четырёх соединяющихся между собой ветвей сливы. На ножке — меандровый узор.

Мягкая, податливая, но сохраняющая после обжига форму глина давала богатые возможности для создания мелкой пластики, тончайшей ажурной резьбы, тиснёных рельефов, тщательно смоделированных скульптурных деталей, что стало специализацией печей Микавати<sup>1</sup>. Подобное декоративное оформление характерно для изделий второй половины 19 века. Именно к этому времени можно отнести курительницу в виде фигуры сидящего мальчика с ажурной корзиной за плечами и цветами хризантем из собрания ГМВ (ил. 42).

В 1830–1840 годах 19 века мастера *Хирадо* освоили технологию изготовления тонкого, как лист бумаги, фарфора, расписанного многоцветными эмалями и получившего в Европе название

<sup>1</sup> Для создания относительно мягкого белого фарфора, хорошо поддающегося скульптурному моделированию, и полупрозрачной молочно-белой глазури ремесленники мастерских Микавати с конца 18 века использовали растёртые в пудру предварительно прокипячённые и выпаренные кости кита, которые добавляли в высококачественную глину Амакуса. Проведённый в конце 20 века флуоресцентный анализ найденных в раскопках черепков периода Бунка-Бунсэй (1804–1829) из печей Микавати подтвердил наличие в их составе высокого процента кальция и солей фосфора [37, с. 41].

«яичная скорлупа»<sup>1</sup>. В такой технике выполнена чаша с изображением мастерской живописца на внешних бортах и отдельными, свободно разбросанными по внутренней поверхности стенок фигурками: самурай с соколом, танцовщица с глицинией, божество счастья и богатства Дайкоку и другие (ил. 44). Свободная круговая композиция, состоящая из живописных фрагментов (нередко жанровых картинок), как бы перенесённых на фарфор со свитков, уверенный рисунок тонкой чёрной кистью — характерные черты декора подобных изделий.

Для второй половины 19 – начала 20 века типичными становятся образцы с декорацией в виде горельефа и ажурными элементами. Нередко изделия перегружены деталями и излишне декоративны. Популярна мелкая пластика из покрытого прозрачной глазурью белого бисквита, возможно, возникшая под влиянием знаменитых мастерских Дэхуа в Китае. Характерным примером является скульптура Дзюродзина, божества счастья и долголетия, выполненная в мастерской Имамура, ведущей начало от Имамура Саннодзё, стоявшего у истоков производства *Хирадо* и работавшего приблизительно в 1660-х годах (ил. 43). Отличительные черты работы мастеров этой династии — реализм, прекрасное моделирование, использование тонировки бежевым красителем (на лице и руках, а также рогах оленя). Достоверно исполнено старческое лицо с набрякшими веками глаз, глубокими морщинами, опустившимися уголками рта. Отдельные детали дополнены гравировкой.

С 1843 года мастера *Хирадо* стали маркировать свои изделия: «*Микавати Хирадо сэй*» (печи Микавати, Хирадо), часто с датой и именем керамиста. Иероглифы писали кистью с железной чёрной краской, а представители семьи Имамура прорезали надпись ножом, покрывая затем прозрачной глазурью: «*Микавати Имамура удзо*» (Микавати, дом Имамура).

В 1900 году мастерские Хирадо передают право торговать изделиями своего промысла компании Фукагава, которая начинает ставить на них свои торговые марки<sup>2</sup>.

В 19 веке в русле художественных традиций, сложившихся в искусстве фарфора, получила развитие керамика провинции Сацума, которую некоторые западные специалисты причисляют к протофарфору [35, с. 74], а в отечественном искусствознании обычно называют фаянсом. В японских академических изданиях термином *Сацума-яки* обозначают все виды керамических изделий, вышедших из печей Сацумы (ныне префектура Кагосима) [51, с. 244]. Однако чаще всего, когда и в самой Японии, и за её пределами говорят: «*Сацума-яки*», «*Сацумадэ*» или просто «*Сацума*», имеют в виду не столько продукцию конкретного керамического центра, сколько определённый тип изделий, изготовленных по конкретной технологии и воплотивших в себе представления европейцев о японцах. Это объясняется тем, что мастера исторической провинции Сацума, используя весь арсенал художественных средств традиционного фарфора и расширив его спецификой своего материала, создали особый стиль. Он явился попыткой в концентрированном виде продемонстрировать весь накопленный в предшествующие столетия опыт фарфорового производства, преломив его сквозь призму представлений эпохи Мэйдзи (1868–1912), когда Япония после более чем двухсотлетней изоляции выходила на мировую арену. Фаянс *Сацума* стал своеобразной визитной карточкой Японии конца 19 – начала 20 века и приобрёл неслыханную популярность среди западных коллекционеров и ценителей японского искусства. Его создатели интуитивно выбирали из национальных традиций

<sup>1</sup> С. Дженинс уточняет, что в 1837 году кофейные чашки из такого фарфора были впервые изготовлены мастером Икэда Ясудзиро [16, с. 252].

<sup>2</sup> Существуют различные вариации маркировки компании Фукагава. В настоящее время ещё далеко не все её марки введены в научный оборот и соотнесены со временем производства.



то, что более всего соответствовало западным вкусам того времени. Продукцию печей Сацумы принято включать во все издания, посвящённые японскому фарфору.

Производство фаянса в Сацуме началось в 17 веке, когда корейские гончары нашли в местечке Наэсирогава залежи пластичной белой глины и в печах Татэно стали вырабатывать изделия с тонкой белой глазурью чуть золотистого оттенка (*тюдзи-яки*)<sup>1</sup>, которая в результате обжига покрывалась сеткой кракле [45, с. 863]. В последнее десятилетие 17 века художник по имени Кимура Тангэн стал украшать фаянс с кракле эмалевой надглазурной росписью [11, с. 79].

В 18 веке несколько мастеров из этой провинции совершили поездку по главным керамическим центрам страны. Под влиянием мастерских Киото, в частности печей Авата, в Сацуме появился фаянс более твёрдой текстуры с цветными глазуровидными красителями (*уро-Сацума*). Это не фарфор, но и не керамика<sup>2</sup>. Такие изделия имеют твёрдый мелкозернистый черепок с характерным нерегулярным кракле, имеющим расходящиеся лучики.

