

Государственный музей Востока

Москва
2018

К 100-летию Музея Востока

**ЯПОНСКИЙ
КОЛЛЕКЦИОНЕР
СЮДО САДАМУ**

Министерство культуры Российской Федерации
Государственный музей Востока

Печатается по решению редакционно-издательского совета
Государственного музея Востока

Японский коллекционер Сюдо Садаму
Выставка в Государственном музее Востока, 6 июня – 8 июля 2018 г.

Кураторы выставки: Г.Б. Шишкина, Л.А. Шмотикова
Дизайн выставки: К.Ю. Казакова
Хранители коллекций: И.А. Елисеева, А.Э. Пушакова, Д.Н. Смирнова,
Г.Б. Шишкина, Л.А. Шмотикова
Реставраторы: Ю.С. Березин, М.Г. Жукова, Д.В. Рыбаков, Л.М. Рыбакова,
Е.Ю. Собокарь, В.Л. Филатов, Д.Л. Хмелев, В.Р. Черкасов, С.М. Черный

Японский коллекционер Сюдо Садаму — М.: ГМВ, 2018 — 112 с.: ил.
Издание приурочено к выставке, которая является первым большим показом в России коллекции японского собирателя Сюдо Садаму (1890–1959). В очерках альбома специалистами музея дана информация о жизни и собирательской деятельности Сюдо Садаму, охарактеризованы основные разделы его коллекции. Предназначена для всех интересующихся культурой и искусством Востока.

Редактор: А. В. Седов
Фотографы: Е.И. Желтов, О.А. Сухарева, Э.Т. Басилия
Дизайн и верстка: О.И. Бойко
Корректор: С.В. Лапина

ISBN 978-5-9909220-6-8

© Государственный музей Востока
© Л.И. Кузьменко, текст
© Г.Б. Шишкина, текст
© Л.А. Шмотикова, текст
© О.И. Бойко, оформление

Содержание

7	Г.Б. Шишкина Сюдо Садаму и его коллекция
27	Г.Б. Шишкина Живопись
61	Л.А. Шмотикова Керамика
75	Л.И. Кузьменко Фарфор
97	Л.А. Шмотикова Письменные принадлежности
103	Л.А. Шмотикова Лаки
110	Рекомендуемая литература
111	Summary

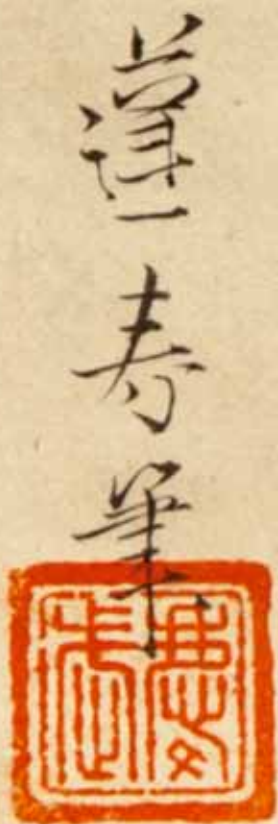
Сюдо Садаму и его **к**оллекция

Произведения искусства, подобно людям, имеют свои истории и судьбы. Художественное собрание японского коллекционера Сюдо Садаму (1890–1959) претерпело целый ряд драматических ситуаций, в результате которых значительная часть его оказалась в Государственном музее Востока в Москве.

Коллекция начала складываться далеко от стен российской столицы — в Маньчжурии, которая занимает обширную часть северо-востока Китая. Одним из японских бизнесменов, работавших в Маньчжурии, был Сюдо Садаму. В начале 1930-х гг. он обосновался в Дайрэне (кит. Далянь), портовом городе на полуострове Гуаньдун, являющимся юго-западной частью полуострова Ляодун¹. В то время это был крупный морской транспортный узел, второй в дальневосточном регионе по объему грузоперевозок после Шанхая. Сюдо

¹ В самом конце XIX в. Россия арендовала у Китая часть его территории и в 1898 г. на южной оконечности полуострова Ляодун в заливе Даляньвань русскими на месте китайского рыбацкого поселения был основан город Дальний, который после Русско-японской войны 1904–1905 гг. перешел под юрисдикцию Японии и получил название Дайрэн.

Сюдо Садаму
Фото 1938 г.



Садаму принадлежали несколько фирм, среди которых были *Мансю касэй когё* («Химические продукты Маньчжурии»), *Дайва торё* («Краски Дайва»), *Синкё дзидося* («Продажа автомобилей»). Успешная коммерческая деятельность и авторитет в деловых кругах позволили Сюдо Садаму занять пост председателя Торгово-промышленной палаты Дайрэна.

Как и многие образованные бизнесмены, он, будучи еще в Японии, увлекся собиранием предметов искусства Японии, Китая и Кореи. Круг его интересов был обширен — он собирал живопись, керамику, фарфор, изделия из лака, дерева, предметы, изготовленные в технике перегородчатой эмали (*сиппо*), образцы ткачества, кимоно, постепенно производя отбор и формируя коллекцию в целом. К началу 1940-х гг. она представляла уже большое и весьма ценное собрание, которое могло со временем стать основой для музея. Однако жизнь распорядилась иначе.

ЛИЧНОСТЬ. ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ

О жизни и деятельности Сюдо Садаму известно не так уж много, несмотря на 44 публикации воспоминаний коллекционера, озаглавленные «Мечта длиною в 36 лет», которые печатались с 1951 по 1955 г. в журнале «Футатоё-но бунка», выходявшем на его родине, в городе Оита. Томита Акира (главный куратор Музея Сого в Иокогаме) на основании этих воспоминаний, некоторых интервью Сюдо Садаму в других изданиях и сведений, которые ему удалось собрать в конце 1990-х гг., встретившись с немногочисленными родственниками и знакомыми коллекционера, написал очерк, описывающий его

жизненный путь и увлечение собиранием произведений искусства².

Будущий коллекционер родился в 1890 г. в сельском местечке Оита на южном острове Кюсю. С детства Садаму отличался общительностью, очень любил читать. Были случаи, когда мальчик, увлекшись чтением, терял коров на выпасе. Поскольку он был старшим сыном в семье, ему предстояло продолжить крестьянское занятие отца, но у Садаму были совершенно другие устремления. Он попросил младшего брата занять его место и уехал в большой мир. Этот поступок, безусловно, свидетельствует о незаурядности личности, что подтвердится всей его жизнью и достижениями.

В статье Томита Акира не говорится, куда он уехал, где учился, как складывался его жизненный путь до 1911 г., когда он, будучи еще совсем молодым человеком, был отправлен на материк, в Квантун (так по-японски назывался полуостров Ляодун), где прослужил три года. После службы он активно занялся разнообразной коммерческой деятельностью — был армейским поставщиком, продавал оптом мандарины и т.д. Предпринимательские способности и накопленный опыт позволили Сюдо Садаму в начале 1920-х гг. заработать свой первый крупный капитал на валютном рынке. После экспансии Японии в Мань-

² Здесь и в дальнейшем использован текст статьи Аки-та Томита, опубликованной в каталоге *Россия кокурицу тоёбидзюцукан сёдо. Сюдо корэкусэн. Маборо-си-нихонга мэихитэн (Собрание Российского государственного музея Востока. Коллекция Сюдо. Выдающиеся произведения японской живописи)*. Токио, 1999. Перевод на русский язык, сделанный Е.Н. Харламовой, существует только в рукописи, на которую я в дальнейшем и ссылаюсь, не указывая страницы.

