

Государственный музей Востока

А.А. Егорова

МЕТАМОРФОЗЫ ЗЕМЛИ

Японская неглазурованная
керамика *якисимэ*

Москва
2020

Министерство культуры Российской Федерации
Государственный музей Востока

Рекомендовано к печати Редакционно-издательским советом Государственного музея Востока
Метаморфозы земли: японская неглазурованная керамика якисимэ
Выставка в Государственном музее Востока 10.11.2020–06.12.2020

Кураторы выставки: **Иваи Миэко, А.А. Егорова**
Дизайн выставки: **К. Казакова**

Егорова А.А. Метаморфозы земли: японская неглазурованная керамика якисимэ. М.: ГМВ, 2020. – 72 с., ил.

Книга представляет собой иллюстрированное издание к выставке, на которой демонстрируется неглазурованная керамика Японии – от ранних образцов XII в. до работ современных художников, работающих как в традициях старых региональных гончарных центров, так и в современных направлениях декоративного искусства. Выставка организована при содействии Японского фонда.

Ответственный редактор: **А.В. Седов**
Дизайн и верстка: **О.И. Бойко**
Фотографии: **Японский фонд (© The Japan Foundation)**
Корректор: **С.В. Лапина**

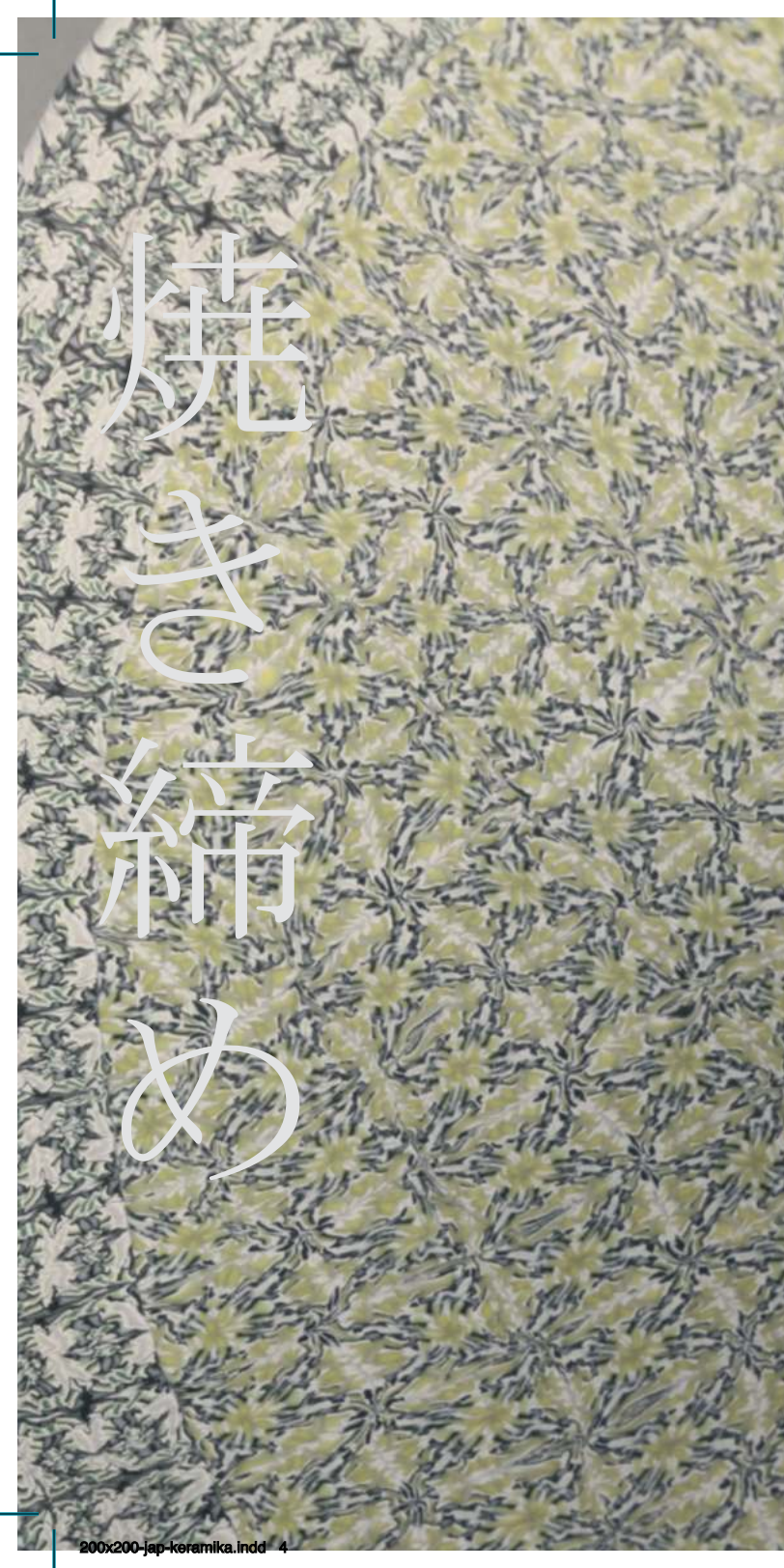
Мы признательны Японскому фонду за материалы, предоставленные во время подготовки выставки, и за разрешение на публикацию фотографий экспонатов, являющихся собственностью Японского фонда.

ISBN 978-5-6044548-0-0

© Государственный музей Востока, 2020
© Японский фонд, фотографии
© А.А. Егорова, текст
© О.И. Бойко, оформление

СОДЕРЖАНИЕ

4	ВСТУПЛЕНИЕ
6	СТАНОВЛЕНИЕ. ТРАДИЦИОННАЯ ТЕХНОЛОГИЯ И ЭСТЕТИКА
18	Старые мастерские <i>якисимэ</i>
28	Фарфор <i>якисимэ</i>
32	ВОЗРОЖДЕНИЕ В XX ВЕКЕ. КЕРАМИКА
45	Фарфор
54	ЗАКЛЮЧЕНИЕ
55	Библиографический указатель художников-керамистов
66	Словарь японских терминов
71	Избранная литература



焼き締め

ВСТУПЛЕНИЕ

Японский фонд является специализированным государственным агентством, созданным в 1972 г. для углубления международного взаимопонимания посредством культурного обмена. Фонд ведет свою деятельность по трем основным направлениям: обмены в области культуры и искусства, изучение японского языка, а также японоведение и научные обмены. Путем взаимных обменов между Японией и другими странами в сфере пластических искусств, что является частью обменов в области культуры и искусства, мы осуществляем самостоятельно либо совместно с другими организациями поддержку проведения выставок, способствуем деятельности японских и зарубежных художников.

Одним из аспектов этой деятельности является регулярное проведение передвижных выставок за рубежом. Такие выставки, формирующиеся из собственных коллекций фонда, посвящены самым

разным сферам художественной деятельности: прикладному искусству, живописи, фотографии, дизайну и пр. Около двадцати передвижных экспозиций ежегодно демонстрируются более чем в ста музеях и культурных учреждениях.

Новая передвижная выставка «Метаморфозы земли: японская неглазурованная керамика *якисимэ*» посвящена одному из наиболее древних способов производства керамики, развитие которого шло в Японии по своему самобытному пути. Она знакомит с одним из аспектов культуры Японии путем представления произведений керамики *якисимэ* с древности до наших дней.

Керамика *якисимэ*, самые ранние предметы которой датируются IV–V вв., была очень популярна начиная со средних веков и вплоть до нового времени. Она производилась по всей Японии, включая такие основные центры производства керамики,

как Бидзэн, Сигараки и Токонамэ. На выставке представлены предметы для чайной церемонии, оказавшей сильное влияние на японскую культуру, и столовая утварь, без которой невозможно представить повседневную жизнь японцев. Вместе с этими экспонатами традиционного ремесла можно увидеть и разнообразные *objet d'art* – произведения современных художников, выполненные в технике *якисимэ*. Надеемся, что керамика *якисимэ* позволит посетителям выставки ощутить многообразие культуры Японии.

В заключение хочется выразить благодарность кураторам выставки Иваи Миэко (Музей Сидомэ Панасоник) и А.А. Егоровой (Государственный музей Востока), художникам, любезно предоставившим свои произведения, а также всем, чье содействие и поддержка сделала возможным проведение этой выставки.

Японский фонд

СТАНОВЛЕНИЕ.

ТРАДИЦИОННАЯ ТЕХНОЛОГИЯ И ЭСТЕТИКА

The medium is the message

(«Способ коммуникации является сообщением»,
или «Материал является посланием»)

Г.М. Маклюэн (1911–1980)

Японский термин *якисимэ*¹ (焼き締め) состоит из двух слов: *яку* (焼く) – «обжигать, печь» – и *симэру* (締める) – «укреплять, уплотнять». В этом термине четко отражены особенности изделий, которым посвящена выставка: при высокотемпературном (до 1350 °С) обжиге керамическая или фарфоровая масса приобретает удивительную прочность. Но особенностью японского *якисимэ* является не только плотный черепок, но и отсутствие глазури. В европейской традиции понятия, объединяющего эти две техники, нет: керамические изделия такого типа относятся к классу «изделий спекшегося черепка» (или «каменным

изделиям»), а неглазурованный фарфор носит название бисквит.

Японская художественная традиция всегда была исключительно внимательна к материалу, стремясь в первую очередь подчеркнуть его природную красоту, а в традициях пантеистического мировосприятия Японии – обнаружить и показать его сакральную природу. Технология производства керамики и фарфора (нанесение или отказ от глазури, характер обжига) всегда шла за природой материала и одновременно начиная с древности формировала художественный язык декоративного искусства и его образный строй.

Японское гончарство – одно из древнейших в мире, но появление высокотемпературного обжига относится к концу XII–XIII вв. (в японской историографии – эпоха Хэйан, 794–1185, и начало эпохи Камакура, 1185–1333). Сосуд с округлым туловом и широким горлом, созданный в одной из мастерских эпохи Хэйан, – типичный пример ранней керамики *суэки*, производившейся в Японии с IV в. (ил. 1) Во время обжига

¹ Японские имена собственные в издании склоняются по правилам русского языка, фамилия предшествует имени, термины, выделенные курсивом, приводятся в транслитерации по системе Е.Д. Поливанова и не склоняются.

происходило оплавление пепла, оседавшего на поверхности изделия, и предмет покрывался тонким слоем естественной глазури. У сосуда эпохи Хэйан простая функциональная форма, обработанная гребнем поверхность с тонкими желобками и неровный край устья. Скол на одной из сторон сосуда позволяет увидеть в сечении черепка разницу между грубым красно-коричневым тестом, из которого изготовлен сосуд, и его гладкой темной поверхностью. Использование глазури в то время еще не было освоено японскими керамистами в полном объеме, но высокотемпературный обжиг в больших однокамерных печах *анагама* уже был известен и практиковался в нескольких мастерских центральной Японии.

В XX в. японскими специалистами и знатоками керамики был составлен список прославленных мастерских, известный как «Шесть ранних печей Японии»² (*Нихон*



1. Сосуд с широким горлом. Керамика *суэки*.
Эпоха Хэйан (VIII–XII вв.). Японский фонд

роккоё, 日本六古窯), основанных главным образом в эпоху Камакура (иногда можно встретить и название «Шесть камакурских печей»). Пять из шести «ранних печей Японии» – Бидзэн, Тамба, Сигараки, Этидзэн и Токонамэ – производили *якисимэ*. В истории этих печей были как периоды процветания, так и эпохи упадка, вплоть до полной остановки работы и забвения технологий. Сегодня во всех этих керамических центрах активно работают мастера, восстанавливающие и сохраняющие своеобразие местной традиции.

Освоение высокотемпературного обжига открыло огромные возможности исполь-

² Термином «печь» (яп. *гама*) в литературе о японской керамике принято обозначать конкретную керамическую мастерскую, точнее, комплекс из мастерских по формовке и декору изделий, а также печь для обжига керамики. В традиционном названии «Шесть ранних печей» (*Роккоё*) под понятием «печь» подразумеваются все мастерские, работавшие в данной местности в единой технико-технологической и стилистической традиции.

зования керамики в эпоху Камакура. Сферы применения *якисимэ* в Японии были обусловлены в первую очередь ее прочностью и низкой гигроскопичностью – хорошо спекшийся черепок не пропускал воду. С XIII в. мастерские обеспечивали местных крестьян кухонной посудой и тарной керамикой – большими сосудами для хранения и проращивания зерна и бобов, закатывания и хранения овощей и соусов. Из керамики делались также пряслица (небольшие грузики для веретена и пряжи) и штампы для формовки церемониальных лепешек, подносившихся божествам во время буддийских ритуалов, опоры для ширм, подставки для котлов и переносные жаровни. В мастерских провинции Бидзэн и селения Сигараки делали оссуарии, урны и крупные, до 1,5 метров высотой, сосуды для сидячих захоронений. Устойчивость черепка *якисимэ* к перепадам температур и влажности позволяла использовать ее для производства черепицы и создания архитектурного декора, а позднее – для культовой пластики, которая могла находиться как в помещениях храмов и святилищ, так и под открытым небом.

Старые мастерские в основном удовлетворяли потребности своих провинций, но некоторое количество тарной керамики

вывозилось в другие регионы страны, часто вместе с местными продуктами, поставлявшимися на внутренний рынок. Керамику района Этидзэн (побережья Этидзэн на севере современной префектуры Фукуи) доставляли в современную префектуру Симанэ на кораблях северного морского пути Китамаэбунэ, соединявшего Осакий залив с северными провинциями Японии и проходившего через порты западного побережья. Керамика провинции Бидзэн (современная префектура Окаяма) высоко ценилась за пределами провинции и морем вывозилась в другие регионы, в том числе на остров Кюсю. Однако потребности в расширении производства в этих мастерских не было, так же как и не было необходимости совершенствовать технологию: было достигнуто определенное равновесие между скромными потребностями традиционного общества и столь же скромными возможностями деревенских гончарных мастерских. Практически во всех этих центрах керамика была лишь частью хозяйственного цикла деревенской общины, и, как правило, гончарством занимались во время, свободное от сельскохозяйственных работ, строительства, рыболовства или охоты. В одной или двух больших общинных печах обжигали продукцию всех гончаров

деревни, и лишь к XV–XVI вв. начали выделяться семейные мастерские, занимавшиеся исключительно производством керамики.

Функциональность сделала керамику *якисимэ* незаменимой в быту. Однако обжиг при высоких температурах придавал изделиям *якисимэ* не только прочность, но и своеобразную красоту. Не защищенные капсюлями, т.е. футлярами из огнеупорной глины, изделия во время обжига подвергались разным воздействиям, иногда не зависящим от мастера. Изменения, происходившие с предметом в печи, носят название *камахэн* («изменения, искажения в печи») или *ёхэн* («изменения от огня»). Глина, добывавшаяся в районах производства *якисимэ*, богата соединениями железа и поэтому при обжиге приобретала широкую палитру цветов: желтый, красный, коричневый и почти черный, а движение воздуха в печи *анагама* окрашивало изделия неравномерно, иногда пятнами или широкими полосами. Добавление к топливу рисовой соломы, сухих водорослей и других растительных компонентов позволяло отчасти регулировать цвет естественной глазури и ее текучесть. В ряде керамических центров, таких как Имбэ в провинции Бидзэн и Тамба, глины содержали много тугоплавкого кремния, поэтому требовали

длительного обжига (продолжительностью до нескольких недель) и в результате давали эффекты естественного глазурирования без участия золы – на поверхности изделий образовывались участки оплавленных минеральных включений глины, в основном кварца, выступавшие из керамической массы на поверхность при воздействии высокой температуры.

При таком богатстве естественных декоративных свойств глины, проявляющихся при обжиге, орнаментация древних изделий *якисимэ* практически не применялась. Непластичное керамическое тесто не позволяло выполнять ее в высоком рельефе либо изготавливать детали скульптурного декора, поэтому изделия *якисимэ* до XVIII в. украшались в основном лаконичными процарапанными геометрическими узорами, реже – оттиснутыми в глине или гравированными стилизованными растительными мотивами.

Особое своеобразие и иногда даже эксцентричность этим предметам придавали случайные изменения их формы в процессе обжига. Практически все эти трансформации – неравномерная усадка глины, искривляющая стенки сосудов и форму венчика, трещины и разрывы массы и даже вмятины от падения сосуда во время обжига – в усло-

виях современного производства и творческого процесса могут рассматриваться как брак. Для мастеров же ранних *якисимэ* и людей, пользовавшихся их изделиями, такие дефекты, если не происходила потеря функциональности утвари, не представлялись существенными. Кроме того, такие искажения формы придавали каждому предмету уникальность, что позднее привлекло к ним восхищенное внимание интеллектуалов, художников и представителей чайной культуры. Современные мастера также часто «сотрудничают» с *камахэн*, достигая такой свободы и выразительности формы, как, например, в сосуде, созданном Харады Суюроку 原田拾六 (род. 1941), получившим титул «Живого национального сокровища Японии», в традициях провинции Бидзэн (ил. 2), или в вазе «Горшок *симэ* Кавакомаки» (ваза в форме смятого горшка из местечка Кавакомаки), выполненной Като Цубуса (род. 1962) (ил. 3).

Именно лаконизм форм и декора, уникальность каждого изделия *якисимэ* вызвали интерес мастеров чайного действия в середине XVI в. В это время японская чайная церемония *тя-но ю* переживала серьезную трансформацию, связанную с изменениями главных эстетических принципов действия и появлением его нового направления, по-

лучившего название «скромной церемонии» (*ваби-тя*). Если в более раннее время чайные собрания во дворцах и домах аристократии часто были демонстрацией положения в обществе и богатства (такой вид церемонии получил название *сёин-тя* – «церемония в гостиных»), то церемония *ваби-тя* стремилась к созданию гармонии всех элементов этого действия и «проявлению духовной отзывчивости» среди участников. Новое философское содержание и форма церемонии требовали особой утвари, поэтому дорогостоящие китайские изделия из тонкостенной керамики и фарфора постепенно заменялись непритязательными японскими чашами и сосудами для воды. Появились новые мастерские, где в тесном сотрудничестве с чайными мастерами *тядзин* японские гончары создавали утварь для чая.