В конце 18 века технология фаянса была усовершенствована мастером Коно Сэнъэмоном, который по требованию *даймё* Симадзу ввёл в роспись золотую краску [11, с. 81].

К началу 19 века фаянс, по своей текстуре очень близкий к фарфору, с многоцветной росписью уже выпускали печи Наэсирогава (осн. 1604), Татэно (1601–1871), Хираса (Котти, приблизительно 1768–1915), Рюмондзи (Кадзики, осн. 1598), Тёса и другие, входившие во владение клана Симадзу.

По своей стилистике ранняя *Сацума* конца 18—первой половины 19 века близка изделиям *Какиэмон*. Мы видим большие поверхности однотонной кремовой глазури, одиночный декоративный мотив в виде цветов, фениксов и благожелательных символов, нанесение рисунка тонкими чёрными линиями и применение прозрачного opakового оранжевого красителя. Цветовая палитра включает также тёмно-зелёную, нежно-фиолетовую, жёлтую и глянцево-синюю краски.

Примером может служить ваза 19 века из коллекции ГМВ (ил. 45), живописный декор которой состоит из отдельных стилизованных цветков павлонии с листьями и розеток хризантем, как бы рассеянных по фону тулова. Сочетания цветов (оранжево-красный и тёмно-зелёный) просты и благородны. Тончайшие золотые линии очерчивают контуры, воспроизводя также прожилки на листе. На резком перегибе в нижней части тулова проходит узкий поясик с геометрическим орнаментом. Тонкий слой золотисто-песочной глазури покрыт мелкой сеткой кракле, настолько тонкой, что её можно сравнить с паутинкой. Характерное противопоставление чистого пространства фона и тщательно выписанных миниатюр — стилистический приём, присущий *Сацума-яки* раннего периода.

Печи Сацумы процветали до 1868 года, когда ужасный пожар нанёс промыслу непоправимый ущерб. Упадку способствовало и общее политическое смятение, внесённое революцией Мэйдзи. Но к 1875 году деятельность керамистов была возобновлена. При этом значительная часть печей была объединена в промышленную компанию, но открылось и множество мелких мастерских и студий [11, с. 71].

Таким образом, в традиционном фаянсе Сацумы наметились две тенденции: создание редчайших выставочных образцов, имеющих подлинно художественную и культурную ценность, и развитие массовой продукции. Последняя, в свою очередь, также была неоднородна: наряду с изделиями высокого качества выпускались весьма посредственные вещи, ориентированные на дешёвый экспорт.

<sup>1</sup> Изделия названы по имени основателя печей Татэно, выходца из Кореи, Хосияма Тюдзи. Иногда их называют *кин-кай-яки* по альтернативному имени того же мастера.

<sup>2</sup> Разница в изготовлении фаянса и фарфора была не столь уж велика. Для фаянсовых изделий японцы обжигали белую глину при температуре 1000° по Цельсию, а фарфоровое сырьё — измельчённая смесь той же глины (каолин), кварца и полевого шпата подвергали обжигу при 1300°.

В последние десятилетия 19 века в Европе и Америке прошла серия международных выставок, в японскую экспозицию которых были включены лучшие образцы фаянса Сацума<sup>1</sup>. Япония, входившая в мировое сообщество, демонстрировала накопленную веками богатейшую сокровищницу традиционного национального искусства. Ошеломлённый Запад с восторгом воспринял новую незнакомую художественную систему. Интерес к японскому декоративно-прикладному искусству, особенно к фарфору и фаянсу, приобрёл характер «японской мании». В отличие от первой волны экспорта, когда заказчиком выступала исключительно европейская знать, на рубеже 19–20 веков произведения японского искусства входят в быт широких слоёв населения. Таким образом, перед японскими керамистами и предпринимателями открылся почти неограниченный рынок. Растущий спрос на изделия из Сацумы побудил мастеров других центров создавать собственную продукцию в этом стиле. Подобное производство началось в Киото, Осаке, Токио, Иокогаме. К декорации фаянса были привлечены известные художники по фарфору, такие, как Кинкодзан, Рюдзан, Ясуда, Ябу Мэйдзан и другие, которые имели свои мастерские и художественные студии.

В лучших образцах мастерских Сацумы конца 19—начала 20 века, а также других изделиях, выполненных в этом стиле, преобладает тематическая роспись. Под влиянием гравюры *укиё-э* воспроизводились картины из самурайских хроник, сцены из жизни горожан и красавиц «весёлых кварталов». Данью времени был своеобразный историзм — обращение к идеализированной жизни и быту аристократов периода Хэйан (780–1185). Часто жанровая живопись превращалась в иллюстрации к классическим китайским средневековым романам: «Путешествие на Запад» У Чэньэня (16 в.), «Сон в красном тереме» Цао Сюэциня (18 в.), «Речные заводы» Ши Найяня (14 в.), «Троецарствие» Ло Гуаньчжуна (14 в.) и др., иногда в своеобразно японской трактовке. Популярными были изображения богини милосердия Каннон в окружении детей и буддийских святых — архатов.

Особенностью декора ваз этого времени стало изображение с одной стороны картин на японский сюжет, а с другой — многофигурных композиций на тему китайской истории или литературы. Тот же приём применяется и в живописных композициях в классическом жанре «цветы и птицы». С одной стороны в росписи доминируют весенние цветы, чаще всего пионы, а с другой — различные виды хризантем и осенней растительности. Подобные сочетания имели благожелательный смысл — включение в единую композицию весенних и осенних растений воплощало идею вечности красоты в непрерывном потоке быстро текущего времени. Пион символизировал богатство и знатность, хризантема олицетворяла стойкость и благородство природы. Изображённые вместе с птицей, они образовывали *киссёмон* — «узор счастья». Такая роспись отличалась тщательностью в воссоздании многочисленных деталей и точной прописью орнаментальных мотивов и фрагментов природы.