чжурию Сюдо Садаму, уже бывавший там, переехал в Дайрэн.

Сохранилось довольно много фотографий Сюдо Садаму разного времени, с разными людьми, снятых в разных местах. Самая ранняя сделана в 1915 г. На ней изображен аккуратно подстриженный молодой человек невысокого роста, в незастегнутом европейском пальто, без шарфа, поэтому видны стоячий воротничок рубашки и светлый галстук. На левой руке, согнутой в локте, он держит перчатку, а правой опирается на трость. Японский денди, хотя европейская одежда явно ему не очень привычна. В дальнейшем на всех фото Сюдо Садаму предстает зрелым, сложившимся человеком, с неизменными круглыми очками, сквозь которые он спокойно, с достоинством смотрит в объектив. И европейские костюмы на нем сидят отлично. На одной из фотографий дайрэновского периода г-н Сюдо стоит в элегантном костюме-тройке с цилиндром на голове, с белыми перчатками в руке — респектабельный господин с приятным, но непроницаемым лицом, на котором трудно увидеть отражение непростой жизни с немалыми сложностями и проблемами.

По воспоминаниям знакомых, Сюдо Садаму был приятным, образованным, воспитанным представителем делового мира. Более полное представление о нем составить сложно. Неизвестны его политические взгляды, отношение к захвату Японией чужой территории, хотя сам факт переезда в Дайрэн и развернутая там энергичная предпринимательская деятельность свидетельствуют о лояльности и принятии действий японского режима. Неординарность и нравственная

высота личности этого человека раскрываются на последней драматической странице его коллекционерской истории.

После окончания Второй мировой войны в сентябре 1945 г. в Дайрэн вступили советские войска. Сюдо Садаму пришлось давать показания как главе промышленно-финансовой олигархии Дайрэна. На восстановление экономики региона предполагалось потратить сумму в 300 миллионов йен, и из них 120 миллионов должны были собрать японцы. Сюдо Садаму активно занимался сбором средств. После поражения Японии в войне сам он лишился практически всего своего имущества — недвижимости, предприятий, ценных бумаг, осталась только коллекция.

Ситуация в Дайрэне была тяжелая. Сам город не пострадал от военных действий, но прекратились поставки продовольствия и население оказалось на грани гуманитарной катастрофы. Чтобы помочь голодающим соотечественникам, Сюдо Садаму принял решение передать свою художественную коллекцию советским военным в обмен на большую партию продовольствия³.

В своих воспоминаниях Сюдо пишет, что военный комендант Дайрэна генерал Г.К. Козлов без колебаний согласился на это предложение. Осматривать коллекцию отправился заместитель коменданта Бычков (инициалы неизвестны). Увидев первые десять образцов живописи на свитках в стиле *укиё-э*, он сразу же высоко оценил их. Оказалось, Быч-

³ В статье Томита Акира приводится информация о том, что местные японские профсоюзы оказывали давление на Сюдо Садаму, требуя от него действий по оказанию помощи населению. Он ее оказывал, насколько это было возможно в его положении, а расставание с коллекцией было его личным решением.

кову довелось бывать в Вашингтоне и видеть японскую живопись в музее. Предложение было принято. В течение недели Сюдо с помощью переводчиков составил полный каталог коллекции, сделав комментарии к особо известным произведениям художников Танокура Тикудэна (1777–1835) и Фукуда Хэйхатиро (1892–1972).

Позднее Сюдо Садаму вспоминал: «Передача коллекции была полностью подготовлена, оставалось ждать назначенного дня. Когда этот день настал, в мой офис пришли заместитель коменданта, три офицера и переводчик. Став по стойке “смирно”, они отапортовали: “Мы прибыли для приема вашей коллекции”. На грузовике и джипе мы объехали все шесть мест и за пять раз перевезли всю коллекцию. Причем на каждом месте внимательно следили за погрузкой».

Дальше Томита Акира пишет о том, что Сюдо Садаму понимал всю сложность ситуации. Вряд ли ему удалось бы в тех условиях сохранить коллекцию, поэтому без каких-либо попыток что-либо предпринять в этом направлении он решил, что наиболее приемлемый вариант сохранения художественного собрания — продать его советской стороне с возможностью оказания помощи японскому населению города.

Как вспоминала младшая дочь Сюдо, в ночь накануне расставания с коллекцией он положил рядом с подушкой два свитка Фукуда Хэйхатиро. Сам Сюдо Садаму скупой писал о своих чувствах, но некоторые эпизоды воспоминаний приоткрывают его внутреннее состояние в то время. Так, рассказывая об аукционе начала 1930-х гг., на котором распродавалась коллекция семьи Мацумото,

он писал: «Состояние господина Мацумото, перед глазами которого шли с молотка собранные в течение многих лет любимые вещи, хотя и не похоже на то, что испытал я, прощаясь со своей коллекцией в войну, не похоже оно и на состояние господина, в досаде ударившего слугу, который разбил его чашку. Но объединяет всех троих чувство утраты привычного и любимого».

Сюдо Садаму надеялся, что коллекция сохранится как единое целое и обретет свое новое местоположение в одном из советских музеев. Фактически так и произошло. Часть его коллекции поступила в московский Музей Востока в 1947 г. из государственного внешнеторгового объединения «Международная книга», а еще небольшая группа предметов была передана в 1955 г. из Института внешней торговли. К сожалению, официального документа о данном обмене не сохранилось ни в нашей стране, ни в Японии, и музей никакими данными, кроме актов поступлений из вышеупомянутых государственных учреждений, не располагает. Как признал в своей статье Томита Акира, «полной и достоверной информации об этой коллекции нет до сих пор».

СОБИРАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В ЯПОНИИ

Коллекционирование в Японии имеет давние традиции. В VIII в. император Сёму (701–756) и его жена императрица Комё (701–760) сделали ценные подношения храму Тодайдзи в Нара, где была установлена самая большая в стране статуя Будды Вайрочаны. Для хранения раритетов на территории храма построили особое деревянное здание, по-

лучившее название Сёсоин. Собрание этой императорской сокровищницы насчитывало около десяти тысяч экспонатов, представлявших образцы раннесредневекового искусства не только Японии, но и других стран, которые поступали с материка, — текстиль, театральные маски, ширмы, зеркала, оружие, изделия из дерева, металла, лаковые предметы.

В романе Мурасаки Сикибу «Гэндзи-моногатари», созданном в начале XI в., в главе под названием «Сопоставление картин» говорится о том, что придворные увлекались собиранием живописи. Автор, бывшая придворной дамой, отразила в этом произведении реалии жизни людей своего круга. К сожалению, ничего из коллекций того времени не сохранилось.

В период Муромати (1333–1568) военные правители династии Асикага активно собирали произведения искусства, особенно выделяя китайскую живопись. Также увлекались коллекционированием *даймё* (удельные князья) и другие аристократы. Некоторые из этих семейных художественных собраний в XX в. стали музеями. Так, в 1950 г. 16-й представитель семьи Хосокава, династии, которая всегда была в числе самых влиятельных в стране, открыл музей «Эйсэй бунко», где представлены произведения из коллекции, собранной несколькими поколениями клана Хосокава. И это не единичный пример.

В период Эдо (1603–1868), когда определяющее влияние на культуру оказывало население растущих процветающих городов, покровителями художников, каллиграфов, мастеров декоративно-прикладного искус-

ства выступали не только представители высших сословий, но и богатые горожане, в первую очередь купеческий круг. Все они, как правило, собирали свои коллекции. Особым объектом коллекционирования стали предметы для чайной церемонии — *тяною*, в которой каждая используемая вещь представляет значимый эстетический объект. Владельцами подобных коллекций были чайные мастера и любители *тяною*.