Чайные мастера не только способствовали появлению новых типов керамики, но и открыли для широкого круга участников церемонии изделия, прежде не привлекавшие внимания просвещенных кругов и не входившие в перечни драгоценной чайной утвари. Это были неглазурованные горшки *цубо* из Сигараки, бытовая посуда из Бидзэн и Тамба, изделия мастерских Этидзэн. Первым мастером, использовавшим сосуды Бидзэн в чайном действе, был Такэно



2. Харада Суюроку. Сосуд. Керамика *бидзэн*. XX в. Японский фонд

3. Като Цубуса. Ваза «Горшок *симэ* Кавакомаки». 1993 г. Японский фонд

Дзёо (1502–1555), преуспевающий осакский купец, положивший начало реформы чайной церемонии. В дневниковых записях его зятя, также выдающегося *тядзина* Имаи Сокио (1520–1593), есть упоминания о нескольких чайных встречах, в которых Дзёо использовал керамику Бидзэн.

Можно сказать, что первые изделия *якисимэ*, появившиеся в чайном действе XVI в., стали настоящим открытием для современников. Существовавшие на протяжении веков в бытовой культуре, они были помещены в совершенно иной контекст рафинированной чайной культурной прак-

тики и таким образом приобрели новую функциональную и эстетическую ценность, отсутствовавшую ранее социальную значимость. Это новое положение *якисимэ* побудило мастеров старых мастерских, не меняя технологии производства, специально создавать сосуды для воды *мидзусаси* и *кэнсуй*, вазы для цветочных композиций *икэбана*, чаши *тяван* и другие чайные аксессуары. В чайной культуре, склонной к глубокой рефлексии, эти изделия рассматривались как манифестации определенных эстетических категорий, натурфилософских идей и религиозных представлений.

Так, керамика провинции Бидзэн со временем стала считаться одним из самых ярких примеров эстетической категории *сибуй*, традиционно переводимой на русский язык целым комплексом понятий: «терпкий», «приглушенный», «ненавязчивый», «тонкий», «со вкусом». В эпоху Муромати (1338–1573) при дворе сёгунов Асикага этим словом описывали утонченную роскошь. В XVII в. за понятием *сибуй* закрепилось значение элегантно сдержанности и благородства, отсутствия эксцентричности или вульгарности. Для *сибуй* характерно восхищение красотой самих материалов, лишь оттененной мастерством обработки и минимальным декором. Понимание такой красоты требует спокойного созерцания, раскрывающего тонкие нюансы сочетания цветов, фактур, игру света и тени на поверхности изделия, т.е. того, что не ярко, не броско. Предмет, обладающий качеством *сибуй*, также не несет на себе следов излишней «сделанности» и, по словам американской исследовательницы Патрисии Грэм³, как бы соответствует самому себе. Интересно и то, что предметы старых печей из-за особенностей материалов и технологии никогда не выгля-

дят «новыми», только что сделанными. Писатель и философ Танидзаки Дзюньитиро (1886–1965) в эссе «Похвала тени» заметил: «Мы [японцы – А.Е.] действительно любим вещи, носящие на себе следы человеческой плоти, масляной копоти, выветривания и дождевых подтеков»⁴. Эта «засаленность руками» (по определению Танидзаки) как явный знак долгого соседства вещи и человека и несовершенство самой вещи входят в целый комплекс японских эстетических понятий – *ваби* (непритязательной скромности), *саби* (меланхолического налета времени) и *сибуй* (элегантно сдержанности).

Кроме того, *сибуй* предполагает удобство, комфорт, спокойное состояние духа, что позволило западному культурологу и специалисту в сфере массовой коммуникации Байрону Ренцу охарактеризовать эстетику *сибуй* как «pleasing aesthetics» («эстетику комфорта или удовольствия»)⁵.

Мурата Дзюко (1423–1502), еще один мастер, стоявший у истоков классического чайного действа, увидел в изделиях Бидзэн и Сигараки воплощение идеи *хиэкаруру*.

³ Graham P. *Japanese design: Art, Aesthetics & Culture*. Tuttle Publishing, 2014, p. 17.

⁴ Танидзаки Дзюньитиро. *Похвала тени. Рассказы, эссе*. СПб., 2006, с. 321.

⁵ Renz B. *Language Power: Dynamic Progression from Word to Message*. Bloomington, 2013, p. 17.



4. Набор утвари для чайного действия *тя-но ю*. XX в. Японский фонд

В этом понятии представления о «холодном» *хиэ* и «скудном» *ясу* соединены с рафинированностью, «высушенностью» *карэ*. Ассоциации со льдом, камнем, снегом или серебром лежали в основе *хиэ*, а с сильным, грубым началом – с *карэ*⁶. Сочетание столь разнородных понятий отражало концепцию единства противоположностей, лежащую в основе дальневосточной классической философии.

⁶ Navarro M.R. *The Rise of Bizen Ceramics*. Berlin, 2008, p. 24.

В конце XVI в. Сэн-но Рикю (1522–1591) завершил формирование национальной японской чайной церемонии, практически отказавшись от китайской утвари и аксессуаров в пользу японских изделий, не столь эффектных и совершенных, но отражающих идею присутствия природы будды даже в невзыскательных вещах. Оформился и традиционный набор предметов, использующихся в действе, где важнейшую роль играли именно керамические, часто неглазурованные изделия (ил. 4).

Крупнейшие мастера XVII в. Фурута Орибэ (1544–1615) и Кобори Энсю (1579–1647) и их ученики также использовали в своих церемониях изделия провинции Бидзэн, хотя их вкусы уже заметно отличались от «скромной церемонии» XVI в.

Отчасти из-за того высокого положения, которое керамика *якисимэ* заняла в системе ценностей чайного действия, с упадком авторитета чайной церемонии были связаны и проблемы многих керамических производств. Спрос на утварь начал падать уже в конце XVII в., а в XVIII в. многие мастерские вернулись к более раннему утилитарному репертуару или были вынуждены совершенствовать технологию для удовлетворения изменившихся вкусов и потребностей общества. Также со временем изменялись и бытовые привычки японцев.

В XVII в. (эпоха Эдо, 1603–1868) в Японии появились первые фарфоровые мастерские и фарфор начал медленно вытеснять глиняные изделия из обихода зажиточных японцев, значительно повлияв на их эстетические предпочтения. А во второй половине XVII в. в Японии появилась новая чайная традиция, заметно отличавшаяся от уже канонизированного действия. Появление листового чая *сэнтя*, новых способов приготовления и сервировки напитка и опре-

деленных ритуалов, связанных с этим чаем, было связано с событиями на континенте. С начала XVII в. в Китае начинается период смут, ознаменовавших закат династии Мин (1368–1644) и становление династии Цин (1644–1911), маньчжурской по происхождению. Тяготы смутного времени и экономическая разруха в Китае заставили некоторых китайских купцов и ремесленников искать пристанище в Японии, а после установления Цинского правления многие сторонники прежней династии и попавшие в опалу буддийские священники (например, чаньской школы Обаку) были вынуждены бежать из страны. В основном они селились в Нагасаки, единственном порту Японии, открытом для иностранных судов, где уже существовали китайские торговые представительства. Китайские иммигранты в Нагасаки придерживались привычного образа жизни и быта, открывали чайные лавки и рестораны, из которых начали свое распространение в Японии китайская кухня и листовый чай *сэнтя*. Этой же чайной традиции придерживались и японские последователи Обаку.

Несмотря на политические сложности, Китай оставался для Японии образцом высокой культуры. В искусстве высоко ценились китайские жанры живописи, калли-

графии и поэзии, а умение читать и писать по-китайски выделяло элиту японского общества – аристократов, самураев высших рангов и буддийских монахов. В XVIII в. окончательно сформировалась культура *бундзин* – «литераторов», «людей культуры», в широком смысле интеллигенции эпохи Эдо, т.е. интеллектуалов, стремившихся к высшим образцам разносторонней китайской образованности.

Распространение листового чая в первую очередь среди *бундзин* было связано со стремлением возродить утонченную атмосферу собраний поэтов и мудрецов Древнего Китая. Важной частью этой рафинированной культуры был зеленый листовой чай. Его потребление выступило в качестве альтернативы традиционной японской чайной церемонии *тя-но ю*, потерявшей авторитет и значительно формализованной. Начало ритуального чаепития *сэнтя* в Японии связано с иммигрировавшим в Японию монахом Ингэном (1592–1673), настоятелем чаньского монастыря Ванфуси.

Чайники, сосуды для воды и вина, маленькие чашки для чая, привозимые из Китая, оценивались в иных, чем прежде, эстетических категориях. Их изящество, как и всю новую чайную традицию, стали ассоциировать с понятием *фурю*. Эта катего-

рия непосредственно связана с китайским понятием *фэнлю* (风流 – «ветер и поток»), появившимся в III–VI вв. Следование «ветру и потоку» как следование гармоническим законам мироздания в даосской традиции было идеалом жизни китайских аристократов, просвещенных чиновников, стремившихся избежать «грубых сторон» жизни и «заменить жизнь эстетической игрой»⁷. В эпоху Тан (618–907) понятие *фэнлю* стало связываться с изысканной утонченностью придворной поэзии. Однако в Японии, стремившейся видеть в китайской культуре прежде всего идеал чистоты и духовности, *фурю* продолжало расцениваться как красота и утонченность отшельнической жизни мудреца-поэта, что во второй половине XVII в. отвечало настроениям японских интеллектуалов.

Утварь для приготовления и питья чая *сэнтя* отличалась от традиционной японской чайной керамики. В первую очередь это было вызвано разницей в способе приготовления напитка – если для *тя-но ю* чайный порошок взбивается венчиком непосредственно в чаше, из которой гость пьет напиток, то листовый чай сперва

⁷ Бежин Л.Е. Под знаком «ветра и потока». Образ жизни художника в Китае III–VI вв. М., 1982, с. 16.

заваривается в чайнике, а затем разливается по небольшим чашкам. И если утварь для чайного действия *тя-но ю* благодаря влиянию мастера Сэн-но Рикю к XVII в. уже была преимущественно японской, то в чаепитии *сэнтя* более всего ценились подлинные китайские изделия либо японские, им подражающие.

Среди подлинных китайских керамических изделий для потребления листового чая наиболее ценными считались чайники и чашки из мастерских Исына, находившихся в китайской провинции Цзянсу. Высокотемпературный обжиг и высокая плотность массы относят исинские изделия к классу каменного черепка, аналогичного *якисимэ*. Глины, близкие к исинским по составу и цвету, встречаются во многих регионах Дальнего Востока, но особенность глины Цзянсу состоит в наличии силикатных частиц и каолина. После обжига исинский черепок приобретает пористую структуру: закрытые поры на поверхности черепка и открытые в его глубине обеспечивают среду, необходимую для приготовления такого деликатного напитка, как чай, с разнообразием его вкусов, ароматов и прочих критериев оценки, включающих интенсивность настоя, его цвет и даже вид и цвет разваренного листа. В каждой мастерской

Цзянсу существовали свои рецепты подготовки керамической массы, и в китайских текстах XVII в. перечисляется не менее десяти вариантов окраски теста, хотя в основе этого многообразия лежат всего три основные глины Исына – пурпурная, светло-коричневая и красная – с добавлениями минеральных красителей⁸. Но главной внешней отличительной особенностью этих предметов (в основном чайников разных форм и маленьких чашек) была гладкая, слегка бархатистая на ощупь поверхность без случайных включений.

Высокая репутация исинских изделий среди японских последователей новой чайной традиции привела к попыткам наладить собственное производство тонкостенных изящных чайников, копирующих китайские образцы или своеобразно интерпретирующих их. Для хотя бы приблизительного повторения китайской керамики требовалось серьезное усовершенствование материалов и технологий производства. Если в ранних изделиях именно грубость глины, многочисленные минеральные включения и прямой обжиг без защитных капсулей сообщал изделиям их своеобраз-

⁸ Lo K.S. *Yixing: from the Ming Period Dynasty to the present day*. Hong Kong, 1994, p. 19.

ную красоту и обаяние, то для более тонких изделий эти материалы и печи *анагама* с прямым обжигом уже не подходили. На базе местных японских производств необходимо было разработать собственные технологии очистки, обогащения и окраски глины, и в XVIII в. в разных гончарных центрах Японии велись работы в этом направлении.

Техника *суйхи* – отмучивания и промывания глины через рисовую солому – была призвана удалить все грубые частицы и включения, исключить все случайные эффекты естественного глазурования и искажения формы. Получили широкое распространение и многокамерные печи *ноборигама*, технология постройки которых была привезена из Кореи в самом конце XVI в. В этих высокотемпературных печах, использовавшихся также в фарфоровом производстве, обжиг производился в отдельных камерах и в огнеупорных капсюлях, предотвращавших случайное попадание пепла на изделие.

В этом направлении активно работали две из «Шести ранних печей», Бидзэн и Токонамэ, причем изделия Токонамэ так точно повторяли внешний облик самых известных китайских прототипов, что сейчас, по мнению исследователей, в некоторых

случаях невозможно визуально отличить японские копии от китайских оригиналов⁹. В XVIII–XIX вв. появляются новые мастерские *якисимэ*, в основном ориентировавшиеся на знаменитую исинскую керамику и создававшие утварь для чая *сэнтя*, который постепенно входил в бытовую культуру всей Японии: Банко, мастерские на острове Садо и другие.

Распространение новой технологии очистки глины позволяло японским мастерам добиваться тонкого черепка изделий, гладкой ровной поверхности, детальной проработки рельефного декора и его изящных лепных украшений. Отвечая вкусу японцев конца эпохи Эдо, тонкостенная керамика и фарфор стали вытеснять более грубые изделия из обихода. Особенно интенсивно это происходило среди горожан, чьи прежние представления о «скромной» красоте сменились стремлением к вещам изысканным, порой дерзким, позволяющим насладиться «быстротекущим миром» *укиё*.

Реставрация Мэйдзи, начавшаяся в 1868 г., открыла японским керамистам новые возможности и значительно из-

⁹ Graham P. *Tea of the Sages: The Art of Sencha*. Honolulu, 1999, p. 81.

менила репертуар их продукции. Многие мастерские переориентировались на производство экспортных изделий, и их процветание оказалось связанным с высоким спросом на японскую керамику и фарфор в странах Запада. Государство поддерживало мануфактуры, создававшие произведения искусства, экспонировавшиеся на всемирных выставках, тогда как мастерские традиционной керамики, лишившись покровительства старой военной аристократии, сокращали производство или вовсе были вынуждены прекратить работу. В таких условиях лишь немногие мастерские керамики *якисимэ* к началу XX в. работали и смогли сохранить весь комплекс производственных секретов, передающихся от мастера к мастеру.

СТАРЫЕ МАСТЕРСКИЕ *ЯКИСИМЭ*

Установить точную хронологию возникновения ранних керамических производств затруднительно, но мастерские в провинции Бидзэн (備前, сейчас – префектура Окаяма), без сомнения, относятся к старейшим в Японии. Современные исследования установили, что керамическое производство в Бидзэн началось в XIII в. Глины провинции богаты кремнеземом и оксидом железа, что определяет низкую пластичность и плохую

спекаемость керамической массы. Низкая пластичность обусловила практическую неизменность способов формовки изделий, при которых сосуд либо собирался из пластов глины (описание этого метода см. ниже), либо стенки сосуда наращивались последовательно укладываемыми глиняными жгутами¹⁰, а плохая спекаемость керамической массы требовала длительного обжига. При обжиге в окислительной среде изделия приобретали цвета разных оттенков старой патинированной бронзы, а их черепок при ударе начинал издавать характерный металлический звон. Продукция, выполненная по такой технологии, получила название *ака-бидзэн*, что означает «красные изделия Бидзэн».

Движение воздуха в печи, в которой дрова находились в непосредственной близости от предметов, поднимало пепел и неравномерно осаждало его на обжигающихся предметах. В результате пятна и подпалины неправильных форм стали визитной карточкой керамики *бидзэн-яки* (ил. 5). Своеобразием отличаются изделия с эффектом *эноки-хада* (дословно

¹⁰ Это один из древнейших приемов формовки высоких полых изделий, использовавшийся, например, при создании в эпоху Кофун (III–VI вв.) керамических скульптур *ханива*.



5. Сосуд. Керамика *бидзэн*. Эпоха Момояма (сер. XVI – нач. XVII вв.). Японский фонд
6. Фрагмент стенки сосуда с эффектами глазурования *гома* и *исихадзэ*

«кора каменного дерева, каркаса», *Celtis occidentalis* или *Celtis australis*), на поверхности которых пепел оседал равномерно в самом начале обжига, создавая почти черное матовое покрытие. Экспериментируя и пытаясь контролировать процесс появления узоров на поверхности, ремесленники провинции Бидзэн в конце XVII в. стали применять прием *хидасуки-яки* («огненные следы»): перед расстановкой в печи изделия оборачивались соломой, и в результате при окислительном обжиге на светло-песочном черепке появлялись яркие красные полосы.

Для изделий *бидзэн-яки* также характерны небольшие участки естественной глазури, образующиеся из-за выхода на поверхность и оплавления минеральных соединений глины *гома* и *исихадзэ*. *Гома* (дословно «кунжутное семя») – это скопление оплавившихся минералов в виде мелких капель светло-желтого или коричневатого-желтого цвета, похожих на семена кунжута, а *исихадзэ* («каменная кора») имеет вид бутристой корки, часто цвета ржавчины или коричневого цвета (ил. 6). Для керамики из провинции Бидзэн характерны и такие эффекты, как *сангири* – соче-

тание участков черного и огненно-красного цвета – или *ботамоти* – наличие светлых участков, которые во время обжига закрывались чем-либо для предотвращения попадания на эту поверхность золы и тлеющих угольков от дров.