Излюбленным в это время становится декор в стиле *нисикидэ*, при котором живописное изображение и многоцветное узорочье занимают практически всю поверхность. Среди разнообразных орнаментальных мотивов часто встречаются бабочки, летучие мыши, веера, музыкальные инструменты, а также различные предметы, считавшиеся талисманами счастья или сокровищами *такарамоно* (волшебная колотушка Дайкоку, одежда из птичьих перьев, ваза с кораллами, два свитка парчи, мешочек с золотом, шляпа и плащ-невидимка).

Оплечье, горло и нижняя часть тулова ваз акцентируются сложными орнаментами. Чаще всего это мозаика классических японских узоров или орнаментальный поясик из спускающихся овалов, иногда округлых ламбрекенов.

---

<sup>1</sup> Впервые изделия *Сацума* были показаны на Западе в 1880 году сначала в Филадельфии, а затем в Лондоне.

Изделия конца 19 века отличаются виртуозным исполнением при использовании весьма сложной технологии, в частности, уникального способа капельного и точечного нанесения разноцветных эмалей. Следует обратить внимание на то, что эта техника оказалась полностью утраченной уже в первой четверти 20 века, и сегодня её секрет не могут восстановить ни японские, ни зарубежные мастера.

Столь же тщательно разрабатывалась технология позолоты: от распыления золотой пудры и тонкого письма кистью до послойного нанесения (техника *морикин*) и наложения фигурных фрагментов золотой фольги (*кириганэ*). Однако преобладающим методом в многообразии вариаций является *кинрандэ* — особое переплетение золотого и красочного слоя, создающее так называемый «эффект парчи ручной работы».

Декор изделий Рюдзана представляет собой миниатюрную золотую живопись, тонкую, тщательно исполненную, как на чаше с изображением знаменитого киотского храма Киёмидзу (9 в.), запечатлённого во время цветения красных клёнов момидзи (ил. 50). На внешней поверхности бортов развёрнут многоплановый пейзаж с горой Фудзи, озером Бива и храмами, разбросанными в горах. Золото рассматривается живописцем не как привычное дополнение к колористической гамме росписи, но как ведущее изобразительное средство, а вкрапления серого, тёмно-голубого, жёлтого и сиреневого со всполохами чёрного и красного лишь смягчают ослепительное сияние золота и придают колориту особую утончённость.

Именно в довольно короткий период Мэйдзи (1868–1912) японские мастера создали особый тип монументальных парадных ваз, предназначенных для дворцовых европейских интерьеров. Ввиду необычайной сложности технологии и транспортировки такие вещи изготавливались в единичных экземплярах. Они моделировались и обжигались двумя-тремя фрагментами, после чего склеивались шликером (жидкой глиной особого состава). Далее следовало нанесение поверхностного декора и вторичный муфельный обжиг в специально сделанной для каждой из них камере. Повторный обжиг был чрезвычайно рискованным этапом производственного процесса, так как при малейших нарушениях температурного режима ваза могла треснуть или вовсе развалиться на куски. Одна из таких ваз (высотой 180 см) хранится в собрании ГМВ (ил. 60). Её простая монументальная форма дополнена фигурными ручками в виде сидящих китайцев, которые держат кольца с рельефными шнурами, завязанными в сложный узел и заканчивающимися кистями. Центральная часть тулова целиком покрыта сложной многофигурной росписью, которая тематически делится на две части. С одной стороны изображена торжественная процессия с ритуальной повозкой, украшенной сверху фениксом. В ней торжественно восседает женщина в белых одеждах, скорее всего, настоятельница храма. В шествии участвует множество людей, среди которых придворный со штандартом, самураи, представители разных сословий, дети. Обращает на себя внимание любопытная деталь: с крыши храмовой постройки летит вниз *ниндзя*, которого внизу поджидает стражник с обнажённым кинжалом. С другой стороны вазы развёрнута картина на классический китайский сюжет — «игры ста детей». Композиционное построение росписи отличается введением в изобразительный ряд декоративных картушей с традиционными орнаментами, в том числе «цветущая слива на фоне ломаного льда», «панцирь черепахи» и др. Преобладающим мотивом являются круглые медальоны разных размеров, воспроизводящие классические гербы — *моны*.

Важнейшим признаком изделий *Сацума* является клеймо с указанием места производства, а также герб феодального клана Симадзу — круг с крестом внутри. Подпись обычно исполнена либо золотой кистью на чёрном прямоугольнике или непосредственно на кремовой поверхности глазури,



либо железными красками (красной или чёрной). К названию провинции часто присоединяется имя мастера или название мастерской.