Во второй половине XIX в. к традиции собирательства присоединились представители японской буржуазии. В это время Япония активно начала реформировать экономику, развивать промышленность, осваивать передовые западные методы производства. Довольно быстро приобретая крупные состояния, многие деятели деловых кругов стали формировать художественные коллекции. У некоторых из них возникло совершенно новое видение цели своего хобби, а именно создание музея. Подобные идеи возникали не просто так, а под влиянием целого ряда факторов.

Идея общественного музея стала формироваться уже в самом начале периода Мэйдзи. В 1871–1872 гг. в Европу была отправлена группа государственных чиновников и видных ученых для ознакомления с различными структурами власти и управления экономикой в западных странах, в том числе с образовательными системами. В отчете этой дипломатической миссии были отмечены и музеи. Они были оценены как важное средоточие культурных и технических достижений прошлого, которое наглядно демонстрирует успехи и процветание государства и таким образом имеет неоспоримую

значимость для формирования современного общества.

В 1881 г. в токийском парке Уэно был открыт государственный Токийский национальный музей.

В период Мэйдзи Японии нужно было включаться в мировое сообщество и завоевывать в нем достойное место. Немалое значение для этого имела консолидация нации, поэтому внутренняя политика правительства была направлена на подъем национального самосознания. Это отражалось во всех сферах жизни. Многие представители деловых кругов реально ощущали свою ответственность перед государством и обществом. Патриотические настроения отражались и на их коллекционерской деятельности.

В то время многие *даймё* и другие аристократы, утратив прежнее влияние и испытывая недостаток средств, стали распродавать свои художественные сокровища. За бесценок уходили раритетные *тядогу* (чайная утварь), а покрытые золотым лаком столики, шкатулки и даже ширмы нередко сжигались, чтобы извлечь содержавшееся в них золото. Позднее наступил период, когда синтоистские храмы начали продавать принадлежащие им предметы буддийского искусства. Влиятельный бизнесмен и коллекционер Окура Кихатино (1837–1928) не мог безучастно смотреть, как иностранцы, в первую очередь американцы, скупали национальные сокровища и увозили их из страны⁴. Он, насколько позволяли его возможности, стал приобретать наиболее ценные произведения. В 1917 г. Окура

⁴ Guth Ch.M.E. Art, Tea and Industry. Princeton, New Jersey, 1993, p. 162.

Кихатино открыл для публики свое собрание произведений японского и азиатского искусства, создав в Токио первый частный музей — Музей искусства Окура, насчитывающий две с половиной тысячи экспонатов, среди которых три имеют статус «Национальное сокровище» и 12 — «Важное культурное достояние».

Масуда Такаси (1848–1938), крупный промышленник и финансист, был любителем *тяною* (чайной церемонии) и собирал произведения искусства, в первую очередь имеющие отношение к чайному действу. Вокруг него были друзья и единомышленники, которых объединяли любовь к традиционной культуре и убежденность в том, что их миссия заключается в коллекционировании не только для собственного удовольствия, но и как возможность принять участие в сохранении национального художественного достояния. Во второй половине XX в. целый ряд крупных личных коллекций, начало которым было положено в конце XIX — начале XX вв., стали известными частными музеями, например: Музей Нэдзу, Музей искусства Идэмицу, Музей Гото и др.

Сюдо Садаму представлял собой иной тип коллекционера. Выходец из крестьянской семьи, он изначально был далек от сферы коллекционирования произведений искусства. Однако, будучи многогранной, одаренной личностью, он не остался равнодушным, когда ему довелось соприкоснуться с образцами художественного творчества. В своих воспоминаниях он писал о влиянии, которое оказал на него Сирасу Наото в 1920-е гг.: «В доме у господина Сирасу было большое ко-

личество прекрасных произведений, там собирались интересные люди, много говорили об искусстве, царила интеллектуальная атмосфера... Постепенно, рассматривая картины в такой атмосфере, я стал получать удовольствие. Мне было интересно погружаться в историю через художественные образы. Это стало в конце концов радостью и смыслом моей жизни! Потом в течение многих лет, создавая свою коллекцию произведений восточного искусства, собрав коллекцию фарфора и каллиграфии, я не переставал ощущать огромное влияние Сирасу и испытывать благодарность за его советы и руководство».

Конечно, Сюдо Садаму в своей собирательской деятельности руководствовался в первую очередь собственными приоритетами и вкусом, но он полностью разделял идею о значимости культурного достояния для развития государства и общества. Сохранилась информация о том, что он планировал создать в Дайрэне музей на основе своей коллекции и даже приобрел участок земли для его строительства.

Однако судьба распорядилась так, что коллекции Сюдо Садаму не суждено было стать самостоятельным музеем. В память об этом выставка, прошедшая на родине коллекционера в городе Ойта в 1997 г., была названа «Музей мечты Сюдо Садаму».

КОЛЛЕКЦИЯ

Художественное собрание Сюдо Садаму стало чрезвычайно ценным пополнением дальневосточного фонда Музея Востока. Целый ряд произведений китайского и японского декоративно-прикладного искусства экспониру-

ется в постоянных экспозициях музея. Состав коллекции свидетельствует о широте эстетических интересов собирателя — в ней присутствуют произведения как изобразительного, так и декоративно-прикладного искусства, преимущественно китайские и японские. Пребывание в Дайрэне, безусловно, внесло коррективы в собирательскую деятельность Сюдо Садаму — китайских керамических, фарфоровых и лаковых изделий в коллекции значительно больше, чем японских образцов. Что касается живописи, то количество японских свитков намного больше, чем китайских.

Любой коллекционер так или иначе связан с целым кругом людей, среди которых друзья, единомышленники, консультанты, дилеры, владельцы галерей и т.п. Сюдо Садаму не был исключением. В самом начале он получил в подарок группу вещей от Сирасу Сунао⁵, среди которых были китайские живописные свитки и письменные принадлежности — стопки для кистей, тушечницы. Сюдо Садаму написал об этом: «“Ты оценил эти вещи”, — говорил Сирасу, передавая мне часть своей коллекции, которую он снова привез из Японии, чтобы передать мне».

Находясь на территории Маньчжурии, Сюдо имел преимущественную возможность приобретать произведения китайского искусства. Что-то он покупал у китайских коллекционеров, что-то через антикварные магазины в Дайрэне. Известно, что в это время он особенно уделял внимание каллиграфии и собрал неплохую коллекцию. Произведения японского искусства отби-

⁵ Кто такой Сирасу Сунао, к сожалению, неизвестно.



Ил. 1
Ямагути Хосюн (1893–1971)
СОВА
Япония, 1936 г.
бумага, тушь, подкраска
34х44,5 см
Инв. № 6569 I

рались в токийских антикварных салонах, магазинах, на аукционах. Наряду с антиквариатом Сюдо Садаму покупал современную живопись, что свидетельствует как о широте его интересов, так и о зрелости его художественного вкуса.