Благодаря чайной традиции эта керамика стала известна в высших кругах японского общества. Тоётоми Хидэёси (1537–1598), военный и политический правитель Японии, один из объединителей страны после разрушительной эпохи Сражающихся провинций XV–XVI вв., был патроном и в то же время учеником Сэн-но Рикю, служившего чайным мастером в его дворце в Киото и в замке Осака. Под влиянием церемонии *ваби-тя*, практиковавшейся Сэн-но Рикю, Хидэёси оказывал покровительство нескольким керамическим мастерским, в число которых вошли и печи Бидзэн. По легенде, он объявил провинцию защищенной от любых военных действий и пожаловал титулом *о-сакунин* («благородные, почтенные мастера») шесть семей местных керамистов: Канэсигэ, Кимура, Мори, Хаями, Охан и Тэрами. Такое внимание к провинции и ее продукции было продиктовано, вероятно, не только знакомством Хидэёси с чайной культурой, но и экономическими соображениями.

Провинция Бидзэн славилась добычей железной руды (соединения железа в почве как раз и придают специфику местной керамике) и кузнецами, создававшими одни из самых старых и знаменитых мечей Японии. Однако для предотвращения мятежей и бунтов Хидэёси был вынужден закрыть большое количество оружейных мастерских в ходе так называемой «охоты за мечами» (*катана-гари*), кампании по изъятию оружия у несамурайских сословий. Эта кампания заметно пошатнула экономическое положение провинции, а несколько стихийных бедствий в конце XVI в. усугубили положение Бидзэн. Каковы бы ни были причины, по которым прославленный политик и военачальник отметил гончаров Бидзэн, интересен и важен тот факт, что в качестве оссуария в его захоронении был использован сосуд, выполненный в этих мастерских.

Изделия, выполненные до начала эпохи Эдо, принято называть *ко-бидзэн*, т.е. «старые изделия Бидзэн». В XVII в. *бидзэн-яки* постепенно теряли свою популярность, производство сокращалось, а в XVIII в. с падением престижа чайной церемонии мастерские погрузились в глубокий кризис. Вероятно, для расширения рынка сбыта своих изделий и привлечения покупателей

из состоятельных горожан в конце XVII в. и в XVIII в. мастерские начали специализироваться на бытовых изделиях и декоративной пластике (*сайкумоно* – «изделие ручной работы, произведение пластики»). В конце XVIII – начале XIX вв. в репертуаре изделий мастерских появляются чайники, жаровни-*хибати*, блюда, декорированные высоким рельефом или лепными деталями. Изделия небольшого размера и мелкая пластика требовали высококачественной пластичной массы, и в Бидзэн стали применять многоступенчатую очистку глины, после чего она становилась мелкодисперсной и однородной. Такая масса позволяла избежать искривлений форм в печи и точнее прогнозировать цвет обожженных изделий.

Очищенная глина с XVIII в. активно использовалась керамистами, но в результате часть традиционных декоративных качеств керамики Бидзэн утрачивалась: пятна от оплавившихся на поверхности изделия минералов и пепла становились менее эффектными или исчезали вовсе. После знакомства с культурой *сэнтя* и изделиями китайских исинских мастерских в мастерских Имбэ начали производить миниатюрные чайники (*кюсу*) для заваривания листового чая, цвет массы которых имитировал цвет исинских глин. Именно *сайкумоно* и не-



7. Симамура Хикару. Курильница для благовоний «Голос дракона» (*Рю иссэй*). Керамика бидзэн. 2014 г. Японский фонд

большие бытовые изделия из очищенной глины были основной продукцией печей до конца XIX в.

Техника *сайкумоно* и сегодня используется мастерами Бидзэн в предметах сложной пластики: сочетание тонкой проработки деталей и характерной гаммы цветов в курильнице, созданной Симамура Хика-

ру (род. 1942), является ярким примером обновленной традиции старых мастерских (ил. 7).

Недалеко от Имбэ, в современной префектуре Хёго, находится еще один старый керамический центр, входивший в число «шести ранних печей», – селение Тамба (丹波). Бытовая керамика, создававшаяся в мастерских Тамба на протяжении XVI–XIX вв., выполненная в технике *якисимэ*, представляет характерный для средневековой Японии набор изделий. Это разнообразные горшки и сосуды для хранения продуктов. Керамика *тамба-яки* также нашла признание у чайных мастеров – в частности, считается, что она была отмечена вниманием Кобори Энсю. Для чайного действия в Тамба создавали сосуды для воды, чайные чаши, коробочки для благовоний *кого* и курильницы *коро*. По своему характеру они близки изделиям из Бидзэн, так как в соседствующих мастерских использовалась почти идентичная глина, да и технология обжига была близка. На изделиях *тамба-яки* часто появляются эффекты *гома* или *исихадзэ*, оплавленные участки почти черного цвета.

Наибольшего своеобразия ремесленники этих мастерских достигли в бытовой керамике, которая, вероятно, не так строго регламентировалась вкусами выдающихся

чайных мастеров и следовала местной традиции. Бутылки *токкури*, разнообразные сосуды для продуктов часто покрывались естественной пепловой глазурью в виде тонкого слоя зеленовато-оливковой, приглушенного тона стекловидной массы. Иногда пепловая глазурь давала светлые оттенки – бежевые, почти белые, с потеками и эффектом кристаллизации, когда в местах скопления кристаллов появлялся фиолетовый или голубой отблеск типа *фламбэ*. В середине и конце эпохи Эдо в мастерских Тамба производили и глазурованную керамику с белой полевошпатовой, железистой «янтарной» или почти черной глазурью. Свообразием отличались покрытые красным ангобом сосуды *токкури*, изготовленные в этом центре. К эпохе Мэйдзи обиходная глазурованная керамика почти вытеснила изделия *якисимэ* из репертуара мастерских Тамба.

Старые изделия этих печей нечасто встречаются в составе мировых коллекций. Объемы производства в регионе были ниже, чем в Бидзэн, но главную проблему представляет сложность атрибуции этих изделий: многие старые *тамба-яки* традиционно приписывались более известному центру Бидзэн, а лаконичные выразительные средства обоих керамических регионов

не дают достаточного материала для точной атрибуции бытовых предметов.

Селение Сигараки (信楽) в провинции Оми (сейчас префектура Сига) дало название керамике *сигараки-яки*. Согласно традиционной версии гончарное производство в провинции Оми относится к концу VII – началу VIII вв., но первые документальные подтверждения работы местных печей встречаются лишь в источниках XIII в. одновременно с упоминанием печей Бидзэн и Тамба.

Продукция старых печей Сигараки имеет ряд ярких особенностей: помимо характерных для *якисимэ* подпалин от оплавленных минеральных включений в глиняную массу на поверхности изделий образуются участки зеленой естественной глазури. По составу они близки пепловым глазурям на более ранних изделиях *суэки* эпохи Кофун, однако на *сигараки-яки* глазурь более плотная, образует потеки *тамадарэ* (дословно «бамбуковые занавеси») и застывшие капли *биидоро* (от португальского *vidro* – «стекло»), а зеленый цвет намного более насыщенный и яркий. К основному топливу в печах Сигараки, обычно сосне, мастера добавляли морские водоросли, богатые калием. Калий в виде оксида при обжиге повышает вязкость глазури и придает ей блеск,

а гидроксид калия в соединении с другими компонентами делает глазурь более яркой.

Крупнейшая коллекция старой керамики Сигараки (*ко-сигараки* эпохи Камакура) хранится в музее Михо (Япония). В основном это горшки *цубо* простых форм, почти без декора. В редких случаях на их поверхности выгравированы отдельные пояски геометрического орнамента, часто в виде перекрещенных штрихов, так называемые «изгороди Коэцу» (*коэцу-гаки*). Интересно происхождение названия. Хонъями Коэцу (1558–1637), выдающийся художник, керамист и ландшафтный архитектор, был тесно связан с чайной традицией. Он являлся автором нового типа чайных садов *родзи* при павильонах *тясицу*. Одним из важных элементов дизайна *родзи* стали ажурные изгороди, которые зонировали сад и придавали ему сложную пространственную структуру. Они состояли из косых решеток, плавно скругляющихся к земле. Так же, как и керамика для чайного действа, простые бамбуковые изгороди, типичные для японской деревни, в контексте чайной культуры получили новое прочтение и стали ассоциироваться со скромной красотой *ваби* и именем мастера Хонъями Коэцу.

Стремясь приобщиться к авторитетной традиции *тя-но ю*, мастера Сигараки

в эпоху Эдо начали расширять репертуар форм. Наиболее известными изделиями печей стали чайницы, коробочки для благовоний и вазы для аранжировок *икэбана*. Здесь стоит отметить, что все вазы, выполненные в разных провинциях в технике *якисимэ*, пользовались благосклонностью мастеров *икэбана* – их «грубый» вид прекрасно оттеняет хрупкую красоту цветов и визуально поддерживает сухие или с распустившимися цветами ветви деревьев. Более того, глина, т.е. неживая материя, составляет с живыми цветами идеальную пару противоположностей, отражающих гармонию мироздания во взаимодействии сил *инь* и *ян*.

Как и в остальных мастерских, вовлеченных в чайную культуру эпохи Эдо, в Сигараки художественное производство к началу XIX в. постепенно сошло на нет, хотя бытовые изделия для нужд жителей провинции продолжали производиться.

Мастерские Токонамэ (常滑, современная префектура Айти) также входят в группу «шести ранних печей Японии». Начало работы мастерских в этом регионе относится к эпохе Хэйан, т.е. к XII в. Поскольку мастерские почти не занимались производством предметов для чайной церемонии *тя-но ю*, сведения о деятельности кера-

мистов Токонамэ до XVIII в. крайне скудны. Предположительно как и другие «ранние печи», мастерские Токонамэ обеспечивали провинцию бытовой утварью, сосудами для хранения продуктов и архитектурной керамикой. Поверхность ранних изделий Токонамэ имеет ярко выраженное естественное глазурирование с эффектом *исихадзэ*, с неравномерно покрывающей ее коркой зеленовато-коричневого цвета.

Наиболее широко мастерские Токонамэ стали известны в XIX в., когда из очищенных глин начали производить чайники для листового чая *сэнтя*. Считается, что первый чайник-кюсу был создан в Токонамэ в 20-х годах XIX в. мастером Такамити Инаба I. Сформованный из светлой очищенной глины, он повторял, по традиционным сведениям, китайский оригинал, полученный мастером в дар во время паломничества в Акиба (Сидзуока). Главным божеством в синтоистском святилище Акиба было божество огня Кагуцути-но ками, покровитель кузнечного дела. Поскольку технология гончарства, так же как иковки, предполагает работу со стихиями, составляющими основу дальневосточной натурфилософии (огнем, землей, водой, деревом и металлом), гончары, так же как и кузнецы, должны были искать покровительства

этого божества. Однако неизвестно, при каких обстоятельствах мастер из Токонамэ мог получить в Акиба китайское изделие. К сожалению, ни китайский оригинал, ни работы Такамити Инаба I до наших дней не сохранились.

Важным этапом развития производства в Токонамэ стала деятельность Акаи Тодзэна II (1796–1858). Под его руководством в провинции были обнаружены глины, напоминающие исинские, и начались поиски соответствующей рецептуры приготовления керамической массы и модернизации технологии производства. Деятельность мастера привлекла внимание властей – в 1848 г. керамические мастерские посетил Токугава Наритака, XII князь Овари. Такие визиты означали покровительство мастерским со стороны власти имущих и, как правило, сопровождалось заказами и финансовой поддержкой.

Во второй половине XIX в. китайский мастер из провинции Аньхой по имени Цзинь Шихэн (яп. Кин Сико) продолжил работу по усовершенствованию глин Токонамэ. Он познакомил местных гончаров с методом формовки изделий из глиняных пластов, принятым в мастерских Цзянсу. При этом методе ком глины расплющивали деревянным молотком до состояния



8. Ямада Дзёдзан III. Чайник кюсу. Керамика токонамэ. 1990-е гг. Японский фонд

тонкого листа (толщиной до 2–3 мм), при помощи шаблонов вырезали заготовки для тулова, основания, венчика и других деталей. Заготовку тулова сворачивали в цилиндр и устанавливали на вращающемся круге, после чего формовали изделие руками и деревянными лопатками. Перед окончательной доводкой формы к изделию при помощи шликера (жидкой глины) присоединялось дно, ручка, носик, формировалась крышка и декоративные элементы. Считается также, что именно Кин Сико познакомил местных гончаров с методом декора

сосудов гравировкой по еще мягкой керамической массе, доведенной до состояния «твердости кожи».

Хотя уже преемники Кин Сико предпочитали привычный метод вытягивания изделий из кома глины на гончарном круге, в более поздней мастерской Сугиэ Дзюмона (1828–1897) формовка из пластов была возрождена и доведена до совершенства. К концу XIX в. в разных мастерских Токонамэ производилось большое количество разнообразной утвари для *сэнтя* в разных техниках формовки, в том числе миниатюрные чайники *кюсу*, *добин*, *хохин*, различавшиеся формой и расположением ручки и предназначавшиеся для разных сортов зеленого листового чая. Наряду с чайниками из этой же глины в XIX в. создавались вазы, чашки и бутылки для саке *токкури*, блюда и другие предметы повседневного обихода. Растущая популярность листового чая, ставшего буквально национальным напитком Японии в XX в., обеспечила мастерским Токонамэ стабильную работу в непростые времена смены культурного вектора Японии на модернизацию страны в конце XIX – начале XX вв. Ямада Дзёдзан III (1924–2005), чья работа представлена на выставке (ил. 8), в 1998 г. получил титул «Живого национального

сокровища Японии» за сохранение традиции создания *кюсу* на гончарном круге, выполненных в духе работ его отца и деда, второго и первого представителя этой династии.

Обнаружение глин, пригодных для создания чайной утвари для *сэнтя*, привело к появлению оригинальной керамики на острове Садо в префектуре Ниигата, более известном своими золотыми и серебряными приисками. Свое название местная керамика *мумёй-яки* получила по названию местной глины. Красная глина *мумёй*, которая добывалась в серебряных шахтах, была богата железом и минеральными включениями, считалась целебной и использовалась как кровеостанавливающее средство. В начале XIX в. местный керамист Ито Дзимбэй (Камбэй) начал использовать эту глину для производства чаш для чайного действия *тя-но ю* в стиле знаменитых мастерских Раку в Киото. Красная глина смешивалась с другими сортами, покрывалась свинцовыми глазуриями и обжигалась при низких температурах. В 1857 г. его преемник Ито Томитаро начал обжигать изделия при более высоких температурах, но полностью раскрыть возможности глины *мумёй* удалось, только отказавшись от глазурей и обратившись к технике *якисимэ*.

Мастер Миура Дзёдзан I во второй половине XIX в. поставил перед собой задачу создать изделия, не уступающие по красоте и физическим свойствам знаменитым исинским, но результат оказался настолько своеобразным и далеким от прототипа, что завоевал положение отдельного регионального типа керамики.

В мастерской Дзёдзана глина проходила очистку *суйхи*, затем изделие формовалось на гончарном круге и слегка подсушивалось до кожетвердого состояния. В этом состоянии изделие тщательно прессовалось деревянными лопаточками, так что стенки сосуда уплотнялись и их поверхность становилась гладкой (этот процесс носит название *нама-мигаки*, то есть «сырая полировка»). При высокотемпературном обжиге глина *мумёй* давала большую усадку, около 30% (обычно керамические массы имеют усадку в 10–15%), в результате чего черепок становился еще более плотным и крепким. Готовые изделия имели яркий красно-оранжевый цвет, иногда с черными подпалинами, и при легком ударе издавали металлический звон, характерный для *якисимэ* из провинции Бидзэн. Долгое время мастерские на острове Садо оставались в тени более древних и авторитетных гончарных цен-



9. Ито Сэкусуй V. Большой сосуд с эффектом обжига *ёхэн*. Керамика *мумёй*. XX в. Японский фонд

тров, но в XX в. они заняли прочные позиции в художественной керамике Японии. Об этом свидетельствуют, например, работы Ито Сэкусуй V (род. 1941), одна из которых представлена на выставке (ил. 9).

Керамика и фарфор с маркой «Банко» (万古) появились во второй половине XVIII в., но расцвет мастерских, где производились эти изделия, приходится на вторую половину XIX в., эпоху Мэйдзи. В мастерских было налажено массовое производство миниатюрных чайников.

Изделия отминались в разъемных формах, что позволяло создавать очень тонкий черепок и формовать разнообразные мелкие детали для пластического декора – миниатюрные фигурки мифологических животных, цветы и побеги. Иногда чайники формовались из тонко раскатанных пластов глины и собирались так же, как изделия китайских мастерских Исина или японских мастерских Токонамэ. Керамическую массу нередко тонируют, поэтому изделия Банко чрезвычайно разнообразны по цвету. Почти белая, с легким серым оттенком керамическая масса напоминает бисквит – фарфоровый черепок без прозрачной или цветной глазури.

В Банко широко применялась и формовка «мраморных» изделий из смеси глин двух и более цветов. Эта техника впервые появилась в китайских мастерских Цычжоу эпохи Сун (X–XIII вв.), была известна и корейским керамистам XII в. Банко был, вероятно, единственным керамическим центром Японии, в котором в XIX в. широко использовали прием декора *нэрикоми* (練り込む, от глагола «перемешивать, месить») или *нэриагэ* (練り上げ, от японских глаголов «смешивать» и «поднимать»). Оба термина появились в японском языке лишь в XX в. и по-

дробно будут рассмотрены в следующем разделе. В Банко для создания нерегулярного рисунка, напоминающего прожилки на мраморе или яшме, пласты глины двух и более цветов многократно складывались, вымешивались и раскатывались в тонкие листы, в которых проявлялась слоистая «мраморная» структура. Некоторые изделия Банко покрывались глазурью, другие оставались неглазурованными. В начале XX в. мастерские Банко значительно сократили производство керамики, техника *нэрикоми* на некоторое время была забыта и позднее восстановлена независимыми художниками-керамистами.