В 20 веке развитие традиционного фарфора пошло несколькими путями. Наиболее интересной в художественном отношении стала деятельность крупнейших мастеров-керамистов, работавших в рамках старых традиций. Их авторские произведения часто экспонируются на выставках, включая самую представительную — Ниттэн. Каждый из них, обладая своеобразным художественным почерком, в то же время стремится подчеркнуть свою приверженность эстетическим принципам классического наследия. Вместе с тем, как уже отмечалось ранее, значительная часть промыслов постепенно преобразуется в промышленное производство, использующее новейшие технологии и современные красители. Тем не менее в декорации подобных изделий неизменно присутствуют популярные мотивы средневекового фарфора. Наряду с этим в Японии сохраняется множество небольших частных печей, особенно в тех местах, где на протяжении столетий существовали самые прославленные промыслы. Так, в Арите на сегодняшний день функционирует около ста пятидесяти мастерских, изготавливающих изделия с соблюдением старой технологии и воспроизводящих декор классических типов фарфоровой продукции. Таким образом, традиционный фарфор Японии продолжает жить, будучи по-прежнему востребован эстетическими вкусами современного мира.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Audsley G., Bows J.* Ceramic Art of Japan. — Vol. 1–2. — Liverpool–London, 1879.
2. *Ayers J.* Far Eastern Art in Victoria and Albert Museum. — London, 1980.
3. *Ayers J., Impey O., Mallet J.* Porcelain for Palaces. The Fashion for Japan in Europe. 1650–1750. [Catalogue]. — British Museum, London, 1990.
4. *Bouvier G.* 19th Century Kutani Porcelain. — *Duruma*, 2003, № 39, pp. 35–47.
5. *Bows J.* Japanese Pottery. — Liverpool, 1890.
6. *Brinkly Captain.* Japan. Its History, Arts and Literature. — Vol. 8. — Ceramic Art, London, 1904.
7. *Champkins P.* Satsuma at Spink. [Catalogue]. — London, 1992.
8. *Cheh E.* Some early Imari Porcelain. — *Annuaire du musee des arts decoratifs et du musee d'art d'Extreme Orient* Ferenc Hopp, XI, — 1968.
9. *Clerelend R.* 200 years of Japanese Porcelain. [Catalogue]. — Saint Lois, 1970.
10. *Figess J.* Nabeshima and Ko-Kutani aristocracies of Japanese Porcelain. — Vol. 5, № 5. — *Arts of Asia*, 1975.
11. *Gorham H.* Japanese and Oriental Ceramics. — Rutland, Tokyo, 1978.
12. *Graham P.* Tea of the Sages: The Art of Sencha. — Honolulu, 1998.
13. *Hobson R.L.* Handbook of the Far East in the British Museum. — London, 1937.
14. *Howard D., Ayers J.* China for West. Vol. 1. — London-New York, 1978.
15. Japan. An Illustrated Encyclopedia. — Tokyo, 1998.
16. *Jenyns S.* Japanese Porcelain. — New York, 1965.
17. *Jorg C.J.A.* Fine & Curious: Japanese Export Porcelain in Dutch Collections. — Amsterdam, 2003.
18. *Karel West F.* Made in Japan. The Artistic Techniques of Japanese Masters // *Arts of Asia*. — March-April, 1982.
19. *Koyama Fijio.* Japanese Ceramics from Ancient to Modern Times. — Oakland, 1961.
20. *Koyama Fijio.* Ceramic des Orients China. — Japan-Korea, Tokyo, 1973.
21. *Kurihara N.* Definitions of Imari Porcelain // *Daruma*, 1998, № 19.
22. *Lawrence L.* An Exhibition of Hirado Porcelain // *Arts of Asia*. — March-April, 1981.
23. Medede lingen nederlands vereniging van Vrienden vande ceramic. — №130/31, 1958.
24. *Mitsuoka Tadanari.* Ceramic Art of Japan. — Tokyo, 1956.
25. *Morse E.* The Morse Collection of Japanese Pottery. — Cambridge, 1901.
26. *Munsterberg H.* The Ceramic Art of Japan. — Rutland-Tokyo, 1964.
27. *Nabeshima Naotsugu, Mizumachi Wasaburo, Pope J.A., Nagatake Takeshi.* Old Imari. — Tokyo, 1958.
28. *Nagatake T.* Kakiemon // *Famous Ceramics of Japan*, №4. — Tokyo, 1981.
29. *Nakagawa Sensaku.* Kutani Ware. — Tokyo-New York, 1979.
30. New Egan. Japanese Porcelain. — London-New York.
31. *Penhola M.* Far Eastern Ceramics. Mark and Decoration. — London, 1962.
32. *Reichel F.* Early Japanese Porcelain. Arita Porcelain in the Dresden Collection. — Leipzig, 1981.
33. *Sanders H.* (*With collaboration of Kenkichi Tomomoto*). The World of Japanese Ceramics. — Tokyo-New York-San-Francisco, 1978.
34. *Schiffer N.* Japanese Porcelain: 1800–1950. — New York, 1986.
35. *Stitt I.* Ceramics of the Last 100 Years. — New York, 1974.

36. *Suchomel F.* Specific Artistic Elements of Imported Japanese Porcelain with Special Preference to Czech Collections // *The Japan Foundation Newsletter*, XXIII, № 4.
37. *Takeguchi Momoko.* Hirado Porcelain // *Daruma*, 1997, № 14, pp.36–43.
38. *Tilley W.* Japanese Kakiemon-de: the Style of the Kakiemons. Pottery and Ceramics. — Oxford, 1984.
39. *Tsugio Mikami.* The Art of Japanese Ceramics. — New York-Tokyo, 1973 (35).
40. *Volker T.* The Japanese Porcelain Trade of the Dutch East India Company after 1683. — Leiden, 1959.
41. *Аранова Т.Б.* Китайский фарфор в собрании Эрмитажа. Конец XIV — первая треть XVIII в. — Л., 1977.
42. *Глухарёва О.Н.* Японская керамика XVII–XIX вв. (По материалам собрания Государственного музея восточных культур) // *Японское искусство.* — М., 1959.
43. Декоративное искусство Японии. — Альбом. Авторы-составители: О.Глухарёва, Н.Каневская. — М., 1973.
44. *Каневская Н.А.* Керамика Японии // *Декоративное искусство.* — 1972, №8.
45. *Като Токуро.* Токи Дзитэн. (Словарь керамики). — Токио, 1954.
46. *Ксенофонтова Р.А.* О характере фарфоровой продукции Арита—Сага второй половины XIX — начала XX столетия (по материалам коллекций японского фарфора в Музее антропологии и этнографии АН СССР) // Краткое содержание докладов годичной научной сессии Института этнографии АН СССР. — Л., 1970.
47. *Ксенофонтова Р.А.* Японский фарфор XVII–XVIII вв. в собрании МАЭ // *Сборник научных сообщений Музея антропологии и этнографии АН СССР.* — Л., 1980.
48. *Ксенофонтова Р.А.* Японское традиционное гончарство 19 — первой половины 20 в. — М., 1980.
49. *Кузьменко Л.И.* Проблема взаимовлияния в китайском и японском экспортном фарфоре XVII — начала XVIII в. (Сложение стиля *Арита* или *Имари*) // *Научные сообщения ГМИНВ.* Выпуск XXII. — М., 1996.
50. *Николаева Н.С.* Декоративное искусство Японии. — М., 1972.
51. Нихон Бидзюцу Ёго Дзитэн. (Словарь художественных терминов). — Токио, 1990.
52. Тайны гончаров // *Япония сегодня.* — М., 2000, апрель.
53. *Такидзава Киёси.* Каракуса моё. Моё хинагата. (Альбом узоров и орнаментов с древности до наших дней). — Токио, 1884.