Помощь в создании коллекции Сюдо оказывали разные люди, среди которых были художники, критики, дилеры, друзья, коллекционеры. Со многими живописцами, чьи работы вошли в раздел *нихонга*⁶, Сюдо был лично знаком и не только покупал их произведения (в частности, через выставки художественных объединений), но и получал в дар. Кто-то из художников жил в то время в Маньчжурии, другие приезжали на время и останавливались в доме Сюдо Садаму. Одним из них был Ямагути Хосюн (1893–1971), на свитке которого «Мимидзуку (Сова)» Садаму поставил свою подпись-псевдоним Кокусандзин (ил. 1). С некоторыми художниками у него сложились дружеские отношения, особенно с земляками. Так, по-настоящему близким другом стал Фукуда Хэйхатири (1892–1974), один из выдающихся мастеров *нихонга*. На его выставке 1931 г. Сюдо познакомился с арт-критиком Тогари Сосинаном (1893–1944), о котором позднее вспоминал: «Моим художественным советником был тогда Тогари Сосинан». В результате коллекция *нихонга* стала интереснейшим собранием, в кото-

ром представлены ведущие мастера этого направления.

В списке, составленном в 1945 г. для передачи советской стороне коллекции Сюдо Садаму, числился 561 предмет (данные Томита Акира). В настоящее время в Музее Востока хранится большая часть этих произведений, относящихся главным образом к Китаю и Японии. Как пишет Томита Акира, есть расхождения между первоначальным списком и тем, что хранится в Музее Востока. Он упоминает 15 произведений японской живописи из собрания ГМВ, которых нет в российском списке передачи, и предполагает, что список был неполный, но в то же время отмечает, что некоторые произведения, упомянутые в списке, отсутствуют в музее.

Значительная группа предметов, входивших в коллекцию, в 1960-е гг. была направлена в разные музеи Советского Союза по распоряжению Министерства культуры. В 1975 г. в дар Японии был передан 41 свиток художника Фукуда Хэйхатири.

В настоящее время в коллекции находится менее 40 предметов декоративно-прикладного искусства Японии. Очевидно, что эта часть японского раздела формировалась значительно медленнее, чем живописная, и весьма спорадически. Наряду с несколькими образцами фарфора XVII–XVIII вв. в ней присутствуют фарфоровые и керамические изделия периода Мэйдзи, а также единичные лаковые изделия XVII–XIX вв. и большой, выполненный из серебра экспортный образец *такарабунэ* (корабль Семи богов счастья) периода Мэйдзи. Каждый предмет интересен и сам по себе как художественный объект, и в качестве образца, отражающего

⁶ *Нихонга* (японская живопись) — этим термином со второй половины XIX в. стали обозначать национальную живопись, которая выполнялась с применением традиционных техник и материалов, в противоположность *ёга* — живописи западного направления, в которой использовались масляные краски и холст.



Ил. 2
СОСУД
Корея (?), Япония (?), XVI–XVII вв. (?)
глина, глазурь, обжиг
В. 17 см, дм. 14 см
Инв. № 6424 I

Ил. 3
ХОТЭЙ
Япония, XIX в.
глина, глазурь, обжиг
В. 16 см
Инв. № 6385 I

развитие того или иного вида декоративно-прикладного искусства.

Керамический горшок записан в документе поступления как корейская работа начала нашей эры (ил. 2). Датировка, безусловно, ошибочная. Также открытым пока остается вопрос о месте его изготовления. Неброская выразительность простого, безыскусного предмета крестьянского быта отражает эстетику *ваби-саби*, которая определила суть японской чайной церемонии — *тяною*.

Интересна керамическая фигурка Хотэя, одного из Семи богов счастья, в которой художественный эффект создается за счет сочетания поверхностей, покрытых и не покрытых глазурью (ил. 3). В сопроводительных документах она значится как образец известного керамического центра Бидзэн.

Квадратное блюдо среднего размера *тюдзара* с подглазурной росписью кобальтом представляет ценный образец японского фарфора *сёки-Имари* «ранний Имари», который создавался в период примерно с 1620 по 1659 г. в керамическом центре Арита на острове Кюсю (ил. 4). Продукция Арита вывозилась на экспорт через порт Имари, отсюда и название. Образцы *сёки-Имари* нечасто встречаются в западных музеях.

С районом Арита связана также чаша в стиле *какимон* (ил. 5). Керамист Сакаида Какимон (1596–1666) создал новый тип декора — на фоне белоснежной глазури эффектно выделяется лаконичный рисунок, выполненный надглазурной эмалевой росписью с акцентированием кораллового цвета и деликатным включением подглазурной





Ил. 4
БЛЮДО
Япония, мастерские Имари, перв. пол. XVII в.
фарфор, роспись кобальтом
16х16 см
Инв. № 6343 I



Ил. 5
ЧАША
Япония, стиль Какиэмон, нач. XVIII в.
фарфор, глазурь, эмали, роспись
Дм. 24 см
Инв. № 6378 I



Ил. 6
СОСУД В ФОРМЕ КАШПО
Япония, период Мэйдзи (1868–1912)
фарфор, формовка, глазурь
В. 18 см, дм. 23 см
Инв. № 6282 I

Ил. 7
ЧАША С КРЫШКОЙ
Япония, XIX в.
фарфор, глазурь, эмали, кобальт, роспись
Выс. 17 см, дм. 25 см
Инв. № 6420 I

росписи кобальтом. Подобные изделия получили огромную популярность в западных странах, и традиция этого стиля была бережно продолжена потомками Какиэмона и другими керамистами этого центра.

Керамический сосуд в форме кашпо (ил. 6) представляет собой один из двух образцов керамических изделий периода Мэйдзи (1868–1912). Вторым предметом является довольно крупная скульптура львицы, покрытая темно-желтой глазурью. Обе вещи демонстрируют влияние европейского искусства, что было одной из тенденций этого исторического периода. Интересно, что утилитарная вещь, выполненная в стиле модерн, была использована в качестве *мидзусаси*, поскольку, судя по описанию, при ней изначально имелась лаковая крышка.

Большой сосуд с крышкой, так же как и упомянутый выше горшок, требует изучения для определения времени и места его изготовления (ил. 7). В сегментах между красными полосами имеются одинаковые изображения пары персиков и иероглифа *дзю*, означающего «долголетие, пожелание счастья», выполненные в китайской манере. Предмет может быть как китайской работой, так и японской, стилизованной под китайскую. Подобные изделия с крышками могли служить емкостями для воды *мидзусаси*, использовавшимися для чайной церемонии.

Восьмигранное блюдо с изображением выюнков выполнено в середине XIX в. в мастерских Кутани (ил. 8). Для продукции этого центра характерны многоцветные росписи с преимущественным использованием желтого, зеленого и синего цветов.





Ил. 8
БЛЮДО
Япония, мастерские Кутани, XIX в.
фарфор, глазурь, эмали, роспись
Дм. 32,5 см
Инв. № 6436 I

Ил. 9
КОРОБКА ДЛЯ ПИКНИКА (дзюбако)
Япония, кон. XIX в.
дерево, лак, роспись золотым лаком (маки-э)
24x24 см, в. 32 см
Инв. № 10763 I



Ил. 10
ПЕРЕПЕЛКА
Китай, рубеж XIX–XX вв.
бронза, эмаль, литье, ковка, пайка, перегородчатая эмаль, золочение
В. 13,7 см
Инв. № 6212 I

Ил. 11
КУРИЛЬНИЦА
Китай, втор. пол. XVII в.
бронза, эмаль, дерево, литье, перегородчатая эмаль, золочение, резьба
В. 10,5 см, дм. 10,3 см
Инв. № 6215 I

Лаковые изделия представлены замечательной коробкой для пикников дзюба-ко с росписью золотым лаком по черному фону, свободно переходящей с одной грани на другую (ил. 9).