Работы мастерских Банко не представлены на выставке, но достойны упоминания в связи с некоторыми особенностями этого некогда преуспевавшего производства *якисимэ*.

ФАРФОР ЯКИСИМЭ

Производство фарфора в Японии начинается в первой половине XVII в., и первые мастерские находились в провинциях западной части острова Кюсю. Благодаря географической близости именно в этот регион происходили частые миграции населения с континента, обусловившие и постоянное культурное влияние. По не-

которым данным, корейские переселенцы, в том числе и гончары, появились здесь в самом начале I тысячелетия н.э., а в VII в. на южной оконечности острова (современная префектура Сага) выходцы из Кореи основали несколько крупных керамических мастерских.

Начало производства фарфора на Кюсю связано с переселением в разные провинции острова корейских мастеров после Имжинской войны 1592–1598 гг. Одним из таких переселенцев был Ри Сампэй (кор. Ли Сан Пэй), при котором начались поиски материалов и налаживание производства, давшего к середине XVII в. твердый высококачественный фарфор. Производство фарфора было не только экономически выгодным, открывавшим возможности внешней торговли, но и престижным. Продукция мастерских Арита, Какиэмон, Набэсима и Хирадо преподносилась провинциальными властями сёгуну в Эдо и императорскому двору в Киото, участвовала в обмене дарами между князьями-*даймё*, служила вознаграждением отличившимся вассалам. Князья покровительствовали мастерским и поощряли керамистов в поисках материалов и строительстве печей. На всем протяжении XVII в. совершенствовались технологии,

расширялся репертуар и усложнялся декор японского фарфора. Позднее фарфоровые мастерские появились на острове Хонсю – в Кутани, Сэто (этот центр входит в группу «Шести ранних печей») – и в Киото. Но несмотря на рост производства, фарфор в Японии очень медленно входил в бытовую культуру и широкого распространения в стране не получил.

Отличительной особенностью дорогостоящих фарфоровых изделий была блестящая стекловидная глазуванная поверхность – прозрачная, белая или голубоватая, изредка селадоновая (цвета нефрита). Лишь немногие мастерские, ориентируясь на китайские и корейские образцы, вводили в репертуар фарфоровых изделий бисквит, т.е. неглазуванный фарфор. Наибольшую свободу в использовании фарфорового *якисимэ* можно увидеть в продукции мастерских Микавати. Фарфоровые печи в селении Микавати на одном из островов Хирадо известны с середины XVII в., но пика в своем развитии достигли в 1750–1820 гг., когда благодаря усовершенствованию материалов и технологий фарфор Хирадо приобрел молочную белизну, а полупрозрачная белая глазурь – особый мягкий блеск. Добавление обожженной костяной пудры в со-



10. Курильница в виде сидящего Хотэя с большим мешком. Фарфор. Продукция мастерских Хирадо. Кон. XVIII–XIX вв. Музей искусств округа Лос-Анджелес, США (Public Domain)

став фарфоровой массы делало ее более пластичной, что позволило мастерам создавать небольшие предметы со сложным рельефом и мелкую пластику.

На стилистику произведений этой мастерской сильное влияние оказали близость к континенту и установление регулярных торговых связей с Китаем. Японские мастера были знакомы с изделиями мастерских Дэхуа в китайской провинции Фуцзянь и заимствовали некоторые приемы декора изделий, в том числе использование резерва бисквитного фарфора. Известны в Японии были и китайские селадоны, в которых также использовался резерв бискви-

та – керамические и фарфоровые изделия с глазурью приглушенного оливкового цвета, появившиеся в Китае в эпоху Северной Сун (960–1127).

В изделиях мелкой пластики из мастерских Хирадо резерв бисквита часто использовался на головах, руках и обнаженных частях тела фигуры. Именно такую схему глазурования можно увидеть, например, на курильнице в виде фигуры божества благосостояния и удачи Хотэя из собрания Лос-Анджелесского художественного музея¹¹ (ил. 10). Белой глазурью покрыто одеяние Хотэя и его мешок, а не покрытые глазурью голова, грудь и округлый живот, руки и ступни ног имеют розоватый, местами терракотовый цвет обожженной фарфоровой массы. Небольшие фигурки мальчиков *карако*, животных и мифологических персонажей также часто имеют следы раскраски по бисквиту.

Терракотовый или слегка бежевый цвет старого японского бисквита связан в первую очередь с уже упоминавшейся особенностью японских глин – практически все они насыщены соединениями железа. Каолин, который добывался в Арита

¹¹ <https://collections.lacma.org/node/189885> (обращение 28.05.2020).

и вывозился в фарфоровые мастерские по всей Японии, также сильно загрязнен этими элементами, о чем свидетельствует, например, состояние музеефицированного каолинового карьера в Арита с коричнево-красными потеками и общим охристым цветом стенок выработанной породы. Вероятно, поэтому бисквит в японских изделиях часто либо дополнительно тонируют, чтобы придать ему ровный цвет, либо покрывали ангобом – тонким слоем белой глины, который наносился либо под глазурь, либо на бисквит. Открытые участки тела Хотэя из коллекции Лос-Анджелесского художественного музея покрыты таким тонким слоем ангоба, через который местами проступает охристый цвет фарфоровой массы.

Сочетание глазури и *якисимэ* встречается и в декоре изделий мастерских Киото и Сэто, в основном в мелкой пластике. В собрании Музея Востока хранится небольшая фигурка божества Хотэя (ил. 11), изготовленная из красновато-коричневой каменной массы. Плащ божества, его мешок и табличка в руке (нетрадиционный для этого божества атрибут) покрыты глазурью светло-оливкового цвета.

Неглазурованный фарфор в Японии не изготавливали вплоть до середины XX в.,



11. Фигура Хотэя. Керамика. Продукция мастерских Киото. XVIII в. Государственный музей Востока

когда в художественном языке фарфоровых изделий произошли радикальные изменения. Благодаря техническим усовершенствованиям и покупке материалов за рубежом бисквит в японских работах приобрел исключительную белизну, полупрозрачность и пластичность.

ВОЗРОЖДЕНИЕ В XX ВЕКЕ. КЕРАМИКА

В начале XX в., т.е. в последние годы эпохи Мэйдзи и на всем протяжении эпохи Тайсё (1912–1926), Япония значительно пересмотрела свою культурную политику. Широкие заимствования западной культуры и стремительные социальные изменения в конце XIX в. оказались губительными для многих культурных традиций, искусств и ремесел. Новое положение Японии в мире требовало утверждения уникальности ее культуры, независимости как от западных веяний эпохи Мэйдзи, так и от влияния Китая, бывшего на протяжении многих веков единственным признанным авторитетом для классического искусства страны. В 20–30-е гг. XX в. именно искусство изготовления керамических изделий оказалось на передовой этой борьбы за новую культурную идентичность благодаря плеяде блестящих художников-керамистов и потомственных мастеров, примкнувших к разным современным философским, идейным и культурным течениям.

Возрождение интереса к керамике *якисимэ* в начале XX в. связано с двумя важными направлениями в декоратив-

но-прикладном искусстве того времени. Оба направления ставили перед собой целью поиск таких видов искусства, которые могли бы в полной мере отразить богатство, своеобразие и древность японской культуры. В поисках образцов художники и мастера обратились к явлениям национальной традиции, во многом противоположным. Так, сторонники возрождения культуры эпохи Момояма (1568–1600) искали эти образцы в чайной культуре, сформировавшейся вокруг действия *тя-но ю*, сторонники же движения Мингэй – в народном ремесле и «наивном» искусстве.

В период Тайсё (1912–1926) интерес к чайной церемонии *тя-но ю* возникает в кругах новой элиты, представителей промышленно-банковских конгломератов *дзайбацу*. Появляется особый стиль чайного действия *дзайбацу-тя* («чай представителей финансовой элиты»), а крупнейшие бизнесмены, такие как Масуда Такаси (Донно) (1848–1938), Хара Санкэй (1868–1939), Нэдзу Кайитиро (Сэйдзан) (1860–1940), становятся не только чайными мастерами, но и крупными кол-

лекционером чайной утвари, в основном керамики. В среде этих собирателей появляется представление о новом «понимании чая», интерес не только к традиционному высоко ценимым чайным чашам и сосудам для воды, но и к живописи, каллиграфии, искусству садов, архитектуре, т.е. всему, что так или иначе концентрировалось вокруг *тя-но ю* и составляло важную часть культуры эпохи Момояма. Возрождение керамики той эпохи представлялось в таком случае не просто технической задачей, а одним из аспектов возрождения духа золотого века японской культуры.

Несмотря на то что стоимость чайной керамики старых мастерских выросла благодаря энтузиазму коллекционеров, эти собиратели практически существовали в информационном вакууме. Знания о предметах базировались на исторических анекдотах, устных свидетельствах, передававшихся из поколения в поколение. Асакава Норитака (1884–1964), в то время признанный эксперт в корейской керамике, в 1934 г. писал, что у японских любителей керамики и специалистов нет никаких достоверных источников для атрибуции старых вещей. Даже если какие-то предметы попадали в руки коллекционеров в коробках *томобако* с пояснительными надпися-

ми или сопроводительными документами, то эти комментарии, как правило, были сделаны чайными мастерами «из комнат в четыре с половиной татами»¹² и основывались более на традиционных легендах и представлениях чайных мастеров об иерархии керамических мастерских и гончаров, чем на реальных фактах¹³. Попытки воссоздать керамическую продукцию старых печей в начале XX в. также сталкивались с проблемой отсутствия информации. Многие технологии XVI в. в связи с изменениями репертуара старых печей были уже утеряны, и даже место нахождения самих печей эпохи Момояма было неизвестно. Восстановление истории печей и утерянных технологий поставил себе задачей Асакава Тоёдзо (1894–1985), которого можно

¹² Площадь чайных комнат или павильонов, как и площадь жилых помещений в Японии, традиционно измерялась в «татами», т.е. площади одной циновки (1,62 кв. м). «Четыре с половиной татами» – это размер так называемой малой чайной комнаты классического чайного действия-но ю, наиболее распространенный и каноничный. Характеризуя чайных мастеров как мастеров «из комнат в четыре с половиной татами», Асакава Норитака подчеркивает консервативный характер их стиля чайного действия и их представлений об утвари.

¹³ Brandt K. *Kingdom of Beauty: Mingei and the Politics of Folk Art in Imperial Japan*. Durham and London, 2007, p. 18.

считать инициатором движения «возрождения Момояма» в керамике. С начала 1930-х гг. он и группа керамистов, историков и энтузиастов проводили раскопки старых печей в бывшей провинции Мино, возводили новые полуподземные печи *мутабора*, воссоздавали рецепты глазурей. Хотя основное внимание эти исследователи уделяли глазурованной керамике и работам в провинциях Мино и Сэто, их пример вдохновил Канэсигэ Тоё (1896–1967), потомственного мастера керамики из провинции Бидзэн. Известно, что к воссозданию старой керамики Аракаву Тоёдзо подтолкнула находка фрагментов керамики с белой глазурью типа *сино* и посещение выставки в апреле 1930 г., где он увидел аналогичный черепок и глазурь у прославленной чайной чашки «Тамагава». Что касается Канэсигэ Тоё, то его интерес к старым изделиям печей формировался постепенно.

Около 1939 г. Кацура Матасабуро (1902–1986), студент-фольклорист, а впоследствии видный историк японской керамики, специализировавшийся на «Шести ранних печах», заинтересовался керамикой *бидзэн*. Кацура, уже знакомый с исследованиями Аракавы Тоёдзо, посетил развалины старых печей в селении Имбэ бывшей провинции Бидзэн и провел их раскопки, привлекая

для зарисовки найденных артефактов местных жителей. Во время этой работы Кацура встречался с Канэсигэ Тоё, обмениваясь с ним своими наблюдениями и открытиями, так что Канэсигэ имел возможность постоянно наблюдать за ходом исследования и как практик мог дать некоторые пояснения по поводу состава и свойств местной керамической массы, техник ее обработки. При этом он сам был очарован своеобразием старого черепка *бидзэн*.

Интерес к керамике *бидзэн* среди любителей древней керамики также значительно возрос после обнаружения в конце 1930-х гг. в Японском море у побережья префектуры Ниигата затонувших торговых кораблей. С них были подняты изделия, перевозившиеся морем от мест производства в другие провинции. Среди этих предметов *уми-агари* (дословно «поднятых из моря») была обнаружена и керамика *бидзэн*, относящаяся к эпохе Момояма.

Эти открытия, а также беседы с Кацурой Матасабуро заставили Канэсигэ, представителя старой династии мастеров, задуматься и об утерянном наследии, и о том, какое место в истории этого керамического производства занимает он сам. Стилистика изделий *сайкумоно* с их гладкими чистыми поверхностями, тонкой прора-

боткой деталей, ограниченным набором сюжетов, в основном анималистической пластикой и популярными религиозно-фольклорными персонажами, к 30-м гг. XX в. себя уже исчерпала. Наблюдения Кацура Матасабура и собственное художественное чутье привели Канэсигэ к пониманию того, что самой сильной стороной старых изделий *бидзэн* был баланс между выразительностью самой глины и волей мастера, «сотрудничающего» с этим материалом.

Канэсигэ Тоё начал изучать остатки печей для реконструкции традиционного обжига. В это время в Имбэ еще работала печь Тэмпо, названная так по годам своего строительства, эпохе Тэмпо (1830–1844) (она прекратила работу в 1940 г.). Эта огромная многокамерная печь *ноборигама* длиной 23 м, сооруженная на южном склоне горы Фурояма, обжигала изделия в защитных капсюлях, предотвращавших попадание золы и пепла на поверхность предметов и обеспечивавших равномерный обжиг, которого не было в изделиях *ко-бидзэн*. Две старые однокамерные печи *огама* (*анагама*) на противоположных концах селения к тому времени уже были разрушены и могли дать не много сведений для реконструкции технологии обжига.



12. Канэсигэ Тоё. Сосуд для воды *мидзусаси*. Керамика *бидзэн*. Ок. 1955 г. Японский фонд

Канэсигэ Тоё построил несколько собственных небольших печей, которые позволяли ему экспериментировать. Меняя температуру, скорость нагревания и охлаждения, доступ воздуха, качество топлива и другие параметры, он обнаружил, каким образом можно добиваться на поверхности изделий тех эффектов, которые были характерны для предметов XIII–XVI вв.

Одним из важнейших результатов работы Канэсигэ Тоё было не только возрождение старых форм и технологий, но и осознание себя как неотъемлемой части долгой



13. Ямамото Тосю. Чайница *тянрү*. Керамика *бидзэн*. Ок. 1985 г. Японский фонд

14. Канэсигэ Косукэ. Чашка *гуйноми* для сакэ. Керамика *бидзэн*. 2014 г. Японский фонд

традиции и в то же время художника, свободно использующего опыт предшественников. Достигая различных колористических эффектов, разнообразной фактуры изделий, Канэсигэ Тоё вносил в формы своих произведений едва уловимую ноту современности. Это заметно, например, в его сосуде для воды *мидзусаси*, созданном в 1955 г. и представленном на выставке (ил. 12). Несмотря на то что в этой работе отсутствует смелое сочетание древних технологий и модернистских форм, характерное для послевоенной японской керами-

ки, произведения Канэсигэ Тоё оказались принципиально важным звеном между традиционным художественным ремеслом и современным искусством. Он также стал одним из первых керамистов, удостоившихся титула «Живое национальное сокровище Японии», что вполне отражает его положение в истории японской керамики. Этот титул помимо признания исключительной роли мастера для сохранения традиционного искусства или художественного ремесла обязывает его передавать традицию и опыт как близкому кругу уче-

ников, так и широкому кругу художников и любителей японской керамики.

Возрожденную керамику *бидзэн* на выставке в Музее Востока представляет блестящая плеяда мастеров XX в. «Живое национальное сокровище Японии» Ямамото Тосю 山本陶秀 (1906–1994) (ил. 13) и Канэсигэ Косукэ 金重晃介 (род. 1943) (ил. 14) придерживаются старых форм, восходящих к классической утвари для чайного действа и бытовым изделиям старых мастерских. Чайница с крышкой из слоновой кости и чашка *гуйноми* для саке отличаются уравновешенностью, сдержанностью формы и естественностью эффектов обжига. За этой простотой кроется безупречное владение материалом и внимательное изучение традиции, лежащие в основе повторений и авторских интерпретаций старой керамики.

В работах Исэдзакэ Дзюна 伊勢崎淳 (род. 1936) (ил. 15) или Канэсигэ Юхо 金重有邦 (род. 1950) (ил. 16) трактовка формы более свободная – чуть измененные пропорции и экспрессивная графика линий *хидасуки* делают их произведения узнаваемо современными, хотя оба мастера отталкиваются от форм, известных с XVI в.

Какурэдзакэ Рюити 隠崎隆一 (род. 1950) является одним из наиболее выдающихся мастеров керамики *бидзэн* второй полови-

ны XX и начала XXI вв. На выставке представлена чаша для чайной церемонии, разделенная на регистры яркой оранжево-коричневой и светлой глины, и керамическая скульптура «Пара» (*Со*) из двух соединенных веретенообразных форм (ил. 17). Именно в работах Какурэдзакэ видна конечная точка развития традиционной керамики, «чистая форма», не скованная функциональностью и представляющая глину как материал свободного самовыражения художника.

Одним из современников Канэсигэ Тоё, не принадлежавшим к гончарной традиции региона, но высоко ценившим выразительные возможности керамики *бидзэн*, был Китаодзи Росандзин (1883–1959), выдающийся керамист, каллиграф, резчик печатей, ресторатор и коллекционер керамики и фарфора Дальнего Востока.