**1. Поднос с изображением фениксов**

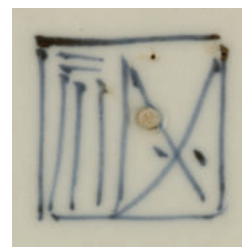
*Сёки Имари. 17 в. Фарфор, подглазурная пропись кобальтом.  
16×16 см. № 6343 I.*





## 2. Блюдо с птицами

*Ко-Имари*, тип *краак*. 17 в. Фарфор, подглазурная роспись кобальтом. Надпись: *Фуку* (счастье).  
Дм 31 см. № 6441 I.



### 3. Бритвенный тазик

*Ко-Имари.* Кон. 17 — нач. 18 в.  
Фарфор, подглазурная роспись  
кобальтом, надглазурная роспись  
железной красной, позолота.  
Дм 26 см. № 49357 кп.



### 4. Кофейник

*Ко-Имари.* Кон. 17 в. Фарфор, ме-  
талл, рельеф, подглазурная роспись  
кобальтом, надглазурная роспись  
железной красной, позолота.  
Высота 37,5 см. № 47430 кп.





##### **5. Ваза с изображением львов**

*Ко-Имари*. Кон. 17 — нач. 18 в. Фарфор, подглазурная роспись кобальтом, надглазурная роспись железными красной и чёрной красками, позолота.

Высота 20,5 см. № 50077 кп.



### 6. Чаша с изображением голландского корабля

*Ко-Имари.* Кон. 17 — нач. 18 в. Фарфор, подглазурная роспись кобальтом, надглазурная роспись железными красной и чёрной красками и эмалями, позолота. Надпись: *Дзю* (долголетие). Дм 25,5 см. № 14507 I.



### 7. Чаша с изображением Кинко-сэннина

*Ко-Имари.* Кон. 17 — нач. 18 в. Фарфор, подглазурная роспись кобальтом, надглазурная роспись железными красной и чёрной красками и эмалями, позолота. Дм 22, см. № 6409 I.





### 8. Ваза

*Ко-Имари*. Кон. 17 в. Фарфор, горельеф, подглазурная роспись кобальтом, надглазурная роспись железными красной и чёрной красками и эмалями, позолота.  
Высота 22,5 см. № 47130 кп.

**9. Ваза с изображением львов и журавлей**

*Ко-Имари.* Кон. 17 — нач. 18 в.  
 Фарфор, подглазурная роспись кобальтом, надглазурная роспись железными красной и чёрной красками и эмалями, позолота.  
 Высота 43 см. № 2370 I.



**10. Ваза с изображением водопада**

*Ко-Имари.* Кон. 17 — нач. 18 в.  
 Фарфор, подглазурная роспись кобальтом, надглазурная роспись железной красной краской, позолота.  
 Высота 56 см. № 10278 I.





**11. Ваза с изображением  
цветов в вазе**

*Ко-Имари.* Кон. 17 в. Фарфор, подглазурная роспись кобальтом, надглазурная роспись железной красной краской. Высота 60,5 см. № 1677 I.



**12. Ваза с изображением цветов**

*Ко-Имари.* Кон. 17 в. Фарфор, подглазурная роспись кобальтом. Высота 43 см. № 2686 I.





### **13. Ваза с цветочным орнаментом**

*Ко-Имари.* Кон. 17 в. Фарфор, подглазурная роспись кобальтом, надглазурная роспись железной краской, позолота. Высота 61 см. № 1707 I.



**14. Блюдо с изображением вазы с цветами**

*Ко-Имари.* Кон. 17 в. Фарфор, подглазурная роспись кобальтом, надглазурная роспись железными красной и чёрной красками, эмалями, позолота.

Дм 55 см. № 2349 I.





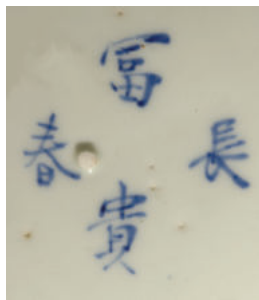
**15. Чаша с изображением фениксов**

*Какиэмон.* Нач. 18 в. Фарфор, надглазурная роспись эмалями, железными красной и чёрной красками. Дм 24 см. № 6378 I.

**16. Ваза с изображением травы каракуса и пионов**

*Какиэмон.* Нач. 18 в. Фарфор, подглазурная роспись кобальтом. Высота 22,2 см. № 15211 I.





**17. Чаша с изображением феникса**

*Ко-Имари.* Нач. 18 в. Фарфор, подглазурная роспись кобальтом, надглазурная роспись эмалями, железными красной и чёрной красками, позолота. Надпись: Фуки тёсюн (богатство, знатность, долгая весна). Дм 41 см. № 458 I.



**18. Ваза с изображением волшебного рога, хризантем и лент**

*Ко-Имари.* Первая половина 18 в. Фарфор, подглазурная роспись кобальтом, надглазурная роспись железной красной краской, позолота. Высота 25 см. № 20260 I.





**19. Блюдо в виде цветка хризантемы**

*Ко-Имари*. Нач. 18 в. Фарфор, подглазурная роспись кобальтом, надглазурная роспись эмалями, железными красной и чёрной красками, позолота.  
Дм 48 см. №17850 I.

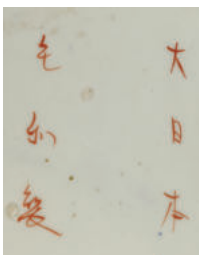
**20. Блюдо с изображением трех друзей холодной зимы: сливы, бамбука и сосны (сётикубай)**

*Имари.* 19 в. Фарфор, подглазурная роспись кобальтом, надглазурная роспись железной красной краской и эмалями. Дм 46,5 см. № 20302 I.



**21. Блюдо с изображением сцены из придворной жизни периода Хэйан (794–1185)**

*Имари.* Вторая половина 19 в. Фарфор, подглазурная роспись кобальтом, надглазурная роспись железными красной и чёрной красками, эмалями, позолота. Дм 46 см. № 20300 I.



**22. Блюдо с изображением учёного, едущего на быке**

*Имари.* Кон. 19 в. Фарфор, подглазурная роспись кобальтом, надглазурная роспись железными красной и чёрной красками, эмалями, позолота. Подписано: *Дай Нихон* (далее неразборчиво). Дм 46 см. № 17851 I.