Произведения китайского декоративно-прикладного искусства, особенно фарфоровые, представляют большой интерес как с точки зрения их художественной значимости, так и в качестве образцов, создававшихся для внутреннего рынка. В коллекции имеется очень небольшая группа бронзовой буддийской скульптуры, в которой есть и корейские образцы. Неизвестно, сколько было предметов, выполненных в технике перегородчатой эмали (*клуазоне*), которая получила большое развитие в Китае. До музея дошли два небольших произведения — фигурка перепелки (ил. 10) и курильница (ил. 11). Курильница датируется второй половиной XVII в., а скульптура перепелки — рубежом XVIII–XIX вв. Обе вещи предназначались для домашнего интерьера в качестве декоративного убранства. Нарядная уютная курильница и фигурка птицы, симпатичная, но с сильно поврежденным эмалевым покрытием, выступают своего рода символом этого собрания, благополучное формирование которого столь неожиданно закончилось.

Такова необычная и драматичная история коллекции японского собирателя Сюдо Садаму. После войны он жил на родине в Оита, где скончался 14 февраля 1959 г., так и не узнав, что стало с его коллекцией в далекой России. Похоронен он на своей малой родине — в городке Усуки, неподалеку от Оита.

Г.Б. Шпикина





ЖИВОПИСЬ

Произведения китайской и японской живописи в собрании Сюдо Садаму свидетельствуют об особом интересе собирателя к философской и поэтико-интеллектуальной традиции в дальневосточной живописи.

Китайская живопись включает около 20 свитков XVII–XX вв. Среди этой небольшой группы есть работы очень известных китайских мастеров, такие как «Бамбук под дождем» (ил. 12) и «Орхидеи» выдающегося художника Чжэн Се (1693–1765), входившего в группу «Восемь чудачков из Янчжоу», «Пейзаж в стиле Ни Цзая» Чжа Шибяо (1615–1698) – знаменитого художника и каллиграфа, одного из четырех великих мастеров из Синьяня, свиток с изображением тигра, выполненный еще одним прославленным живописцем Гао Ципэем (1672–1734) (ил. 13), свиток «Старая сосна» кисти Мэй Цина (1623–1697) (ил. 14) и др.

Японская живопись составила основное ядро музейного собрания. По хронологии оно делится на две части – средневековую живопись эпохи Эдо (1603–1868) и *нихон-га*. Из 121 *какэмоно* (вертикальный свиток)



Ил. 12

Чжэн Се (1693–1765)

БАМБУК ПОД ДОЖДЕМ

Китай, 1740-е гг.

бумага, тушь

166,5x46,5 см

Инв. № 6624 I

Ил. 13

Гао Ципэй (1672–1734)

ТИГР

Китай

бумага, тушь, тонировка красками

132x82,3 см

Инв. № 6511 I





Ил. 14

Мэй Цин (1623–1697)

СТАРАЯ СОСНА

Китай, 1660–1690-е гг.

бумага, тушь

147,5х53,5 см

Инв. № 6481 I

Ил. 15

Неизвестный художник

КРАСАВИЦА

Япония, период Камбун (1661–1673)

бумага, краски, тушь

78х27,5 см

Инв. № 6556 I

периода Эдо, имеющих в собрании ГМВ, около 70 происходят из коллекции Сюдо Садаму.

Изобразительное искусство в Японии получило развитие с принятием буддизма в VII в. и последующим строительством храмов. Только в конце периода Хэйан (794–1185) появились первые образцы светской живописи, которая со временем заняла важное место в национальной культуре. Каждая эпоха находила свое отражение в живописных направлениях и формах.

Особенно яркой и многогранной художественная жизнь была в период Эдо. В XVII–XVIII вв. образовался целый ряд новых живописных школ и течений, в которых был представлен весь диапазон выразительных возможностей монохромной и декоративной живописи.

Художники создавали произведения на шелке или бумаге, пользуясь цветными красками и тушью. Наиболее распространенной формой стал вертикальный свиток (*какэмоно*), в котором живописная работа закреплялась в специально подобранном обрамлении, сделанном обычно из тканей.

Самый ранний свиток — «Пейзаж» (1579) Тохаку Хасэгава (1539–1610) — немного выходит за временные рамки периода Эдо. Эта небольшая монохромная работа, имеющая печать «Синсюн», которой художник пользовался в юности, представляет собой редкий образец для западных собраний японской живописи, поскольку почти все творения этого мастера находятся в храмах и музеях Японии.

Особое место занимает немногочисленная по количеству, но чрезвычайно интерес-





ная группа произведений *никухицу укиё*. Из 21 свитка, хранящегося в собрании Музея Востока, 18 происходят из коллекции Сюдо Садаму. Почти все эти произведения (за исключением двух) относятся к жанру *бидзинга* (изображение красавицы)⁸. Время их создания охватывает большую часть периода Эдо — со второй половины XVII в. до первой половины XIX в.

Самый ранний памятник этой группы — свиток «Красавица» (ил. 15) неизвестного автора. Подобные женские образы, заимствованные из более ранней живописи на ширмах, типичны для периода Камбун (1661–1673): фигуры в богато орнаментированных кимоно с характерной прической в виде пучка волос, перевязанных лентой. На этом этапе происходило становление жанра *бидзинга*, поэтому пластика моделей в ранних работах еще мало разработана, но они подкупают своей безыскусной искренностью.

Следующий этап развития *никухицу укиё* представлен двумя свитками школы Андо Кайгэцудо (первая треть XVIII в.), выполненными учениками мастера. Работы этой школы характеризуются крупными, обобщенно трактованными женскими фигурами, в которых большое значение имел костюм (ил. 16). Персонажи *бидзинга*, за редким исключением, представляли собой образы куртизанок,

Ил. 16

Кайгэцудо Досин (раб. в 1700–1716)

КРАСАВИЦА

Япония

бумага, краски, тушь

112х44,5 см

Инв. № 6527 I

⁷ Термином *никухицу* обозначается авторская живопись в отличие от печатной гравюры; *укиё* (картина повседневной жизни) — жанровое направление, получившее развитие с середины XVII в.

⁸ О *бидзинга* из собрания ГМВ см.: Г.Б. Шликина. «Эволюция жанра бидзинга в нikuхицу укиё. Собрание Государственного музея Востока» // *Российское искусствоведение в японском искусстве*. М., 2011, с. 172–183.





Ил. 17
Тёсюн Миягава
(1683–1753)
 ВЕЧЕРНЯЯ ПРОХЛАДА
 Япония
 шелк, краски, тушь
 112x59,5 см
 Инв. № 6640 I

Ил. 18
Масанобу Окумура
(1686–1764)
 КРАСАВИЦА У ПОЛОГА
 Япония
 шелк, краски, тушь
 80,5x33 см
 Инв. № 6497 I

обитательниц «веселых кварталов», которые были в то время законодательницами моды и манер.

Творчество Андо Кайгэцудо оказало значительное влияние на другого известного представителя *укиё-э* — Тёсюна Миягава (1689–1753). Этот мастер работал только в *никухицу* и создавал только *бидзинга*. Свиток «Вечерняя прохлада», на котором изображена сидящая на скамейке девушка с веером в руке, может быть отнесен к лучшим работам художника (ил. 17).

Считается, что утверждению *бидзинга* во многом способствовало творчество Масанобу Окумура (1686–1764). Находящаяся в музее работа этого художника «Красавица у полога», бесспорно, принадлежит к числу шедевров *никухицу укиё* (ил. 18). Изображение отдыхающей у mosquito сетки *дзёро*⁹ в роскошном кимоно с монохромным пейзажем и двух служанок с клеткой для сверчков отличается филигранным живописным мастерством.