15. Исэдзакэ Дзюн. Черная прямоугольная тарелка *куротёходзара*. Керамика *бидзэн*. 2015 г. Японский фонд



В 1921 г. он основал клуб «Бисёку» (Клуб гурманов), сформировавшийся вокруг его ресторана, также исполнявшего роль дискуссионного клуба и выставочной галереи. Китаодзи Росандзин стал большим знатоком, а позднее – исследователем керамики и в 1930-е гг. начал публиковать результаты своих изысканий. Его увлечение гончарством было связано в первую очередь с деятельностью ресторатора и знатока национальной кухни: он ценил красоту блюд и полагал, что еда и керамика должны гармонично сочетаться. Интересно, что красоте японской кухни уделил внимание и Танидзаки Дзюнъитиро (1886–1965) в эссе «Похвала тени», изданном впервые в 1933 г. Обращаясь к повести «Изголовье из трав» своего старшего современника Нацумэ Сосэки (1867–1916), он повторяет его слова об особой прелести цвета и текстуры японского мармелада *ёкан* и добавляет, что эти свойства во всей полноте раскрываются, когда лакомство подается на черной лаковой посуде. Он подчеркивает, что японские кушанья требуют тонкой гармонии с утварью и только тогда обнаруживаются их красота и связь с национальной эстетикой. Посуда должна сочетаться с продуктами не только цветом, но и формой, фактурой, содержанием декора, отвечать сезонным

традициям и поводу застолья. Особое внимание уделяется этому в чайном действе, в котором скромный обед *кайсэки* подается перед чаем. На выставке предметы для сервировки блюд японской кухни, выполненные в технике *якисимэ*, выделены в отдельную группу и представлены работами Китаодзи Росандзина, Канэсигэ Косукэ, Ёкояма Наоки и других мастеров.

Керамика Китаодзи Росандзина выходит за рамки сугубо утилитарного назначения. Его ажурные вазы в виде плетеных корзин, чаши с прорезным рисунком были поисками новых выразительных средств в керамике. Большое влияние на него оказало современное ему искусство Запада. Не связанный, как многие другие мастера своего поколения, с традициями династии или мастерской, он видел в западном модернизме в первую очередь освобождение от условностей. Он высоко оценил творчество Пикассо, как живопись, так и керамику. В 1954 г. на приеме в свою честь в Музее современного искусства в Нью-Йорке (МоМА) он произнес такие слова: «Мои работы часто критикуют за варварство и дерзость. Но мои жалкие сомнения и слабости не позволяют мне быть таким же решительным, как Пикассо. Я бы хотел зайти к нему во Франции поговорить. Но, скорее всего, я буду просто подавлен им,



16. Канэсигэ Юхо. Ваза. Керамика *бидзэн*. 2015 г. Японский фонд



17. Какурэдзаки Рюити. Скульптура «Пара» (Со). Керамика *бидзэн*. 2015 г. Японский фонд

поскольку я не настолько полон жизни, как он»¹⁴. Китаодзи Росандзин действительно встретился с Пикассо в Париже и преподнес ему образец своей керамики.

Не имея печей, в которых можно было бы обжигать *якисимэ*, Китаодзи Росандзин приезжал в Имбэ и работал там в мастерской Канэсигэ Тоё. Позднее Канэсигэ построил для Росандзина печь в местечке Ямадзаки. Несмотря на то что Канэсигэ был потомственным мастером, связанным с технологией

и стилистикой *бидзэн*, а Китаодзи – керамистом-дилетантом, они очень сходно понимали пути возрождения традиционной керамики и возможности ее развития. В работах Китаодзи использованы все выразительные возможности глины и обжига изделий *бидзэн*: цвет и блеск благородного патинированного металла, матовые поверхности, цветовые контрасты, нерегулярные или правильной формы пятна *сангири* и *ботамоти*. Некоторые формы буквально повторяют образцы XIII–XIV вв., тогда как другие – почти плоские прямоугольные блюда, лаконичной формы тарелки с плавно поднимающимся бортом,

¹⁴ Cardozo S.B., Masaaki Hirano, Eiji Kori et al. *Uncommon Clay*. Tokyo–New York, 1998, p. 10.



18. Китаодзи Росандзин. Чаша с загнутым бортом. Керамика *бидзэн*. 1952–1957 гг. Японский фонд

сосуды с широким горлом – отличаются едва заметной новизной, подчеркнутой чистотой линий и элегантностью формы или, наоборот, «несделанностью» творческого экспромта. Так, например, представленная на выставке плоская чаша, оставаясь вполне функциональным предметом, сочетает характерные свойства глины *бидзэн* с современной формой: несимметричный отгиб борта, квадратный участок ярко-оранжевого *ботамоти* и гравировка на дне, напоминающая иероглиф 井 (ил. 18).

Вероятно, стремление Китаодзи и Канэсигэ к скульптурности и модернизму были связаны с близким сотрудничеством и друж-

бой с Ногучи Исаму (1904–1988), выдающимся японо-американским скульптором, дизайнером и ландшафтным архитектором. Ногучи родился в Лос-Анджелесе в семье поэта Ногучи Ёнэ (Ногучи Ёнэджиро) (1885–1947) и Леонии Гилмор (1873–1933), известной американской писательницы. Раннее детство Ногучи провел в Японии, а затем вернулся в Нью-Йорк, где получил образование в Колумбийском университете и Школе искусств Леонардо да Винчи. Стипендия Гутенхайма позволила ему обучаться в парижской мастерской Константина Бранкузи (Константин Брынкуш) (1876–1957), а в 1927–1931 гг. совершить путешествие по Дальнему Востоку. В Китае он был впечатлен пластикой периода Тан (VII–X вв.), а в Японии – курганный скульптурой *ханива* эпохи Кофун (III–VI вв.). Знакомство с древней керамикой произвело на него неизгладимое впечатление, а неглазурованная глина оказалась наиболее выразительным материалом для многих его скульптур и арт-объектов: «моя тесная связь с землей <...> – поиск идентичности в чем-то изначальном (первобытном), лежащим над персональным или национальным»¹⁵. Пер-

¹⁵ Cort L.A., Winther-Tamaki B. et al. *Isamu Noguchi and Modern American Ceramics*. Washington D.C., 2003, p. XII–XIII.

сональная выставка Ногути в 1952 г., прошедшая в Японии, вдохновила многих молодых японских керамистов на бунт против традиционного понимания керамики как материала функциональных форм.

Еще до этой выставки, в 1948 г., Яги Кадзуо, Ямада Хикару и Судзуки Осаму основали авангардную группу «Содэйся». Они стремились ввести в свои работы черты новейших течений мирового искусства, в том числе абстрактного экспрессионизма и сюрреализма, восхищались работами Пауля Клее (1879–1940), Жоана Миро (1893–1983), Пабло Пикассо (1881–1973). В 1950-х гг. это художественное объединение пришло к решительным изменениям в понимании формы и использования свойств материала. Однако технологически они опирались на традиции, часто обращаясь к *якисимэ* и керамике провинции Бидзэн.

Разумеется, в XX в. возродилась не только керамика *бидзэн*. Итино Масахико 市野雅彦 (род. 1961), один из выдающихся современных художников, работает в Тамба. Его любимой формой является чайница *тяирэ*. В работе, представленной на выставке, грубая коричневая глина чайницы сочетается с серой и более гладкой глиной крышки, острые грани нижней части – с мягкой, словно обтекающей формой верха (ил. 19). Так



19. Итино Масахико. Чайница *тяирэ*. Керамика тамба. 2015 г. Японский фонд

в одном произведении мастер использует разные возможности керамической массы, создает контраст, подчеркивающий выразительные возможности материала. Но наиболее ярко Итино Масахико выразил свое отношение к глине в работе, названной им «Ком земли Тамба»: бархатистая на вид поверхность и плавные линии формы передают бережность и трепетность отношения к глине, этому главному материалу керамистов, ассоциируемому с землей (ил. 20).

В Токонамэ, продолжая традиции семьи Ямада, работал третий представитель династии Ямада Дзёдзан 三代山田常山 (1924–2005), «Живое национальное сокровище Японии». Он представлен на выставке клас-



20. Итино Масахико. «Ком земли Тамба». Керамика *тамба*. 2015 г. Японский фонд

21. Отани Сиро. «Сосуд цвета огня». Керамика *сигараки*. Японский фонд

сическим образцом *кюсу* для зеленого чая, характерным для этих мастерских (см. ил. 8).

Современные условия работы и большая свобода выбора художественной традиции позволяет мастерам, не связанным с той или иной местностью и типом керамики, обращаться к *якисимэ*. Например, Отани Сиро 大谷司朗 (род. 1936) (ил. 21) специально в 1973 г. приехал в Сигараки и соорудил там две собственные печи для работы с местной глиной, а Цудзи Сэймэй 辻清明 (1927–2008) (ил. 22), также работавший с глиной из Сигараки, всю жизнь прожил в Токио. Многие художники – Идзумита

Юкия 泉田之也 (род. 1966), Ито Тадаси 伊藤正 (род. 1952) и многие другие, – не ассоциируя себя с какой-либо конкретной географической традицией, обращаются к технике *якисимэ*, экспериментируя с глинами и обжигом (ил. 23).

Важную роль в современной керамике *якисимэ* сыграл выдающийся художник-керамист Камода Сёдзи 加守田章二 (1933–1983). После окончания Университета искусств в Киото и нескольких лет самостоятельной работы в Хитати (преф. Ибараки) в 1959 г. художник переехал в Масико (преф. Тотиги), знаменитый город



22. Цудзи Сэймэй. Поднос с эффектом обжига ёхэн. Керамика *сигараки*. Японский фонд

23. Ито Тадаси. «Брызги моря 2014» (*Уми-но сидзуку* 2014). 2014 г. Японский фонд

керамистов, организованный Хамада Сёдзи. В Масико Хамада Сёдзи хотел создать идеальные условия для реконструкции и поддержания народного ремесла. Идея высшей ценности и эстетической значимости народного искусства была главной для движения «Мингэй» («Народное искусство»), официально основанного Янаги Соэцу (1889–1961) в 1926 г. К этому движению примкнули такие выдающиеся мастера-керамисты, как Хамада Сёдзи, Каваи Кандзиро (1890–1966) и многие другие. Теория *мингэй* (*минсютэки когэй*, «ручное производство простых людей») была изложена

Янаги Соэцу в его программном сборнике статей и эссе «Неизвестный ремесленник» («The Unknown Craftsman») ¹⁶. В нем произведения народного искусства определялись как предметы, сделанные анонимными ремесленниками, преимущественно ручную, недорогие, использующиеся в быту простых людей и характерные для того региона, в котором они были произведены. Именно в таких изделиях (керамике, тканях, резьбе по дереву, плетении из бамбука)

¹⁶ Yanagi Soetsu. *The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty*. New York, 2013.

последователи движения «Мингэй» видели подлинное выражение японской культуры.

Далеко не все керамисты разделяли убеждения «Мингэй»: некоторые мастера со временем покинули объединение, стремясь к большей творческой самостоятельности. Камода Сёдзи начал опыты с зольными глазуриями в Масико, а в 1969 г. переехал в городок Тоно (преф. Иватэ) на севере острова Хонсю в поисках материалов, которые могли бы полнее выразить его творческую индивидуальность. В Тоно его привлекала особая грубая глина, которая использовалась для производства черепицы. Красота этого материала привела мастера к отказу от глазурей и началу работы в технике *якисимэ*. Отчасти этот поворот к *якисимэ* был вдохновлен его учителем, выдающимся керамистом Томимото Кэнкити (1886–1963). Несмотря на то что Томимото не работал в неглазурованной керамике, его отношение к значимости материала выразилось в сделанном им сравнении формы изделия с обнаженным человеческим телом. Декор и глазури выполняют роль одежды, но форма первична, и именно она определяет и декор керамического изделия. Этот образ соотношения керамического теста и глазури как тела и одежды привел Камода к изготовлению неглазурованной керамики. Он говорил, что «глина прекрасна

без глазури и декора», как человеческое тело может быть прекрасно без одежды¹⁷. Вазы и сосуды его работы, оставаясь формально функциональными, всегда обладают яркой образностью благодаря свободе и органической природе форм, вниманию к линии и поверхности глины, глубокому пониманию природы материала и его возможностей.

Таким образом, в 1950-е гг. керамика в Японии вышла за рамки функциональных форм и стала материалом авангардного, абстрактного искусства. Несмотря на то что в то время зрители Европы и Америки были хорошо знакомы с большим числом ультрасовременных направлений изобразительного искусства Запада, авангардная японская керамика получила мировое признание лишь после выставки собрания Кикиути Томо в Смитсоновском институте в Вашингтоне в 1983 г. Главной задачей Кикиути Томо, собравшей внушительную коллекцию (300 предметов), было разрушить западное представление о японской керамике, сформировавшееся в 1950-х гг. благодаря активной просветительской деятельности группы «Мингэй» и визиту Хамада Сёдзи, Янаги Соэцу и Бернарда Лича в США. Японские

¹⁷ Cardozo S.B., Masaaki Hirano, Eiji Kori et al. *Op. cit.*, p. 31.

авторы, в том числе Ханадзато Мари¹⁸, отмечают, что американские и европейские коллекционеры приезжали в Японию для того, чтобы приобрести керамику «Machiko» (искаженное Масико), единственное, что воспринималось как истинно национальное искусство. После выставки Кикучи Томо стало очевидно, что модернистская керамика представляет Японию так же полно и ярко, как и традиционное народное ремесло мингэй или утварь для чайной церемонии. На этой выставке были показаны работы Ито Сэкисуй, мастеров семьи Канэсигэ, Цудзи Сэймэя, также представленные и на настоящей выставке.

ФАРФОР

Фарфор долгое время оставался за пределами художественных поисков японских мастеров, поскольку все направления реконструкции японской традиции в начале XX в. были ориентированы в основном на керамику, будь то чайная утварь или народное ремесло.

Плеяда послевоенных мастеров впервые начала исследовать поразительные пластические качества фарфора, используя возмож-

ность литья фарфоровой массы в формы, ручной лепки и создания сложных композиций. Фарфор заинтересовал мастеров, входивших в объединение «Содэйся». Ряд художников, входивших эту группу или поддерживающих ее идеи, обратились к фарфору, покрытому монохромными глазуриями, в основном селадоновой, бледно-голубой или белой, которые максимально «обнажали» форму. Наиболее яркие художники послевоенного фарфора – это Судзуки Осаму (1926–2001), также работавший в неглазурованной керамике, Суэхару Фуками (род. 1947), Ёсикава Масамити (род. 1946) и другие.

Бисквитный фарфор обладает особыми выразительными свойствами: масса, не покрытая глазурью, заставляет материал мягко рассеивать свет по поверхности и словно светиться изнутри, а тени в рельефе выглядят гораздо более плотными и темными, чем на блестящей, отражающей свет глазурированной поверхности. Глазурь скрадывает глубину рельефа и смягчает четкие линии геометрических форм из-за своей текучести. Эти качества глазури подходили фарфору старых традиционных форм, но оказались помехой для мастеров, экспериментировавших с выразительностью материала в XX в.

Вероятно, одним из первых японских художников, обратившихся к неглазурован-

¹⁸ Hanazato M. *Japanese Ceramics Today. Part 1. Masterworks from the Kikuchi Collection*. Tokyo, 2003, p. 103.



24. Курода Тайдзо. Чайная чаша *тяван*. Фарфор.
2010 г. Японский фонд
25. Оно Ёсинори. «Проблеск жизни» (*Сюнмэй*).
Фарфор. 2015 г. Японский фонд



ному фарфору, был Курода Тайдзо 黒田泰蔵 (род. 1947). Его творческая биография является собой яркий пример художественных связей и взаимовлияния Японии и стран Запада в XX в., точнее, обратного влияния, когда западная студийная керамика, возникшая под влиянием Японии в первой половине XX в., сформировала индивидуальную манеру японского мастера. В возрасте двадцати лет Курода уехал в Европу и провел год в Париже, где познакомился с «Живым национальным сокровищем Японии» мастером Тацудзо Симаока (1919–2007), позднее ставшим его учителем. В 1967 г. Курода переехал в Канаду, чтобы учиться у Гаэтана Бодена (1924–2002), выдающегося канадского кера-

миста. Боден, энциклопедически образованный человек, инженер, геолог, философ и художник, был одной из самых важных фигур канадской студийной керамики и дизайна. В его ателье занимались студенты из разных стран, и Курода Тайдзо проработал там до 1975 г. За время обучения у Бодена Курода дважды возвращался в Японию и занимался у Тацудзо Симаоки в Масико, продолжая работать в собственной студии в местечке Сент-Габриэль в Квебеке. Вернувшись в Японию в 1981 г., художник основал две мастерские на полуострове Идзу (префектура Сидзуока), где и продолжил работу.

Большое влияние на формирование поздней творческой манеры художника



26. Вакасуги Сэйко. Коробочка для благовоний.
Фарфор. 2015 г. Японский фонд
27. Икура Такаси. «Форма, укутанная тенью
2015–01». Фарфор. 2015 г. Японский фонд



оказал корейский фарфор эпохи Чосон, так называемые лунные сосуды простой шаровидной формы без декора, создававшиеся в государственных мастерских в Кванджу провинции Кёнгидо в конце XVII–XVIII вв. Хотя лунные сосуды покрывались прозрачной глазурью, Курода Тайдзо отказался от нее и в 1992 г. на выставке в Токио впервые представил белый неглазуванный фарфор, который стал его визитной карточкой. Одна из работ Курода Тайдзо, цилиндрическая чаша, поражает совершенной простотой формы (ил. 24). Однако такая простота иллюзорна – самые простые формы оказываются наиболее сложными в исполнении, но позволяют в полной мере раскрыть вы-

разительные свойства бисквита. Близкое отношение к фарфору демонстрируют работы молодых японских художников конца XX – начала XXI вв. Такова работа Оно Ёсинори 大野佳典 (род. 1978) «Проблеск жизни» – лаконичная по форме и безупречная по исполнению, яркий пример эстетики совершенной простоты (ил. 25).