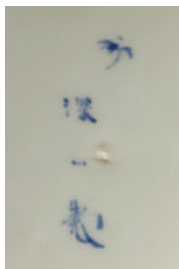
**23. Скульптура «Девушка в чёрном кимоно»**

*Имари.* Вторая половина 19 в. Фарфор, надглазурная роспись железными красной и чёрной красками, эмалями, позолота. Высота 44 см. № 3355 I.



#### 24. Ваза с изображением льва

Арита. Кон. 19 — нач. 20 в. Фарфор, подглазурная роспись кобальтом, лак, позолота. Высота 93 см. №17840 I.



#### 25. Блюдо в форме хризантемы

Арита. Мастерские Фукагава. Кон. 19 — нач. 20 в. Фарфор, подглазурная роспись кобальтом, надглазурная роспись железной красной краской, позолота. Подписано: Фукагава сэй (производство Фукагава). Дм 41,5 см. № 45950 кп.

#### 26. Ваза с изображением горного пейзажа

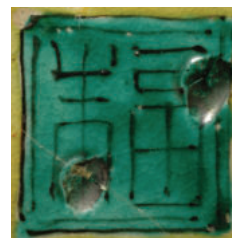
Арита. Мастерские Фукагава. 1910–1920-е гг. Фарфор, подглазурная роспись кобальтом. Подписана: Фукагава сэй (марка Фукагава Тюдзи, основателя компании «Фукагава сэйдзи»). Высота 29 см. № 17460 I.





**27. Блюдо с изображением  
горного пейзажа и учёного,  
едущего на лошади  
под сосной**

*Ко-Кутани.* Кон. 17 — нач. 18 в.  
Фарфор, надглазурная роспись  
эмалями, железными красной  
и чёрной красками.  
Надпись: Фуку (счастье).  
Дм 46 см. № 45967 кп.



**28. Блюдо с изображением  
вьюнков**

*Кутани.* Печи Мацуюма. Середина  
19 в. Фарфор, надглазурная рос-  
пись железной чёрной краской,  
эмалями.  
Надпись: Фуку (счастье).  
Дм 32,5 см. № 6436 I.



**29. Сосуд катакути с изображением цветов и павлина**

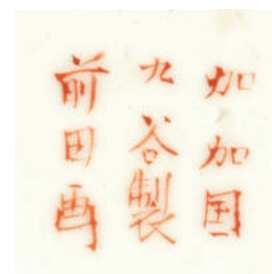
*Кутани.* Тип Хатиро-э. Вторая половина 19 в. Фарфор, надглазурная роспись железными красной и чёрной красками, позолота. Высота 24,4 см. № 20289 I.





**30. Ваза с изображением принца Гэндзи в ссылке в Сува (9 в.)**

*Кутани.* Кон. 19 — нач. 20 в. Фарфор, надглазурная роспись железными красной и чёрной красками, эмалями, позолота. Подписана: *Кага (но) куні Кутани сэй Маэда га* (провинция Кага, сделано в Кутани, расписал Маэда).  
Высота 44,5 см. № 45988 кп.





### 31. Блюдо в виде двух вееров

Кутани. Кон. 19 — нач. 20 в. Фарфор, надглазурная роспись железными красками, эмалями, чёрной красками, позолота. Подписано: *Карёе Ватано сэй* (производство Карёе Ватано). Вдавленная печать: *Дзэн* (совершенство). Длина 28,3 см. № 50070 кп.



### 32. Чашка с блюдцем

Кутани. Нач. 20 в. Фарфор «яичная скорлупа» (*усудэ*), надглазурная роспись железными красками, эмалями, чёрной красками, позолота. Чашка подписана: *Ватасада (Мэнтэй) дзо* (сделал Ватасада). Блюдце подписано: *Кутани Ватасада дзо* (создал Ватасада [Мэнтэй] в Кутани). Высота чашки 5 см., дм блюдца 12,2 см. № 19641 I, 17503 I.





**33. Ваза с изображением самураев и куртизанок на прогулке**

*Кутани.* Нач. 20 в. Фарфор, надглазурная роспись железной чёрной и красной красками, эмалями.

Высота 73 см. № 45970 кп.

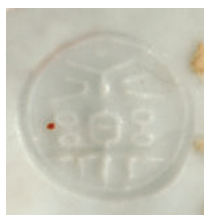


#### 34. Курильница с иероглифическим декором

Киото. 18 в. Фарфор, подглазурная роспись кобальтом.  
Высота 6,5 см. № 6357 I.

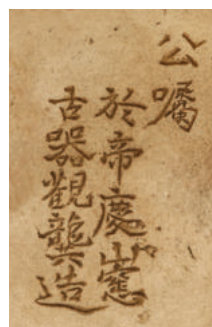
#### 35. Чаша для чая (тяван) с иероглифами фуку (счастье)

Киото. 18 в. Фарфор, подглазурная роспись кобальтом.  
Дм 9,2 см. № 6372 I.



#### 36. Чаша с изображением дракона и феникса

Киото. Школа Эйраку Ходзэн. 19 в. Фарфор, тиснение, глазурь. Вдавленная марка: Эйраку.  
Дм 25 см. № 457 I.



**37. Аоки Мокубэй (1767–1833).  
Сосуд с изображением  
буддийских персонажей**

Киото. Фарфор, рельеф, надглазурная роспись эмалями, железной краской, позолота. Подписан: *Косё-ку Тэйкэйдзан-гама ни оитэ Кокикан кёдзо* (по высочайшему повелению с почтением сделал в печи Тэйкэйдзан-гама Кокикан).

Высота 18,5 см. № 455 I.



**38. Аоки Мокубэй  
(1767–1833).  
Чайница и чашки**

Киото. Фарфор, надглазурная роспись железными красками и чёрной красками, эмалями. Чайница подписана: *Кутани Мокубэй*. Чашки подписаны: *Мокубэй*.

Высота чайницы 12,8 см.

№19807 I.

Дм чашек 8 см. №16869 I.