Украшением собрания являются также произведения известного художника Эйси Тёбунсая (1756–1829) «Игра в волан» (ил. 19) и триптих «Снег. Луна. Цветы». Они демонстрируют утонченность живописи и поэтичность образов.

Мастера школы Утагава (направление в гравюре XIX в.) представлены именами главы школы Утагава Тоёхару (1765–1834) и одного из его учеников — Утагава Тоёхиро (1773–1828). Триптих Тоёхару называется «Красавицы четырех времен года» (видимо, были еще три работы, так как

⁹ *Дзёро* — обобщенное обозначение обитательниц «веселых кварталов».





Ил. 19
Эйси Тёбунсай (1756–1829)
ИГРА В ВОЛАН
Япония
шелк, краски, тушь, паста гофун
47х72,5 см
Инв. № 6503 I

Ил. 20
Тоёхару Утагава (1735–1814)
КРАСАВИЦЫ ЧЕТЫРЕХ ВРЕМЕН ГОДА. ТРИПТИХ
Япония
шелк, краски, тушь, паста гофун
90х31 см (каждый свиток)
Инв. №№ 6634 I, 6635 I, 6636 I





на футляре имеется надпись «шесть свитков»). Он дает возможность оценить блистательное мастерство художника, его талант колориста (ил. 20). В свитке «Красавица, ополаскивающая руки» Утагава Тоёхиро создал тонкий лирический женский образ (ил. 21).

Из этого замечательного ряда выделяются свитки выдающихся художников *укиё-э* Сюнсё Кацукава (1726–1792) «Таю под цветами сакуры»¹⁰ (ил. 22) и Утамаро

¹⁰ Г.Б. Шишкина. «Необычная» красавица Кацукава Сюнсё // *Научные сообщения Государственного музея Востока*. Вып. 24. М., 2001, с. 268–282.

Ил. 21

Тоёхиро Утагава (1773–1828)
КРАСАВИЦА, ОПОЛАСКИВАЮЩАЯ РУКИ
Япония
шелк, краски, тушь
84,8х28 см
Инв. № 6559 I

Китагава (1753?–1806) «У реки Акутагава»¹¹ (ил. 23). Оба мастера выполнили не просто замечательные живописные произведения — они сумели раздвинуть привычные рамки жанра и создали емкие образы с элементами психологической трактовки, что было несвойственно для *укиё-э*. Сюнсё написал своего рода парадный портрет *таю* (высший ранг *дзёро*), передающий неординарность изображенной женщины. Художник выбрал трудный анфасный ракурс, очень редко встречающийся в *укиё-э*

¹¹ Г. Шишкина. «Акутагава Утамаро хицу» // *Кокка*, по. 1229, Токио, 1998, с. 47–49 (на яп. яз.).

Ил. 22

Сюнсё Кацукава (1726–1792)
ТАЮ ПОД ЦВЕТАМИ САКУРЫ
Япония
шелк, краски, тушь, паста гофун
81х29,5 см
Инв. № 6541 I





(японские художники не изучали анатомическое строение человека). Немного-словность образа сочетается с поразительной смысловой и композиционной точностью всех деталей и нюансов.

Сюжет свитка Утамаро связан с одной из глав классической повести X в. «Исэ-мологатари». На берегу потока изображены придворные кавалер и дама, убегающие из дворца. Не разрушая сдержанной условности, присущей традиционной живописи, художник исключительно изобразительными

Ил. 23

Утамаро Китагава (1753?–1806)

У РЕКИ АКУТАГАВА

Япония, после 1801 г.

шелк, краски, тушь, паста гофун

88x40,9 см

Инв. № 6545 I

средствами тонко передал драматическую ситуацию¹². Утамаро был одним из шести великих мастеров графики *укиё*. Сохранилось не так уж много его живописных работ, и одно из зрелых его произведений позднего периода было в свое время приобретено Сюдо Садаму.

Таким образом, несмотря на скромное количество работ, раздел *бидзинга* является чрезвычайно ценным, имеющим полномправ-

¹² Г. Шишкина. «Живопись *укиё* и один из ее шедевров» // Япония в Музее Востока. М., 2007, с. 86–94.

Ил. 24

Ясунобу Кано (1613–1685)

ГОЛУБАЯ СОРОКА НА ИВЕ (из диптиха)

Япония

бумага, тушь, подкраска

107x45 см

Инв. № 6655 I





Ил. 25

Тоун Кано (1625–1694)
 МОНАХ, РАСТИРАЮЩИЙ ЧАЙ
 Япония
 бумага, тушь
 28,5x43 см
 Инв. № 6654 I

ное основание быть включенным в историю японской живописи периода Эдо.

К школе Кано (возникла в конце XV в.) относятся всего пять *какэмоно*, созданные такими видными мастерами, как Ясунобу Кано (1613–1685) (ил. 24), Тоун Кано (1625–1694) (ил. 25), Тосюн Кано (1749–1797) (ил. 26), Кёсай Каванабэ (1831–1889) (ил. 27). Эти произведения позволяют получить представление о сюжетах и средствах выразительности, характерных для живописи Кано, а работы Кёсая «Животные-акробаты» и «Бог грома» свидетельствуют о яркой индивидуальности художника, его тяготении к эксцентрическим трактовкам.

Наибольшее количество произведений, относящихся к периоду Эдо, принадлежит живописцам школы *нанга* (*бундзинга*). Эта школа сложилась в XVIII в. под влиянием китайской живописи *вэньжэньхуа* «живопись образованных людей». Из 37 *какэмоно* нашего собрания 34 относятся к коллекции Сюдо Садаму. Эти работы достаточно наглядно передают общий характер и особенности живописи *бундзинга* (яп. «образованные люди»). Основной в них является тушевая техника, а тематический диапазон



Ил. 26

Тосюн Кано (1747–1797)
 МИНАМОТО-НО ЁСИЦУНЭ
 шелк, краски, тушь
 90x33 см
 Инв. № 6492 I



небольшой — пейзажи, изображения китайских и японских поэтов и интеллектуалов, а также «четырех благородных», которыми считались бамбук, слива, орхидея и хризантема.

Большой удачей можно считать наличие замечательного свитка с монохромным изображением ветвей бамбука, принадлежащего кисти одного из основоположников школы *нанга* Тайга Икэно (1723–1776) (ил. 28). Среди авторов этой группы работ много известных художников, составляющих ядро школы, которые представляют и район Кансай (западная часть Японии с центром в Киото),

Ил. 27
Кёсай Каванабэ (1831–1889)
КАМИНАРИ (ГРОМ)
шелк, тушь, краски
89х35 см
Инв. № 6558 I

и Эдо. Понятен интерес Сюдо Садаму к творчеству своих земляков — Тикудэна Таномура (1777–1835) (ил. 29), одного из наиболее видных мастеров *нанга* (представлен пятью работами), и его талантливого ученика Сохэя Такахаси (1801–1833) (ил. 30). Наличие восьми *какэмоно* Сохэя имеет особую ценность в связи с тем, что сохранилось немного его произведений.

Интересны и другие произведения, раскрывающие тематическое разнообразие и творческую индивидуальность представителей нескольких поколений

Ил. 28
Тайга Икэно (1723–1776)
БАМБУК
Япония
бумага, тушь
130х52,8 см
Инв. № 6573 I





мастеров этого направления. Близки этой группе монохромные свитки двух художников, не принадлежавших к определенным школам, — «Зимний пейзаж» Сэцукоку Тоити (1793–1853) (ил. 31) и «Орхидеи и камень» Ринкоку Хосокава (1779–1843).