Лаконизм требует особо внимательного отношения не только к форме, но и к существованию объекта в пространстве. Как показывают работы Вакасуги Сэйко 若杉聖子 (род. 1977) (ил. 26) и Икура Такаси 猪倉高志 (род. 1962) (ил. 27), тонкая моделировка рельефного декора или сложные решения поверхности создают прихотливую игру



28. Токумару Кёко. «Остров благословенной воды» (Сюкусуйдзима). Фарфор. 2015 г. Японский фонд

29. Токумару Кёко. «Остров благословенного огня» (Сюкуэндзима). Фарфор. 2015 г. Японский фонд

теней на изделии, изменяют его цвет, гася или подчеркивая светоносность фарфора.

Одно из важных направлений современной керамики и фарфора можно назвать «органическим». Это не только копирование природных объектов, но и создание новых «форм жизни», визуально подчиняющихся законам роста, развития и в то же время отмеченных налетом сюрреализма. Используя пластичность фарфора, Токумару Кёко 徳丸鏡子 (род. 1963) создает сложные композиции из цветов с тонкими полупрозрачными лепестками, стеблей и побегов, раковин, веток кораллов, насекомых и птиц. Этот набор естественных элементов фор-

мирует насыщенные символикой «острова», композиции, в которых виртуозное владение материалом позволяет автору выразить свое видение целостности мира и сакральности сил природы (ил. 28, 29).

«Объект» Саго Митико 佐合道子 (род. 1984) обладает одновременно и органическим, и сюрреалистическим характером (ил. 30). Отчасти поиск в керамике и фарфоре формы, подчиняющейся законам живой природы, напоминает о задачах, поставленных перед движением Архитектурного Метаболизма в Японии и Архитектурной Бионики (Био-тека) в мировой архитектурной и градостроительной практике середины



29. Токумару Кёко. «Остров благословенного огня» (*Сюкуэндзима*). Фарфор. 2015 г. Японский фонд

30. Саго Митико. «Объект». Фарфор. 2015 г. Японский фонд

XX в. Несмотря на то что главной задачей этих архитектурных направлений был поиск нового понимания функциональности зданий и разумная городская планировка, принципы организации живой материи и природных сообществ, возможности изменения и роста, взаимоотношений структур и функций живой природы оказали серьезное влияние на всех современных художников.

Работы Танаки Томоми 田中知美 (род. 1983) также кажутся природными объектами. Основой его работ, таких как «Core», является шаровидный ком фарфора, вылепленный вручную (ил. 31). На него художник наращивает многочисленные

складки фарфоровой массы, раскатанной до тонкости бумаги. Мастер говорит о своей работе как о медитативной практике: волны и складки фарфора передают все противоречивые движения его души, от радости до гнева, и создают новую форму жизни, физическое выражение мыслей и чувств¹⁹. Танака Томоми использует как белую, так и тонированную черную и серую массу, что позволяет ему создавать в своих работах сложные цветовые эффекты, близкие

¹⁹ <https://tanakatomomi.com/artist-statement/> (обращение 02.05.2020).



32. Хаттори Макико. «Следы потока» (Нагарэ-но ато). Фарфор. 2014 г. Японский фонд

33. Хаттори Макико. «Следы потока». Фрагмент

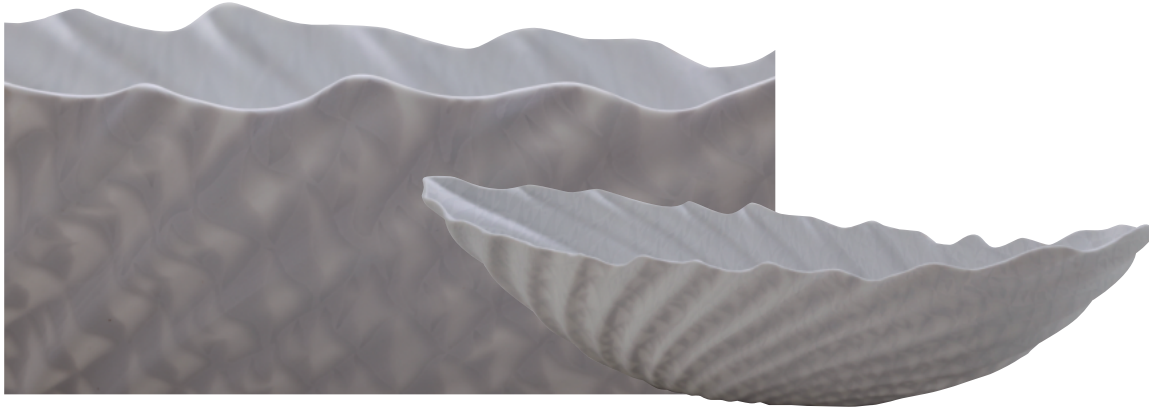
к монохромной живописи тушью с ее богатством градаций одного цвета.

Такие же сложные объекты создает Хаттори Макико 服部真紀子 (род. 1984), формируя поверхность из множества мелких розеток, сложенных из тонких пластов фарфора (ил. 32, 33). Отражая и рассеивая свет, эта поверхность словно стирает границу между физическим объектом и его окружением. Даже крупные работы художницы кажутся невесомыми, парящими в мягком свете, и живыми благодаря теплему оттенку фарфоровой массы. Сама Хаттори Макико говорит, что для нее чрезвычайно важно создавать принципиально новые формы, используя древнейший

материал с его богатством потенциала и традиционные методы обжига²⁰.

Обращаясь к фарфору, современные художники не только предлагают принципиально новые темы и техники работы, но и вновь открывают такие старые методы работы с тестом, как *нэриагэ* и *нэрикоми*. Несмотря на то что эта технология известна в Японии с давних времен (см. раздел о мастерских Банко), оба эти термина появились в японском языке лишь во второй половине XX в. благодаря деятельности

²⁰ <https://www.makikohattori.com/english> (обращение 02.05.2020).



34. Мурофуси Эйджи. «Драконья корзинка». Фрагмент

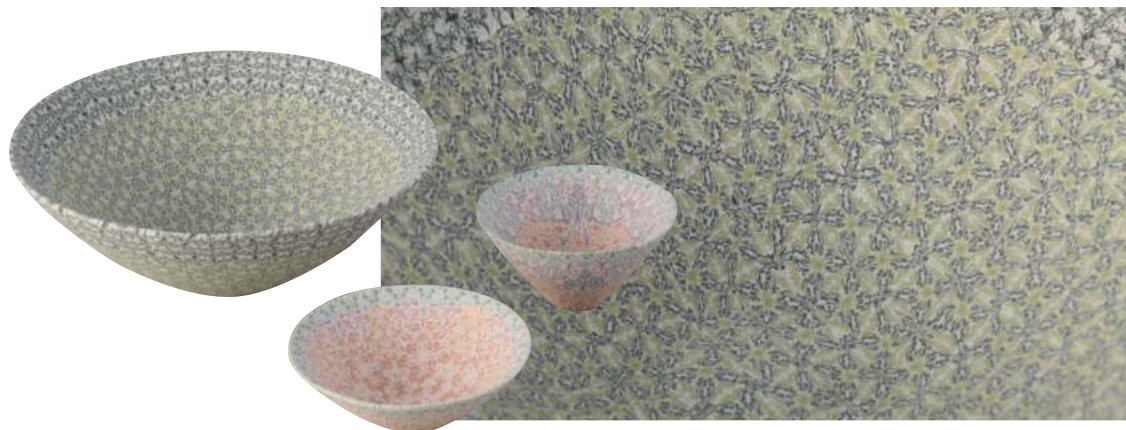
35. Симидзу Маюми. Большая и две малые чаши. Фарфор

двух блестящих керамистов: Аида Юсуке 會田雄亮 (1931–2015) и Мацуи Косэй 松井康成 (1927–2003). Первый в 1970-е гг. разработал дизайн бытовых изделий разных форм в технике «мраморной массы»: ряд изделий по образцам середины 1970-х, исполненных в 1990-х гг., хранятся в Музее Виктории и Альберта в Лондоне²¹. Он же фактически ввел термин *нэрикоми* в широкий оборот, рассказывая о продукции своей компании Yusuke Aida Ceramic Art Co., Ltd. в телеви-

зионных передачах и рекламе. Ориентированный на массовое производство, дизайн его изделий не был слишком сложен в исполнении: ровные полосы цветной глины, регулярный узор из простых геометрических фигур. Но в авторских работах этого художника прием *нэрикоми* используется намного разнообразнее, демонстрируя богатейший декоративный потенциал.

Сложные и поражающие художественной выразительностью изделия в аналогичной технике создавал Мацуи Косэй 松井康成 (1927–2003), в 1993 г. удостоившийся титула «Живого национального сокровища Японии». Разработав собственную техни-

²¹ <http://collections.vam.ac.uk/item/O119093/shigurelit-autumn-shower-serving-bowl-aida-yusuke/> (обращение 02.05.2020).



36. Симидзу Маюми. Большая и две малые чаши. Фарфор *нэрикоми*. 2015 г. Японский фонд

37. Симидзу Маюми. Большая чаша. Фрагмент

ку создания сложного рисунка из многих слоев цветной глины, сложенных в плотную стопку (т.н. пакет), он назвал ее *нэриагэ* 練り上げ (от японских глаголов «смешивать» и «поднимать»). Многие его работы с повторяющимся геометрическим или растительным рисунком напоминают изделия в технике *миллефиори* венецианских мастеров, набранные из сплавленных разноцветных прутьев-муррин. Мацуи Косэй складывал сложные композиции из цветной глины в единый блок, затем разрезал его на пластины, получая одинаковый рисунок на срезах, и формовал из них пласт, из которого создавались лаконичные по

форме, но разнообразные по рисунку сосуды, вазы и шкатулки. Несмотря на разницу авторских терминов, применяемых Юсуке Аида и Мацуи Косэй, *нэрикоми* и *нэриагэ* фактически представляют собой одинаковую технологию, кропотливую и чрезвычайно разнообразную по конечному результату, предоставляющую массу возможностей для творчества.

С компанией Юсуке Аида тесно связан современный художник Мурофуси Эйдзи 室伏英治 (род. 1959), окончивший курс керамики в Художественном колледже г. Нара и работавший в компании Юсуке Аида в качестве главного дизайнера. В 2005 г. он

основал экспериментальную мастерскую FIORI115 и начал собственные исследования техники *нэрикоми*. Для своих изделий он использует фарфоровую массу высокой прозрачности, не покрывая ее глазурью. Геометрические, цветочные или нерегулярные узоры создаются в технике *нэрикоми* тонированной фарфоровой массой с более высокой плотностью и меньшей прозрачностью. В результате за счет очень тонких стенок и открытых форм такие изделия, как «Драконья корзинка», выглядят ажурными, напоминая о технике декорирования фарфора, известной как «рисовое зерно», когда сквозная резьба по фарфору при обжиге заполняется глазурью (ил. 34, 35).

Симидзу Маюми 清水真由美 (род. 1971) также работает с неглазурованным фарфором в технике *нэрикоми*. Симидзу окончила Университет искусств Мусасино в префектуре Токио, после окончания университета работала в арт-резиденции в Культурном парке керамики Сигараки и в Ремесленной мастерской Утацуяма в Канадзаве – центрах с давними, но совершенно несхожими гончарными традициями. Как приглашенный художник позже она работала в Институте искусств Канберры Австралийского национального университета. Таким образом, она имела возможность ознакомиться с разны-

ми керамическими традициями в Японии и за рубежом, а с 2000-х гг. начала работать с фарфором в технике *нэрикоми*. Сложный рисунок цветной глины на ее чашах и блюдах напоминает повторяющиеся, иногда фрактальные узоры, создающиеся в калейдоскопе или напоминающие рисунки кристаллизации (ил. 36, 37). Формы ее изделий очень просты, а мягкие приглушенные цвета, чуть «пыльные» благодаря фактуре бисквита, не позволяют ее изделиям быть слишком пестрыми и броскими.

Обращение к фарфору *якисимэ* в Японии состоялось лишь во второй половине XX в., но сегодня японские молодые мастера во многом задают тон современного декоративного искусства, скульптуры и арт-объектов. В своих работах японские художники-керамисты соединяют древнюю традицию керамики *якисимэ* с самыми смелыми новаторскими идеями XX и XXI вв. Работая во многих странах мира, японские художники стали проводниками характерных принципов работы с глиной, особой эстетики и этики работы с материалом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В японской национальной кухне, как и в декоративно-прикладном искусстве Японии, существует понятие *содзай-о икасу*, обозначающее в целом «дать жизнь материалу». Меген Джонс в своем эссе «Materiality and the Language of Contemporary Japanese Ceramics», посвященном работе современных керамистов, рассмотрела сложный комплекс значений, вкладываемых в это понятие²². Слово *икасу* в разное время имело разные значения, от «сохранить жизнь» до «оживить, вернуть к жизни». В конце XIX в. это выражение часто использовалось в значении «целиком и полностью проявить свои качества» и обозначало умение повара или мастера добиться особой выразительности продуктов или материала.

Использование одного и того же понятия в таких разных сферах, как прикладное искусство и кулинария, неслучайно, как это уже было рассмотрено на примере творчества Китаодзи Росандзина. Представления о «вкусе» или «аромате» глины дав-

но введены в критерии оценки керамики и в тезаурус ее описания. Роберт Йеллин, коллекционер и знаток японской керамики, отметил, что «аромат (вкус) глины» (*цути-адзи*) определяет «аромат» керамического изделия, как вкус риса определяет аромат *саке*. Именно в *якисимэ*, уточняет он, этот аромат имеет особую важность²³.

Сегодня, применяя понятие «аромата» к керамике, художники, собиратели и ценители подразумевают полное раскрытие не только физических свойств и возможностей глины, но и духовной значимости земли как таковой. В тенденциях современного искусства неглазурованная керамика позволяет поразмышлять о вопросах взаимодействия человека с окружающим миром. Изображая саму себя, глина благодаря образности, возникающей в формах и эффектах обжига, может быть застывшей лавой, растрескавшейся землей, геологическими пластами, всеми теми явлениями, которые ассоциируются в первую очередь с мощной животворной и разрушительной силой земли.

²² Jones M. Materiality and the Language of Contemporary Japanese Ceramics // *Hands & Earth: Six Perspectives On Japanese Contemporary Ceramics*. Miami, 2008, p. 10.

²³ <http://www.e-yakimono.net/guide/html/yakishime.html> (обращение 04.04.2020).

Обращение современных художников-керамистов к изделиям *якисимэ* является сознательным выбором. Это и вызов в постижении сложности старых технологий, и стремление к изначальной простоте отношений между мастером и материалом, и желание осознать себя единым целым

с глиной, землей и жизнью в целом. Метаморфозы, происходящие с глиной во время работы керамиста, отражают и метаморфозы современного художественного сознания.

В любом случае выбор керамической технологии сам по себе стал художественным высказыванием.

БИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ ХУДОЖНИКОВ-КЕРАМИСТОВ

Абэ Андзин 安倍安人 (род. 1938)

Керамика *бидзэн*. Родился в Осаке, учился в классе Сабуро Миямото (1905–1974), у художника направления «западной живописи» *ёга* в Лаборатории современного искусства. В 1986 г. построил печь в Усимадо (преф. Окаяма). В 1989 г. стал организатором объединения «Сэкитю-кай», созданной группой художников пластических искусств. С 1996 г. член правления Колледжа дизайна в Симанэ (преф. Симанэ) и приглашенный профессор. В 1999 г. основал Школу Конохана Ёкота, частную керамическую школу в Симанэ. Участник многочисленных персональных и коллективных выставок, популяризатор искусства керамики *бидзэн*. Автор книг об обжиге керамики мастеровских Бидзэн (1997) и керамике в стиле Сэн-но Рикю и Фурута Орибэ (1997).

Сайт художника: <http://anjin-a.com/index.html>

Вада Акира 和田的 (род. 1978)

Фарфор. В 2001 г. получил степень бакалавра на факультете искусств Университета Бунка-гакуин в Токио. С 2005 г. работает самостоятельно. Член ассоциации «Когэй» (ассоциация мастеров декоративно-прикладного искусства). В 2007 г. получил грант на обучение в Европе от правительства Японии и Министерства культуры Франции. Участник 8 персональных выставок, выставок в музеях, лауреат многочисленных конкурсов, в том числе приза Японской ассоциации керамики (2020).

Вакасути Сэйко 若杉聖子 (?)

Фарфор. Окончила Исследовательский институт дизайна (Лабораторию дизайна) в Тадзими. В настоящее время работает в мастерской близ города Санда (преф.

Хёго). Профессор Университета искусств в Киото.

Ёкояма Наоки 横山直樹 (род. 1970)

Керамика *бидзэн*. Родился в Окаяме (преф. Окаяма) в семье мастера-керамиста Ёкояма Сюсуй 横山秋水, работавшего в стиле *бидзэн*. С 1991 г. обучался в Центре керамики *бидзэн*, в том числе у Кавабаты Фумио 川端文男, выдающегося керамиста-скульптора *бидзэн-яки*. В 2000 г. поставил собственную печь и с 2003 г. начал представлять свои произведения на выставках в Японии.

Идзумита Юкия 泉田之也 (род. 1966)

Керамика *кокудзи*. Родился в Рикудзэнтаката (преф. Иватэ), с 1992 г. начал изучать керамику *Кокудзи* (народную керамику, производившуюся в городе Кудзи той же префектуры с XVIII в.) под руководством Гакухо Симодакэ, потомственного мастера *кокудзи-яки*. В 1995 г. основал собственную мастерскую в деревне Нода и начал выставляться в Японии и за рубежом.