**39. Нинсэй Кусубэ. Чайница с изображением лотоса**

Киото. Кон. 18 — нач. 19 в. Фарфор, надглазурная роспись эмалями.  
Подписана: *Нинсэй Кусу дзо* (создал Нинсэй Кусу[бэ]).  
Высота 35,5 см. № 1616 I.





**40. Чаша с птицами, рыбками и растениями**

Киото. 19 в. Фарфор, рельеф, железная красная краска, позолота.  
Дм 23,5 см. № 488 I.

**41. Блюдо с изображением герба сёгунов Токугава**

*Хирадо.* 2-я пол. 19 в. Фарфор, подглазурная роспись кобальтом. Дм 22 см. № 452 I.



**42. Скульптура «Мальчик с корзинкой»**

*Хирадо.* Посл. треть 19 в. Фарфор, ажурная резьба, горельеф, подглазурная роспись кобальтом. Высота 10,8 см. № 3929 I.



**43. Скульптура «Божество счастья и долголетия Дзюродзин»**

*Хирадо.* Кон. 19 — нач. 20 в. Фарфор, глазурь. Подписана: *Микавати Имамура удзо* (Микавати, сделано семьей Имамура). Высота 20 см. № 480 I.





**44. Чашка с изображением художника в мастерской**

*Хирадо*. Кон. 19 в. Фарфор «яичная скорлупа» (усудэ). Надглазурная роспись железными чёрной и красной красками, эмалями, позолота. Дм 11,2 см. №448 I.



**45. Ваза с изображением  
хризантем и павлоний**

*Сацума.* 2-я пол. 19 в. Фаянс, надглазурная роспись эмалями, железными красной и чёрной красками, позолота. Высота 25 см. № 4406 I.

**46. Коробочка для благовоний (кого)  
с изображением кузнечика**

*Сацума.* 1-я пол. 19 в. Фаянс, надглазурная роспись железными красной и чёрной красками, эмалями, позолота. Дм 7,7 см. № 4403 I.







**47. Ябу Мэйдзан (1853–1934).  
Блюдо с изображением слона  
и религиозной процессии**

Сацума. Осака. Фаянс, надглазурная роспись эмалями, железными красной и чёрной красками, позолота. Подписано: Мэйдзан сэйси (это сделал Мэйдзан). Дм 30 см. № 451 I.



**48. Ябу Мэйдзан (1853–1934).  
Чашка с изображением  
мотива «ста цветов»**

Сацума. Фаянс, надглазурная роспись эмалями, железными красной и чёрной красками, позолота. Подписана: Ябу Мэйдзан. Дм 7,5 см. № 397 I.



**49. Кобаяси Сохэй (Кинкодзан V, 1867–1927).**

**Чаша с изображением «ста цветов»**

Сацума. Киото. Фаянс, надглазурная роспись эмалями, железными красной и чёрной красками, позолота. Подписана: *Кинкодзан дзо* (создал Кинкодзан). Дм 29 см. № 15241 I.



**50. Рюдзан. Чаша с изображением храма Киёмидзу (9 в.)**

*Сацума*. Кон. 19 — нач. 20 в. Фаянс, надглазурная роспись эмалями, железными красной и чёрной красками, позолота.

Подписана: *Сацума, Рюдзан*.

Дм 18 см. № 19422 I.





**51. Гэндзан. Ваза с изображением павлина на скале**

Сацума. Кон. 19 — нач. 20 в. Фаянс, надглазурная роспись эмалями, железными красками, позолоты. Подписана: Гэндзан. (Перед подписью герб Симадзу). Высота 26 см. № 17495 I.

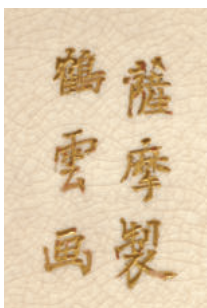


**52. Гэндзан. Чаша с изображением фазанов на скале**

Сацума. Кон. 19 — нач. 20 в. Фаянс, надглазурная роспись эмалями, железными красками, позолоты. Подписана: Гэндзан. (Перед подписью герб Симадзу). Дм 16 см. № 17496 I.







**53. Какуун. Блюдо «Самурай Тадацунэ спасает от кабана сёгуна Минамото Ёритомо во время большой охоты у подножья горы Фудзи, устроенной в честь побед Ёритомо»**

Сацума. Кон. 19 — нач. 20 в. Фаянс, надглазурная роспись эмалями. Подписано: Сацума сэй Какуун га (производство Сацума, расписал Какуун).

Дм 44,5 см. № 45954 кп.



**54. Какиномото. Блюдо с изображением Семи богов счастья**

*Сацума.* Кон. 19 — нач. 20 в. Фаянс, надглазурная роспись эмалями, железными красной и чёрной красками, позолота. Подписано: *Какиномото сэй* (создал Какиномото).

Дм 39,5 см. № 45943 кп.

**56. Ваза с изображением павлина и сакуры**

*Сацума.* Кон. 19 — нач. 20 в. Фаянс, надглазурная роспись железными красной и чёрной красками, эмалями позолота. Подпись стерта.

Высота 21 см. № 18376 I.



**55. Ваза с изображением цветов**

*Сацума.* Кон. 19 в. Фаянс, надглазурная роспись эмалями, железными красной и чёрной красками, позолота.

Высота 17 см. № 4419 I.





**58. Кусубэ. Ваза с изображением жанровых сцен**

*Сацума.* Кон. 19 — нач. 20 в. Фаянс, надглазурная роспись эмалями, железными красной и чёрной красками, позолота. Подписана: *Кусубэ.* Высота 23 см. № 20947 I.

**57. Тёдзан. Ваза с изображением самурайской сцены и весеннего обряда отпущения птиц на волю**

*Сацума.* Токио. Кон. 19 — нач. 20 в. Фаянс, надглазурная роспись эмалями, железными красной и чёрной красками, позолота. Подписана: *Дай Нихон Киото Тёдзан но дзо* (Великая Япония, Киото, создал Тёдзан). Высота 26 см. № 20737 I.



**59. Мацумото Ходзан. Ваза с изображением городской улицы и шествия с колесницей**

*Сацума.* Киото. Кон. 19 — нач. 20 в. Фаянс, надглазурная роспись оксидированным кобальтом, эмалями, железными красной и чёрной красками, позолота. Подписана: *Мацумото Ходзан.* Высота 29 см. № 21030 I.