Сэцукоку Тоити также был родом из провинции Бунго, как раньше называлась префектура Оита. Он был самоучкой, но прекрасно освоил технику монохромной живописи. Его пейзаж свидетельствует о близости к школе *нанга* и в то же время демонстрирует индивидуальную трактовку традиционного сюжета.

Ил. 29
Тикудэн Таномура (1777–1835)
ПОЭТ И ФИЛОСОФ
(СУ ДУНПО И СЮЙ ШЭНЬВЭНЬ)
Япония, 1824 г.
бумага, тушь, подкраска
108х31 см
Инв. № 6557 I

Три свитка относятся к направлению *ма-руяма-сидзё*. Это «Спящий ученый» Росэцу Нагасава (1754–1799) (ил. 32), «Обезьяна, ловящая отражение луны в воде» Сосэн Мори (1747–1821) и «Обезьяны» Тэцудзан Мори (1775–1841). Одной работой — Дзякурин Ямамото (1721–1801) «Пейзаж» — представлена школа Нагасаки.

Даже простое перечисление дошедших до Музея Востока живописных произведений из собрания Сюдо Садаму свидетельствует о взвешенном, серьезном подходе к отбору вещей, что, несомненно, в дальнейшем привело бы к созданию цельной коллекции,

Ил. 30
Сохэй Такахаси (1801–1833)
КРАБЫ
Япония, 1832 г.
бумага, тушь
105,7х28,8 см
Инв. № 10747 I





отражающей историю развития японской живописи периода Эдо и Нового времени. В деревянных футлярах некоторых свитков сохранились частные письма с информацией, касающейся приобретения того или иного произведения, а также сертификаты галереи в Киото, где приобретались свитки.

Отдельного разговора заслуживает собрание *нихонга*, насчитывающее около 170 свитков. Оно представляет собой блистательное созвездие классиков этого направления, принадлежащих к разным течениям и поколениям, разные жанры — пейзаж, портрет, в том числе *бидзинга*, *катёга*, натюрморт.

Ил. 31
Сэцукоку Тоити (1777–1853)
ЗИМНИЙ ПЕЙЗАЖ
шелк, тушь
122х32,8 см
Инв. № 6650 I

Ил. 32
Росэцу Нагасава (1754–1799)
СПЯЩИЙ УЧЕНЫЙ
Япония
шелк, тушь, краски
94,5х41 см
Инв. № 6581 I





Ил. 33
Ёкояма Тайкан (1868–1958)
 РАСЦВЕТ ВЕСНЫ
 Япония, 1922 г.
 шелк, краски, тушь
 137,6х50,7 см
 Инв. № 6498 I

Ил. 34
Хисида Сюнсо (1854–1911)
 ОСЕНЬ
 Япония
 шелк, тушь, подкраска
 55,4х81,9 см
 Инв. № 6513 I



Первыми в этом ряду стоят Ёкояма Тайкан (1868–1958) (ил. 33) и Хисида Сюнсо (1854–1911) (ил. 34), которые в своем творчестве во многом опирались на реформаторские идеи Окакура Тэнсина (1862–1913), связанные с возрождением национальной живописи.

Они и еще несколько художников создали в 1898 г. *Nihon Bijutsuin* (Японский институт искусства), который оказал большое влияние на становление *нихонга*.

Кобаяси Кокэй (1883–1957) (ил. 35), Ясуда Юкихико (1884–1978) (ил. 36), Маэда Сэй-



сон (1885–1977), Хаями Гёсю (1894–1935) представляют «второе поколение» последователей Окакура Тэнсина.

Творческую деятельность художников Киото отличает утонченное поэтическое мировосприятие. Это наглядно подтверждают замечательные работы ведущих живописцев — Такэути Сэйхо (1864–1942) (ил. 37), Уэмура Сёэн (1875–1949) (ил. 38), Нисимура Гоун (1877–1938) (ил. 39) и его ученика Ямагути Каё (1899–1984) (ил. 40), Кикути Кэйгэцу (1879–1955), Домото Инсё (1891–1975), Фукуда Хэйхатио (1892–1972) (ил. 41) Томита Кэйсэн (1879–1936) (ил. 42), и др.

Ил. 35

Кобаяси Кокэй (1883–1957)

ПЕРЕПЕЛКА

Япония

бумага, тушь

127,7х32,7 см

Инв. № 6583 I

Ил. 36

Ясуда Юкихико (1884–1978)

ПРОПОВЕДЬ БУДДЫ

Япония

шелк, тушь, подкраска

170,8х64,5 см

Инв. № 10749 I





Ил. 37
Такэути Сэйхо (1864–1942)
ТЫКВЫ-ГОРЛЯНКИ
Япония
бумага, тушь, подкраска
37х45,5 см
Инв. № 6586 I



Ил. 38
Уэмура Сёэн (1875–1949)
ПРОХЛАДНЫЙ ВЕТЕРОК
Япония
шелк, краски, тушь, паста гофун
47,3х56,3 см
Инв. № 6643 I



Ил. 39
Нисимура Гоун (1877–1938)
ЗЕЛЕНАЯ ХУРМА И ПТИЦА
Япония
шелк, краски, тушь
58,5x70,4 см
Инв. № 6507 I



Ил. 40
Ямагути Каё (1899–1984)
ЛЕТНИЙ ВЕТЕРОК
Япония
бумага, краски, тушь
47,3x52,7 см
Инв. № 6610 I



Ил. 41
Фукуда Хэйхатирос (1892–1972)
 КРОЛИКИ ПОД КУСТОМ ХАГИ
 Япония
 шелк, краски, тушь, паста гофун
 77,4x86 см
 Инв. № 6505 I

Ил. 42
Томита Кэйсэн (1879–1936)
 ХРАМ КИЁМИДЗУ. ВЕСЕННИЙ ДОЖДЬ
 Япония
 шелк, краски, тушь
 66,3x71,3 см
 Инв. № 6514 I

Мастера *нихонга* в поисках новых форм и средств выражения обращались к широкому спектру традиционной живописи, черпая из них то, что отвечало их индивидуальным устремлениям. *Ямато-э, тоса, кано, рим-па, укиё-э, нанга, маруяма-сидзё* — все эти живописные течения, осмысленные с позиций нового времени, нашли отражение в замечательных творческих интерпретациях большого числа представителей *нихонга*, что сделало это направление одним из наиболее интересных явлений в мировом искусстве XX в.

Г.Б. Шишкина





Ил. 43
МОДЕЛЬ КОЛОДЦА
Китай, период Хань
(206 г. до н.э. – 220 г. н.э.)
глина, глазурь, обжиг
В. 42,6 см, шир. 17 см
Инв. № 6289 I

Керамика

Значительную часть собрания Сюдо Садаму составляют произведения декоративного искусства Китая. Интерес к коллекционированию китайских вещей был издавна присущ японцам, что обусловлено влиянием, которое оказывала культура континентального соседа начиная с древности. Отдал дань этой традиции и Сюдо Садаму — оказавшись волею обстоятельств в течение длительного времени на территории Китая, он увлекся собиранием предметов искусства этой страны. Приобретая китайские вещи для своей коллекции, Сюдо Садаму предпочитал те виды искусства, которые были связаны с основополагающими явлениями японской культуры.