Сайт художника: <http://yukiya-izumita.com/>

Икура Такаси 猪倉高志 (род. 1962)

Фарфор. Родился в г. Токи (преф. Гифу), начал самостоятельную работу в начале 1980-х гг.

Исэдзаки Дзюн 伊勢崎淳 (род. 1936)

Керамика *бидзэн*. Родился в семье Исэдзаки Ёдзана (1902–1961), потомственного

мастера *бидзэн*. Старший брат Мицуру Исэдзаки (род. 1934) также известный мастер *бидзэн-яки*, специализирующийся на предметах чайного действия. Совместно с братом впервые в Бидзэн реконструировал печь *анагама*. Активно занимается обучением керамистов и популяризаторской деятельностью. Его произведения хранятся в таких коллекциях, как Британский музей (Лондон) и Музей изящных искусств (Бостон). Получил титул «Живое национальное сокровище Японии» (2004).

Исэдзаки Коитиро 伊勢崎晃一郎 (род. 1974)

Керамика *бидзэн*. Представитель династии мастеров Бидзэн, старший сын Исэдзаки Дзюна, «Живого национального сокровища Японии», с детства обучался в мастерской отца, позднее – в Токийском университете скульптуры. Стажировался в мастерской скульптора и керамиста Джеффа Шапиро (род. 1949) в Нью-Йорке. Постоянно работает в г. Имбэ, выставляет свои работы как в Японии, так и за рубежом.

Итино Масахико 市野雅彦 (род. 1961)

Керамика *тамба*. Родился в г. Татикуи (преф. Хёго) в семье потомственных мастеров. В 1981 г. окончил Институт искусств Сага в Киото, после чего пять лет обучался в Киото у прославленного мастера-керамиста Имаи Масаюки (род. 1930), ра-

ботающего в разных технологических традициях, в том числе *якисимэ*. В 1986 г. вернулся в мастерскую отца в Татикуй, в 1988 г. поставил там собственную печь. Занимался возрождением керамики Тамба, с 1995 г. активно выставлялся в Японии и стал самым молодым художником, удостоенным Гран-при Японской керамической выставки (1995). Активно выставляется в Японии и за рубежом.

Ито Сэкисуй V 五代伊藤赤水 (род. 1941)

Керамика *мумэй*. Родился в г. Садо в семье потомственного керамиста Ито Сэкисуй IV и считается представителем 14-го поколения мастеров, работающих в регионе. В 1966 г. окончил класс керамики в Университете Киото и вернулся в семейную мастерскую. В 1972 г. впервые участвовал в Выставке традиционных искусств и ремесел, в 1973 г. получил первое место на Второй выставке Японского искусства керамики. В 1980-х гг. помимо *мумэй-яки* занимался техникой *нэрикоми*. Выставляется в Японии и за рубежом, занимается педагогической и просветительской деятельностью. Получил титул «Живое национальное сокровище Японии» (2003).

Ито Тадаси 伊藤正 (род. 1952)

Керамика. Родился в преф. Иватэ, учился на геологическом факультете университе-

та, но в возрасте 24 лет бросил учебу, не удовлетворенный будущей профессией и университетскими курсами. Жил в Индии, где занимался философией и принял решение посвятить себя искусству. В 1979 г. вернулся в Японию и поселился в г. Масико (преф. Тотиги), где начал обучаться гончарству. На его творческую манеру определяющее влияние оказал Камода Сёдзи (1933–1983), с которым он встретился в Масико. В 1985 г. вернулся в Иватэ, где уже работал Камода Сёдзи, и поставил собственную печь. Активно принимает участие в выставках Японии, в том числе в выставках «Современная керамика для чайного действия» в музее Musée Tóмо в Токио (2008, 2010). Провел несколько персональных выставок в США (Санта-Фе).

Какурэдзаки Рюити 隠崎隆一 (род. 1950)

Керамика *бидзэн*. Родился в г. Нагасаки. Учился в Университете искусств в Осаке, после окончания в 1977 г. работал как графический дизайнер, потом заинтересовался керамикой и переехал в Бидзэн, где учился в нескольких мастерских, в том числе в мастерской «Живого национального сокровища Японии» Исэдзаки Дзюна. В 1986 г. создал собственную мастерскую, а также начал работать как мастер по строитель-

ству печей, совершенствуя конструкции для дровяного обжига в традиционном стиле. Активно выставляется в Японии, в 2014 г. состоялась его персональная ретроспективная выставка в Musée Томо (Токио), в 2016 г. – в универмаге Мицуко-си (Токио). Выставляется за рубежом. Его работы находятся в крупнейших музеях: Британском (Лондон), Виктории и Альберта (Лондон), Музее изящных искусств (Бостон), Филадельфийском художественном музее, Национальном музее современного искусства (Токио), Musée Томо (Токио).

Канэсигэ Косукэ 金重晃介 (род. 1943)

Керамика *бидзэн*. Родился в семье потомственных мастеров, отец – Каэсигэ Тоё (1896–1967). После обучения в Токийском национальном университете искусств и музыки на факультете скульптуры начал работу в независимой мастерской в Имбэ (преф. Окаяма).

Канэсигэ Тоё 金重陶陽 (1896–1967)

Керамика *бидзэн*. Родился в семье потомственных гончаров в Имбэ (преф. Окаяма), проходил обучение в семейной мастерской. В 1930-е гг. примкнул к движению «Возрождение Момояма» за восстановление старых типов керамики «Шести ранних печей», сыграл ключевую роль в ре-

конструкции технологии *якисимэ* Бидзэн. В 1955 г. принимал участие в учреждении Ассоциации японских ремесел, некоммерческой организации, главной целью которой является поддержка народного ремесла и просветительской деятельности мастеров – «Живых национальных сокровищ Японии». Вел активную педагогическую деятельность, в 1950-х гг. сотрудничал Китаодзи Росандзином и Исаму Ногути. Работы Канэсигэ Тоё хранятся во всех мировых собраниях, в том числе в Британском музее (Лондон), музее Метрополитен (Нью-Йорк), Музее изящных искусств (Бостон), Национальном музее современного искусства (Токио), Национальном музее современного искусства (Киото). Получил титул «Живое национальное сокровище Японии» (1956).

Канэсигэ Юхо 金重有邦 (род. 1950)

Керамика *бидзэн*. Родился в семье потомственных мастеров, отец – Канэсигэ Содзан (1909–1995), признанный мастер керамики для чайного действия, дядя – Канэсигэ Тоё (1896–1967). Получил образование в Токийском колледже искусств Мусасино по классу скульптуры, затем работал в мастерской отца и в 1995 г. унаследовал ее после смерти Канэсигэ Содзана. Занимается созданием чайной утвари.

Като Цубуса 加藤委 (род. 1962)

Керамика. Родился в семье потомственных керамистов, известных с периода Момояма (1573–1615). В 1979 г. окончил Институт керамики и дизайна в г. Тадзими (преф. Гифу) и начал работать в мастерской по производству массовой керамики. В 1984 г. построил собственную печь в районе Тамико-тё в г. Тадзими и в первые же годы своей самостоятельной работы начал выставляться на выставках Искусства керамики Асахи, одной из самых авторитетных выставок Японии. В основном работает с глиной из Новой Зеландии, наиболее подходящей для его авторской манеры и технологии. Продолжает активно выставляться в Японии и за рубежом.

Китаодзи Росандзин 北大路魯山人 (1883–1959)

Керамика, фарфор. Настоящее имя – Китаодзи Фусадзиро 北大路 房次郎, родился Киото в семье священника, в раннем возрасте начал обучаться у художника-гравера Фукуда Такэси. В 1903 г. переехал в Токио и начал обучаться каллиграфии (его работа в 1904 г. получила награду Академии художеств). Также занимался резьбой печатей. В 1915 г., изучая керамику, переехал в Киото, затем – в Канадзаву.

В 1919 г. вернулся в Токио и открыл ресторан и художественную галерею, ставшие основой клуба интеллектуалов «Бисёку». Собрал богатую коллекцию керамики Дальнего Востока, которая погибла во время землетрясения 1923 г. После этого Росадзин сам начал обучаться керамике. В 1959 г. был представлен к званию «Живого национального сокровища Японии» за свою работу керамиста и исследования по истории керамики, но отказался от титула. Персональные выставки работ Росадзина прошли в Японии и в США в 1954 г.

Коизэ Рёдзи 鯉江良二 (род. 1938)

Керамика *токонамэ*. Родился в семье керамистов Токонамэ и до 1966 г. учился и работал в мастерских этого гончарного центра. С 2001 г. работает самостоятельно, постоянно принимая участие в групповых выставках в Японии и за рубежом. Первая персональная выставка состоялась в 2011 г. в галерее «Ippodo» в Нью-Йорке. Активно выставляется в США, Великобритании, Австралии.

Курода Тайдзо 黒田泰蔵 (род. 1946)

Фарфор. Родился в Нотогаватё (преф. Сига). В 1966 г. уехал в Европу обучаться живописи, провел некоторое время в Париже, затем переехал в США и Канаду. В Канаде

обучался в дизайнерской и керамической студии Гаэтана Бодена (1924–2002), в которой позднее возглавил дизайнерский отдел. Одновременно во время визитов в Японию обучался у керамиста Симаока Тацудзэна, «Живого национального сокровища Японии». С 1975 г. работал в дизайнерской студии SIAL, Канада. В 1978 г. открыл собственную студию в Сан-Габриель, Квебек. В 1981 г. вернулся в Японию, работал на полуострове Идзу. В 1992 г. впервые представил белый бисквитный фарфор на выставке в Токио и до сих пор продолжает работать в этом материале. Активно выставляется в Японии, США, Франции, Великобритании.

Михара Кэн 三原研 (род. 1958)

Керамика. Родился в префектуре Симанэ.

В 1982 г., окончив обучение у выдающегося керамиста Фунаки Кэндзи (род. 1927), начал работать самостоятельно. Активно выставлялся и принимал участие в престижных японских конкурсах керамики. С 1996 г. официальным представителем художника является галерея «Юфуку» (Токио). В 2005 г. получил грант Музея Томо (Токио) для полугодовой стажировки в Италии и объехал всю страну, знакомясь с художественными и гончарными мастерскими. Работы находятся в собра-

ниях таких музеев, как музей Метрополитен (Нью-Йорк), Музей Виктории и Альберта (Лондон), Национальном музее современного искусства (Токио).

Мияо Масахиро 宮尾昌宏 (род. 1970)

Керамика *бидзэн*. Родился в Тикудзэ (преф.

Фукуока). Не имея семейных связей с керамической традицией, уже в детстве самостоятельно построил печь во дворе своего дома и начал заниматься керамикой. Продолжил обучение у выдающегося мастера керамики *бидзэн* Юити Ямамото (род. 1935). С 1990-х гг. постоянно участвует в конкурсах и коллективных выставках в Японии: выставке традиционного художественного ремесла в г. Тюгоку, конкурсе Ассоциации народного искусства Японии (Токио), в Художественном музее Танабэ (г. Мацуэ, преф. Симанэ).

Мурофуси Эйдзи 室伏英治 (род. 1959)

Фарфор. Родился в г. Фудзиномия (преф.

Сидзуока). Окончил Колледж искусств в г. Нара по классу керамики. Работал в фирме Yusuke Aida Ceramic Art Co., Ltd. у прославленного мастера Юсукэ Айда, автора возрожденной техники *нэрикоми*, в должности главного дизайнера. В 2005 г. основал собственную студию FIORI115, где продолжил исследования техники *нэ-*

рикоми. С 2010 г. активно выставляет свои работы на престижных конкурсах в Японии: лауреат конкурсов Ассоциации народного искусства Японии (Токио, 2012), Выставки традиционного искусства Токай (2012), Всемирного конкурса ремесел (Канадзава, 2013), Международного керамического конкурса Мино (2014) и др.

Никайдо Акихиро 二階堂明弘 (род. 1977)

Керамика. Родился в Саппоро. Обучался гончарству и продолжает работать в Масико, создает чайную керамику для *сэнтя*. Основал группу «Toh-ism» для поддержки начинающих керамистов. Ее основная идея заключается в работе без помощи учителей и без формирования группы последователей. Таким образом, работа керамиста мыслится исключительно как его личный опыт и средство выражение индивидуальности. В 2016 г. участвовал в групповой выставке современных керамистов в галерее «Cavin-Morris» (Нью-Йорк), в 2019 г. там же провел первую персональную выставку.

Оно Ёсинори 大野佳典 (род. 1978)

Фарфор. Работает в собственной студии в Цукуба (преф. Ибараки). В 2012 г. был приглашен к участию в биеннале в Музее Пикассо в г. Валлорисе, крупнейшем центре традиционной керамики Франции. После

этого стал активно выставляться в Японии и за рубежом.

Отани Сиро 大谷司朗 (род. 1936)

Керамика *сигараки*. Учился в Муниципальной школе искусств и ремесел в г. Киото под руководством Киёмидзу Кюбэй (Киёмидзу Рокубэй VII) (1922–2006), выдающегося скульптора и керамиста авангардного направления. В 1973 г. переехал в Киносэ-Дайрино в Сигараки и построил там две собственные печи *ноборигама* и *анагама*. Обучался в мастерской Юити Симидзу (1926–2004), «Живого национального сокровища Японии», удостоенного титула за работу по сохранению традиций керамики Сигараки. В 1990 г. был удостоен титула «Мастера нематериального культурного достояния Сигараки». Работал в художественных резиденциях во многих странах, в том числе в Эрроумонте (Университет штата Нью-Йорк) и Галерее Артура М. Саклера Смитсоновского института (Вашингтон). Активно выставляется в Японии и США, работы находятся в крупных мировых собраниях: музее Гарвардского университета, Смитсоновском институте. Член организационного комитета Международного керамического фестиваля в Сигараки (1989).

Саго Митико 佐合道子 (род. 1984)

Фарфор. Родилась в преф. Миэ. Окончила в 2011 г. Художественный колледж в г. Канадзава, в том же году участвовала в выставке в Национальном музее современного искусства в Токио, в 2012 г. – в выставке «I Am Giulietta. The Drive Art» проекта фирмы «Альфа Ромео» в Италии. В 2019 г. защитила докторскую диссертацию в Художественном колледже в г. Канадзава.

Симамура Хикару 島村光 (род. 1942)

Керамика *бидзэн*. Родился в преф. Окаяма. В ранние годы своей карьеры склонялся к авангардной скульптуре, большое влияние на его творчество оказал Тэцуми Кудо (1935–1990), видный скульптор направления «неодадаизма» в Японии. После обучения в разных мастерских и художественных ателье Японии вернулся в преф. Окаяма и начал работать с местной глиной в традициях *сайкумоно* – керамической пластики из очищенной керамической массы *бидзэн*. Активно выставляется в Японии и за рубежом.

Симидзу Маюми 清水真由美 (род. 1971)

Фарфор. Родилась в Тиба (преф. Тиба), училась в Художественном университете Мусасино, Токио. В 1997–1998 гг. работала в художественной резиденции Керамического парка Сигараки, в 1998–2000 гг. –

в Художественной студии Утацуюма в Канадзаве. В 2000 г. была приглашенным художником в Национальном университете Австралии. С 2001 г. выставляет работы на персональных выставках в Японии, в 2002 г. получила приз Международного керамического конкурса в Мино.

Танака Томоми 田中知美 (род. 1983)

Фарфор. Родилась в Хёго, в 2006 г. окончила педагогический университет Аити, факультет искусств и ремесел. С 2005 г. постоянно участвует в японских конкурсах керамистов, в 2014 г. получила серебряную медаль Международного конкурса керамистов в Мино. Участвовала в более чем 30 выставках. Работы Танака представлены в Музее художественной керамики в Ибараки.

Сайт художника: <http://tanakatomomi.com>

Токумару Кёко 徳丸鏡子 (род. 1963)

Фарфор. В 1992 г. окончила Университет искусств Тама, Токио. С 1990-х гг. активно принимает участие в японских конкурсах, лауреат премии Международного конкурса керамистов в Мино (1992), бронзовый призер конкурса художественного фарфора Исудзи (2000), Художественного конкурса Такасияма (2013). Работала в качестве приглашенного художника в Гавайском университете (США) и на

Тайване. Работы хранятся в крупнейших мировых коллекциях: Художественном музее Филадельфии (США), Музее современного прикладного искусства (Портленд, США), Музее современного искусства керамики (Гифу, Япония), музее MINCOM (Аргентина), Музее изящных искусств (Бостон, США) и др.

Утида Коити 内田鋼一 (род. 1969)

Керамика. Родился в Нагоя (преф. Айти).

В 1990 г. окончил класс художественной керамики в Художественной школе Сэто (преф. Айти), работал в керамической мастерской г. Ёккаити (преф. Миэ). Активно путешествовал, изучая керамический опыт Дальнего Востока, Юго-Восточной Азии, Западной Африки, Южной Америки, Европы. С 1992 г. работает в г. Ёккаити как независимый художник, с 1993 г. представляет работы на персональных выставках в Японии и США (галерея «SOFA New York», 2016). Работы хранятся в частных и государственных коллекциях Испании, Италии, Австралии, Великобритании, Вьетнама, Таиланда и др. стран.

Фудзивара Кэй 藤原啓 (1899–1983)

Керамика *бидзэн*. Родился в семье потомственных керамистов в г. Имбэ. В ранние годы мечтал о литературной карьере, увлекался поэзией *хайку*, переехал в Токио, работал

как драматург и сценарист, в издательских компаниях. В 1922 г. опубликовал первый роман *Ю-но канасими* («Печаль вечера»). В 1937 г., разочаровавшись в литературном творчестве, вернулся в Имбэ и в 1938 г. впервые занялся керамикой под руководством Канэсигэ Тоё. В работах ориентировался на произведения эпохи Момояма, возрожденные при содействии Канэсигэ Тоё. После присуждения титула «Живое национальное сокровище Японии» (1970) стал почетным гражданином г. Имбэ (1976), в том же году в Имбэ был создан его мемориальный музей. Активно занимался преподавательской деятельностью.