**60. Ваза с изображением процессии**

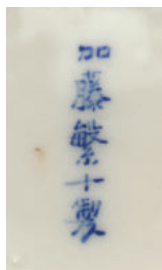
*Сацума.* Кон. 19 — нач. 20 в. Фарфор, скульптурные детали, рельеф, надглазурная роспись эмалями, железными красной и чёрной красками, позолота.  
Высота 180 см. № 50886 кп.





**61. Тоёсукэ VI (Ооки Хораку).  
Сосуды в виде уток**

Провинция Овари. 2-я пол. 19 в. Фарфор, лак, надглазурная роспись эмалями. Подпись: *Хораку*.  
Длина 16 см. № 4050 I, 2374 I.



**62. Като Хандзю (Сигэкадзу). Вазочка  
с изображением тыквы и бабочки**

Сэто. Кон. 19 — нач. 20 в. Фарфор, лак, позолота, надглазурная роспись кобальтом.  
Подписано: *Като Хандзю сэй*  
(создал Като Хандзю).  
Высота 20 см. № 4358 I.



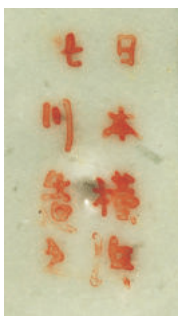
**63. Иноуэ Рёсай. Ваза  
с изображением  
двух архатов на скале**

Сумидагава-яки. Кон. 19 — нач. 20 в.  
Фарфор, подглазурная роспись  
кобальтом, надглазурная роспись  
глазурями и красной краской.  
Подписана: Рёсай.  
Высота 20,5 см. № 47132 кп.



**64. Яматоку.  
Блюдо с изображением  
белой цапли**

Начало 20 в. Фарфор, надглазур-  
ная роспись эмальями, железными  
красной и чёрной красками, по-  
золота. Подглазурная вдавленная  
марка: Яматоку.  
Дм 37 см. № 47128 кп.



### 65. Китагава (?). Чайница

Иокогама. Кон. 19 — нач. 20 в. Фарфор, надглазурная роспись железными красной и чёрной красками, эмалями, позолота.

Подписана: *Дай Нихон Ёкогама Китагава (?) дзо*  
(Великая Япония, Иокогама, создал Китагава).

Высота 21,5 см. № 20917 I.



**66. Блюдо с изображением самураев**

Кон. 19 — нач. 20 в. Фарфор, надглазурная роспись эмалями, железными красной и чёрной красками, позолота.  
Дм 55,5 см. № 3660 I.

**67. Ваза с изображением лилий и двух самураев**

Нач. 20 в. Фарфор, надглазурная роспись эмалями, железными красной и чёрной красками, позолота.  
Высота 91 см. № 10520 I.





Министерство культуры и массовых коммуникаций

# ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

Созданный 30 октября 1918 года, музей является одним из крупнейших культурно-просветительских и научно-исследовательских центров России и «особо ценным объектом культурного наследия».

Музей располагается в выдающемся памятнике русского классицизма «Дом Луниных» в самом центре Москвы, возведенном по проекту видного итальянского зодчего Д.Жиллярди.

Здесь наиболее полно в нашей стране представлено древнее и современное искусство большинства народов Азии и Северного Кавказа, а также отчасти Африки и Америки. Музейное собрание состоит из произведений живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства азиатских регионов России и более чем ста стран ближнего и дальнего зарубежья. Эти фонды созданы и продолжают пополняться из частных коллекций, государственных фондов, а также в результате проведения музеем собственных научных экспедиций.

Открыты постоянные экспозиции Кореи, Китая, Японии, Ирана, Индии, Вьетнама, Бирмы, Лаоса, Таиланда, Камбоджи, Индонезии, Кавказа и Закавказья, Казахстана и Средней Азии, включающие более тысячи произведений декоративно-прикладного искусства, скульптуры, живописи и графики от первых веков н.э. до XX столетия. Также действует постоянная экспозиция и мемориальный кабинет, посвященные жизни и творчеству выдающегося русского художника и исследователя Центральной Азии Н.К.Рериха и его семьи.

---

В музее проводятся выставки, а также работают лекторий, кружки для школьников, научная библиотека и реставрационные мастерские.

---

В музее разработаны различные лекционные циклы, предназначенные для любого уровня подготовки и возраста слушателей.

Особое внимание уделяется детской аудитории. Ряд лекций читается согласованно с учебными программами начальной и средней школы.

---

*Проезд: до ст. м. «Арбатская», далее пешком по бульвару,  
или до ст. м. «Пушкинская», «Тверская», «Чеховская»,  
далее на трол. № 15, 31 до ост. «Музей Востока»*

*Адрес: 119019, Москва, Никитский бульвар, дом 12-а*

*Справки по телефонам: (095) 291-96-14, 291-02-12*

*Интернет-ресурсы: [www.museum.ru/M297](http://www.museum.ru/M297); [www.orientalart.ru](http://www.orientalart.ru)*

*Эл. почта: [M297@mail.museum.ru](mailto:M297@mail.museum.ru), [gmwinter@orc.ru](mailto:gmwinter@orc.ru), [info@orientalart.ru](mailto:info@orientalart.ru)*

*Каневская Наталья Андреевна*

## ТРАДИЦИОННЫЙ ЯПОНСКИЙ ФАРФОР

*Редакторы:*

Д.Н.Попов,  
Н.А.Гожева

*Корректоры:*

Н.В.Рубецкая,  
Т.А.Щербинина

*Художественное оформление*

С.Д.Фролов

Подписано в печать 15.11.2004  
Формат 84×108<sup>1/16</sup>. Гарнитура «Таймс».  
Печать офсетная. Бумага офсетная.  
Зак. . Тир. 1000

Издание осуществлено при участии  
Издательства «Восход» (ПБОЮЛ С.Д.Фролов)

ISBN 5-9900336-2-1



Отпечатано в типографии «НГТ»  
Центр полиграфических услуг «R-мастер»  
125438, г. Москва, ул. Михалковская, д. 52, стр. 23.