Фудзивара Ю 藤原雄 (1932–2001)

Керамика *бидзэн*. Сын Фудзивара Кэй, родился в Имбэ. В 1955 г. окончил отделение японской литературы Университета Мэйдзи (Токио), одновременно занимаясь керамикой. В 1958 г. его работы были впервые приняты на Выставку японского традиционного искусства и ремесел и Выставку современного японского керамического искусства. В 1960 г. провел две первые персональные выставки в галерее Тэммая (Окаяма) и в универмаге Мицукоси (Токио). В 1963 г. был приглашен экспонировать свои работы на Международной

выставке гончарного искусства в Испании и выиграл Гран-при. В течение последующих лет получил приглашения от университетов в США, Канаде, Мексике и Испании, где читал лекции о керамике *бидзэн*. В 1964 г. впервые провел персональные выставки за пределами Японии – в США и Канаде. В 1967 г. покинул мастерскую отца и основал собственную в г. Бидзэн. Постоянно принимал участие в выставках и конкурсах в Японии и за рубежом, занимался педагогической деятельностью. В его мастерской прошли обучение более 35 керамистов со всего мира.

Харада Суюроку 原田拾六 (род. 1941)

Керамика *бидзэн*. Обучался в нескольких мастерских Бидзэн, работает в традиционном стиле этого керамического центра. Работы мастера хранятся в крупнейших музеях Японии и за ее пределами, в том числе в музее Метрополитен (Нью-Йорк), Бруклинском музее (Нью-Йорк) и др.

Хаттори Макико 服部真紀子 (род. 1984)

Фарфор. Родилась и работает в Гифу. Семья Хаттори была связана с самыми современными течениями в японской музыке, сама художница с детства играла на фортепьяно и скрипке, активно участвовала в концертах и акциях авангардной группы «Земля» («The Earth»), основан-

ной в 1988 г. композитором Хидэо Хотта. Участники группы создавали керамические музыкальные инструменты, «звуковые объекты» и организовывали концерты, на которых сами художники исполняли музыкальные импровизации. Группа «Земля» была активна более трех лет, и этот опыт усилил стремление Хаттори работать с керамикой. С 2006 г. провела четыре персональные выставки в разных городах Японии. С 2019 г. выставляет свои произведения на коллективных выставках в Нью-Йорке и Париже. Лауреат японских керамических конкурсов, была приглашена к участию в Международной выставке керамического искусства «Китай–Япония–Корея». Занимается преподавательской деятельностью.

Сайт художницы: <https://www.makikohattori.com>

Цудзи Сэймэй 辻清明 (1927–2008)

Керамика *сигараки*. Родился в Токио, под влиянием отца-антиквара заинтересовался керамикой. Обучался в нескольких мастерских Токио, но самостоятельно начал работать только в возрасте 40 лет, назвав свою мастерскую «Керамическая лаборатория Цудзи». Занимался созданием фарфора и изделий с глазурью *тэммоку* (кристаллические железистые глазури).

Консультировался с выдающимися мастерами своего времени Томимото Кэнкити (1886–1963) и Итая Хадзаном (1872–1963). В 1955 г. в Токийском районе Тама построил печь *ноборигама* и благодаря знакомству с исследователем восточной керамики Коямой Фудзио заинтересовался историей «Шести ранних печей», в том числе печами Сигараки. Впоследствии работал с привозной глиной из Сигараки и работал в технике *якисимэ*. Мастерская Цудзи с дровяной печью находилась в пределах города, что позволило мастеру привлечь к сотрудничеству большое число токийских художников, керамистов, любителей керамики. Во время многочисленных поездок по Японии Цудзи перенимал опыт разных мастерских, собрал собственную коллекцию керамики, занимался чайным действом и спроектировал чайный павильон для собственной усадьбы. Работы мастера хранятся в крупнейших мировых коллекциях в Японии и за рубежом.

Цудзимуро Сиро 辻村史朗 (род. 1947)

Керамика. Родился в г. Госсэй (преф. Нара). С 1965 г. занимался живописью традиционных стилей, но в 1969 г. заинтересовался керамикой. Первую выставку своих работ организовал дома в 1977 г., но начиная

с 1983 г. провел несколько персональных выставок в крупнейших галереях универмагов Японии: в Мицукоси (Токио), Маруэй (Нагоя), Хакю Умэда (Осака). В 1993 г. во время творческой поездки построил печь *ноборигама* на острове Девон (Великобритания). Продолжает активно выставляться в галереях Японии.

Ябэ Сюньити 矢部俊一 (род. 1968)

Керамика *бидзэн*. Родился в преф. Окаяма в семье потомственных керамистов, учился в семейной мастерской у отца Ябэ Ацуо. Сейчас активно выставляется в Японии, работы приобретены крупнейшими мировыми коллекциями – Музеем Мило (Япония), Британским музеем (Лондон).

Ямада Дзёдзан III 三代山田常山 (1924–2005)

Керамика *токонамэ*. Настоящее имя Ямада Минору 山田実. В 1941 г. окончил отделение керамики Технологической школы Токонамэ. Обучался гончарству у отца Ямада Дзёдзан II (1897–1961) и деда Ямада Дзёдзан I (1868–1942). В основном создавал утварь для *сэнтя*. Получил титул «Живое национальное сокровище Японии» (1998).

Ямамото Тосю 山本陶秀 (1906–1994)

Керамика *бидзэн*. Родился в г. Бидзэн (преф. Окаяма). В возрасте 15 лет был принят в качестве ученика в гончарную мастерскую в г. Имбэ, в 27 лет начал самостоя-

тельную работу. После Второй мировой войны вместе с Канэсигэ Тоё и Фудзивара Кэй занимался восстановлением производства в Бидзэн. Благодаря знакомству с местной традицией и собственным исследованиям заинтересовался чайным действием и начал создавать чайную

утварь, ориентируясь на произведения эпохи Момояма. В конце 1970-х и начале 1980-х гг. вел широкую международную деятельность по популяризации японской керамики на Западе. Получил титул «Живое национальное сокровище Японии» (1987).

СЛОВАРЬ ЯПОНСКИХ ТЕРМИНОВ

ака-бидзэн – изделия провинции Бидзэн (совр. преф. Окаяма), для которых характерны красный или коричневатый цвет и оттенки старой бронзы неглазурованного черепка

анагама – ранний тип печей для обжига керамики; представляют собой однокамерные печи, стоящие на склоне холма, иногда частично подземные

бидзэн (*бидзэн-яки*) – тип керамики, изначально производившейся в провинции Бидзэн (совр. преф. Окаяма); характеризуется плотно спекшимся неглазурованным черепком широкой палитры цветов, от светло-песочного до черного

биидоро (от португальского *vidro* – «стекло») – объемные капли внизу потеков глазури на поверхности изделий Сигараки

ботамоти – светлые участки на поверхности изделий *бидзэн*, которые получались при их частичном закрытии каким-либо материалом от попадания на поверхность золы и тлеющих углей

бундзин – в традиционном переводе означает литераторов, в более широком смысле – представителей творческой интеллигенции, писателей, поэтов, художников, каллиграфов и ценителей разных видов искусства

ваби – простая, непритязательная красота; несовершенная, самобытная красота; простая или спокойная красота. Одна из принципиальных категорий японской традиционной эстетики

ваби-тя – стиль чайной церемонии, разработанный Сэн-но Рикю (1522–1591), предпо-

лагавший отказ от китайских предметов чайной утвари и декора чайной комнаты и перенос акцента со светской стороны чаепития на философское осмысление чайного действия

гома («кунжутное семя») – декоративный эффект естественного глазурования в керамике *бидзэн*, представляющий собой выход на поверхность из керамической массы изделия минеральных соединений в виде мелких капель светло-желтой или коричневатой-желтой естественной глазури

гуйноми – небольшая чашка для *саке*

дзайбацу – промышленно-банковские конгломераты в Японии 1920–1930-х гг.

добин – чайник для зеленого листового чая *сэнтя*; имеет неподвижную керамическую или подвижную деревянную, иногда металлическую, арочную ручку

ёхэн («изменения, искажения огнем») – то же, что и *камахэн*: все изменения, происходящие с предметом во время обжига (усадка, разрывы массы, появление естественной глазури, подпалин и пр.)

икэбана – искусство составления цветочных аранжировок и сами аранжировки

исихадзэ («каменная кора») – бутристая корка, часто цвета ржавчины или коричневого цвета, возникающая на поверхности изделий типа *бидзэн* и *тамба*

кайсэки – скромный обед, который подается перед чаем во время традиционной чайной церемонии *тя-но ю*

камахэн («изменения, искажения в печи») – то же, что и *ёхэн*: все изменения, происходящие с предметом во время обжига (усадка, разрывы массы, появление естественной глазури, подпалин и пр.)

катана-гари («охота за мечами») – кампания по изъятию оружия у населения, проведенная Тоётоми Хидэёси после издания указа 1588 г. о запрете ношения мечей представителями несамурайских сословий

ко-бидзэн («старые изделия *бидзэн*») – изделия мастерских Бидзэн, созданные до начала периода Эдо, т.е. до начала XVII в.

кого – коробочка для благовоний

коро – курильница

ко-сигараки («старые изделия *сигараки*») – изделия мастерских Сигараки, созданные до начала периода Эдо, т.е. до начала XVII в.

коэцу-гаки («изгороди Коэцу») – садовые решетчатые изгороди; получили название по имени Хонъами Коэцу (1558–1637), выдающегося художника, керамиста, ландшафтного архитектора и мастера чайного действия

кэнсуй – сосуд для использованной воды в чайном действе *тя-но ю*

кюсу – керамический чайник для заваривания листового чая с прямой ручкой, расположенной под углом к сливу

мидзусаси – сосуд для чистой воды в чайном действе *тя-но ю*

мингэй (сокр. от *минсютэки когэй*, «ручное производство простых людей») – 1) произведения народного искусства Японии; 2) движение «Мингэй», организованное в 1926 г. Янаги Соэцу (1889–1961) для изучения и сохранения традиционных ремесел Японии

мумёй – глина, которая добывалась в серебряных шахтах острова Садо в преф. Ниигата; богата железом и минеральными включениями

мумёй-яки («керамика мумёй») – тип изделий, производящихся на острове Садо из глины *мумёй*; характеризуется ярким красно-оранжевым цветом поверхности и черепком высокой плотности

мутабора – полуподземная однокамерная печь для обжига керамики, вырытая на склоне холма

нама-мигаки (дословно «сырая полировка») – прессование кожетвердой поверхности изделия для уплотнения стенок сосудов и придания внешней стороне стенок гладкости

ноборигама («восходящая печь») – многокамерная печь, расположенная на склоне холма

нэриагэ (от глаголов «смешивать» и «поднимать») – вариант *нэрикоми*, при котором сложные полихромные рисунки на поверхности керамики или фарфора появляются в результате складывания пакета из многих слоев цветной глины, резки пакета на тонкие пластины и выделки изделия из этих пластов; термин, введенный керамистом Мацуи Косэй 松井康成 (1927–2003)

нэрикоми (от глагола «перемешивать, месить») – техника «мраморных масс», сочетающих глину нескольких цветов; термин, введенный керамистом Юсукэ Аида (1931–2015)

родзи («росистая земля») – 1) небольшой сад, через который проходят участники чайного действа к помещению *тясицу*;

2) название дорожки в таком саду, выложенной крупными камнями

саби – одна из принципиальных категорий японской традиционной эстетики: красота, трогающая душу следами времени, неяркой и печальной прелестью старины, одиночеством, вызывающая меланхолическое настроение и размышления

сайкумоно – декор керамических изделий высоким рельефом и скульптурными деталями, создаваемыми ручной лепкой

сангири – сочетание участков черного и огненно-красного цвета на изделиях типа *бидзэн*

сибуй – одна из принципиальных категорий японской традиционной эстетики, подразумевает элегантную сдержанность и благородство, отсутствие эксцентричности или вульгарности, стремление к выявлению красоты материала

сино (*сино-яки*) – тип керамики, производившейся в мастерских провинции Мино (сейчас преф. Гифу) в XVI в.; характеризуется белой или серой глазурью с порами, через которые выступают железистые соединения керамического черепка

содзай-о икасу («дать жизнь материалу») – принцип наиболее полного раскрытия особой выразительности продуктов или материала в искусстве керамики и гастрономии

суйхи – способ очистки керамической массы многократной фильтрацией жидкого состава (шликера) через рисовую солому, что позволяет получить пластичную тонкодисперсную керамическую массу без примесей

суэки – группа изделий с естественными пепловыми глазуриями из разных мастерских эпохи Кофун (III–VI вв.)

сэнтя – собирательное название для ряда самых популярных сортов зеленого чая в Японии; включает несколько разновидностей, различаемых по времени и технологии сбора чайного листа

тамадарэ (дословно «бамбуковые занавеси») – потеки глазури на поверхности изделий из мастерских Сигараки

тамба (*тамба-яки*) – тип керамики, первоначально производившейся в селении Тамба (совр. преф. Хёго), характеризующейся тяжелым красновато-коричневым черепком

токкури – бутыль, флажка для *саке*

токонамэ (*токонамэ-яки*) – тип керамики, первоначально производившейся в Токонамэ (совр. преф. Айти), характеризующейся светло-коричневым гладким черепком

томобако – деревянные, в основном из павлонии или сосны, коробки для хранения керамики или фарфора; играют роль своеобразного паспорта предмета для коллекционеров, т.к. содержат имя мастера, название предмета, иногда – дату создания и другие комментарии

тяван – чаша для чайного действия *тя-но ю*

тядзин – чайный мастер, проводящий церемонию *тя-но ю*, знаток ритуала и философии чайного действия, а также литературы и искусств, связанных с ним (живописи, каллиграфии, декоративно-прикладного искусства, аранжировки цветов и пр.)

тя-но ю – чайная церемония (чайное действие) приготовления и питья зеленого порошкового чая

тясицу («чайный домик») – небольшой павильон, в котором проводят чайное действие
укиё («плывущий мир») – первоначально термин употреблялся в буддизме как обозначение «бренного мира»; в эпоху Эдо в городской среде термин получил более гедонистическую окраску и стал означать «мир мимолетных наслаждений», «мир быстротечных радостей»

уми-агари (дословно «поднятые из моря») – случайно обнаруженные или поднятые во время подводных археологических работ предметы, перевозившиеся на затонувших кораблях

фурю (от кит. *фэнлю*, «ветер и поток») – японская и китайская философско-эстетическая категория, связанная с китайской интеллектуально-художественной культурой эпохи Тан (618–907). Следование «ветру и потоку» как следование гармонии

ческим законам мироздания в даосской традиции было идеалом жизни китайских аристократов, просвещенных чиновников, стремившихся к утонченной и гармоничной жизни, соответствующей мировым законам

ханива – полые керамические скульптуры, создававшиеся в период Кофун (III–VI вв.); устанавливались на вершинах и ритуальных площадках курганов, содержащих захоронения древнеяпонских правителей

хибати – жаровня для обогрева помещений
хидасуки-яки («огненные следы») – следы рисовой соломы, которой оборачивались некоторые изделия *бидзэн* перед обжигом; в результате окислительного обжига сторовшая солома оставляла на поверхности яркие красные полосы

хиэкаруру («холодный и сухой») – комплекс эстетических и натурфилософских представлений о сочетании в объекте противоположных свойств. Это понятие впервые появляется в «поэтических диалогах» *рэнга*, а чайным мастером Муратой Дзюко (1423–1502) было применено к неглазурованной керамике

хохин – миниатюрный чайник для листового чая *сэнтя*; отличается отсутствием ручки, предназначался для самых дорогих сортов зеленого чая

цубо – общий термин для обозначения сосудов, горшков

цуги-адзи («аромат (вкус) глины») – комплекс качеств керамической массы, придающий изделию неповторимый облик и художественную образность

эноки-хада («кора каменного дерева, каркаса», *Celtis occidentalis* или *Celtis australis*) –

черное матовое покрытие на поверхности изделий *бидзэн*; образуется от равномерно осевшего в начале обжига пепла

якисимэ – общее название для неглазуванной керамики и фарфора, прошедших высокотемпературный обжиг (от 1000 до 1300 °C)

ИЗБРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Арапова Т.Б., Егорова А.А. «Сосуд вечной радости»: японские миниатюрные чайники для чая *сэнтя* в собрании Эрмитажа. Каталог выставки. СПб., 2015.

Каневская Н.А. Традиционный японский фарфор XVII–XIX вв. По материалам коллекции Государственного музея Востока. М., 2004.

Каневская Н.А. Фарфор Хирадо // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 100. Керамика и фарфор Дальнего Востока. Материалы научной конференции. СПб., 2019, с. 105–114.

Cooper E. *Bernard Leach. Life and Work*. New Haven–London, 2003.

Faulkner R. *Japanese Studio Crafts: Tradition and the Avant-Garde*. University of Pennsylvania Press, 1995.

Kamoda Shoji. A Prominent Figure in Contemporary Ceramics. Exhibition catalogue. Tokyo, 1987.

Leach B. *A potter's book*. Transatlantic Arts Inc., 1972.

Leach B. *Hamada Potter*. Tokyo–New York, 1990.
Modern Revival of Momoyama Ceramics. Turning Point Toward Modernization of Ceramics. Catalogue. Crafts gallery. The National Museum of Modern Art, Tokyo, 28 Sept.– 24 Nov., 2002. Tokyo, 2002.

Moeran B. Japanese Ceramics and the Discourse of 'Tradition' // *Journal of Design History*. Vol. 3. No. 4 (1990), p. 213–225.

Peterson S. *Shoji Hamada. A potters Way & Work*. London, 1995.



Анна Алексеевна Егорова

МЕТАМОРФОЗЫ ЗЕМЛИ

Японская неглазурованная керамика *якисимэ*

Подписано к печати 14.10.2020

Печать офсетная. Тираж 300 экз.

Отпечатано в типографии