Одним из знаковых событий средневековой культурной жизни Японии было проникновение с материка со второй половины XII в. чань-буддизма, принесшего с собой новые философские и эстетические воззрения. Вместе с этим учением в Японию пришел чай, питье которого было частью ежедневной практики в китайских чаньских, а затем и в японских дзэнских монастырях. Дзэн-буддизм оказал влияние на многие виды



Ил. 44
СОСУД-ТРЕНОЖНИК
Китай, период Хань (206 г. до н.э. — 220 г. н.э.)
глина, глазурь, обжиг
В. 6 см, дм. 9 см
Инв. № 6230 I

Ил. 45
ВОИН
Китай, период Тан (618–907)
глина, глазурь, следы краски, рельефная
формовка, обжиг
В. 41 см, дл. основ. 10 см
Инв. № 6330 I

искусства Японии, включая чайную церемонию, где значительная роль отводилась керамической утвари, среди которой зачастую преобладали привозные китайские изделия. Стремление подражать им послужило стимулом к развитию, а затем и взлету японского гончарного искусства. Так, основателем известных печей Сэто считается Сиродзаэмон Като, вернувшийся на родину около 1227 г. после обучения в Китае¹³. Первые изделия этого центра подражали китайским образцам как в формах, так и в декоре, в котором использовались одноцветные глазури и рельефный орнамент.

Естественно, что Сюдо Садаму проявил большой интерес к этому виду китайского искусства. В его собрании наиболее древние образцы керамики относятся к периоду Хань (206 г. до н. э. — 220 г. н. э.). Это два предмета — модель колодца (ил. 43) и небольшой сосуд-треножник (ил. 44), относящиеся к так называемой погребальной пластике. Ее назначение определено обычаем древних китайцев сопровождать умершего в загробный мир скульптурными изображениями слуг, рабов, воинов, домашних животных и птиц, а также моделями жилищ, хозяйственных построек и предметами домашней утвари. Их особенностью является тонкая зеленая глазурь. В этот период подобная «зеленая керамика» производилась практически во всех районах нижнего и среднего течения Янцзы. При местных различиях эти изделия объединяет общий состав глазури, включающей свинцовые добавки и окись железа — после обжига они дают разнообразные зеленые

¹³ Н.С. Николаева. Декоративное искусство Японии. М., 1972, с. 49.

оттенки, в том числе ярко-зеленый. Следующий исторический период (III–VI вв.) стал временем интенсивного развития «зеленой керамики», занявшей ведущее место в китайском гончарстве¹⁴.

Более многочисленны в собрании Сюдо Садаму предметы, относящиеся к периоду Тан (618–906). Среди образцов этого времени представлены изделия, продолжающие традиции погребальной скульптуры. Такова фигура воина, покрытая тонким слоем прозрачной глазури. Его несколько схематично решенная фигура украшена традиционным рельефным штампованным декором, который воспроизводит детали доспехов (ил. 45).

Время империи Тан отмечено появлением новых гончарных центров, а вместе с ними и новых приемов декорирования керамических изделий. Не все типы керамики, выпускавшейся в это время, имеются в собрании Сюдо Садаму, однако вместе с тем оно дает представление о наиболее важных из них. В этот период Китай становится мощной державой, которая в результате активной завоевательной политики расширила свои границы, присоединив к своим территориям значительные пространства. Его стремительно развивавшиеся города стали центрами притяжения жителей из других стран. В это время Китай, открытый окружающему миру, активно вбирал влияния извне. Широкие связи Танского государства со многими странами Востока способствовали появлению новых иноземных мотивов, среди которых наиболее выделяются зооморфные и растительные узоры. Так, изготовлявши-

¹⁴ Духовная культура Китая. Энциклопедия в 5 томах. Том 6 (дополнительный). М., 2010, с. 246–261.





еся на севере страны кувшины с горлышками в виде зверей и птиц подражали формам иранских сосудов. В коллекции представлены кувшины (ил. 46) и скульптура верблюда. Эти предметы интересны и как образцы новых глазурей, называемых пятнистыми или трехцветными (кит. *саньцай*). Добавляя в глазурь окислы металлов и различные пигменты, мастера могли создавать огромное количество вариаций декора, состоящего из прихотливого цветового сочетания пятен неправильной формы.

Нельзя обойти вниманием скромный и неприметный на первый взгляд сосуд округлой формы (ил. 47). Здесь мы видим зарождение приемов декора, наиболее полно воплощенных в следующий исторический период Сун (960–1279). Неровно стекающая глазурь, обнажающая глину в нижней части изделия, тональные переходы цвета и пятна, возникшие непреднамеренно при обжиге, эффект неожиданности при круговом осмотре — это те несовершенства, которые позднее будут возведены в художественные достоинства и составлять основу образной выразительности керамики.

В сунское время в Китае ведется неустанная работа по усовершенствованию состава черепка и глазурей, но самое главное — постигаются закономерности обжига. Температура в печи, наличие или отсутствие кислорода, время обжига, режим остывания — эти и некоторые другие факторы влияют на конечные результаты, которые зачастую бывают непредсказуемыми. Много из того, что поначалу считалось браком, в это время было эстетически осмысленно и стало использоваться в качестве декора.

В итоге многочисленных экспериментов мастера научились применять разные режимы обжига и управлять ими. Так, разный коэффициент расширения черепка и покрывающей его глазури создает на ее поверхности трещины-*кракле*, и мастера научились регулировать их размеры и глубину, а чтобы дополнительно подчеркнуть их рисунок, втирали краску. Усложнение рецептуры глазури за счет введения в нее новых минеральных добавок дало неисчерпаемые вариации ее цветов и оттенков.

Сунские керамисты обладали особым даром пластического решения вещей, умением почувствовать и подчеркнуть фактуру керамической поверхности. Вместе с тем гончарное искусство не выходило за рамки господствовавших художественных приемов — особого рода условность, ассоциативность, недосказанность, все это присуще керамическим изделиям этого времени. Простота и изящество форм, благородство пропорций, спокойный цвет, грациозные изгибы линий орнамента, прихотливая и бесконечная в своем разнообразии игра *кракле* — все это является воплощением вкуса времени. В сунское время керамика производилась во многих местах страны, и изделия разных мастерских отличаются цветом и качеством черепка и глазури, что было связано с местными материалами и спецификой производства.

Несколько типов керамики этого времени объединяются в группу, носящую в европейской литературе название селадоны. При всех своих особенностях они в качестве общего признака имеют глазурь зеленого цвета, которая имитировала дра-



Ил. 46
КУВШИН
Китай, период Тан (618–907)
глина, рельеф, глазурь *саньцай*, обжиг
В. 29 см, дл. основ. 9,5 см
Инв. № 6327 I

Ил. 47
СОСУД
Китай, период Тан (618–907)
глина, глазурь, обжиг
В. 22,9 см, дм. 21,5 см
Инв. № 6301 I



гоценный нефрит своей гладкостью и мягким сиянием.

Наиболее известна среди этой группы керамика *лунцюань*. Расцвет ее производства приходится на XI–XII вв., но продолжается вплоть до периода Мин (1368–1644). Оксид железа, который входил в состав ее прозрачной глазури, придавал изделиям нежные зеленые оттенки, гамма которых была необычайно обширна. Обычно глазурь наносилась несколькими слоями, что придавало ее цвету глубину. Прекрасным образцом пластического решения служит ваза со скульптурным изображением дракона (ил. 48). Имея небольшие размеры, она обладает поразительной выразительностью объема, основанной на гармоничном соединении несколько тяжеловесного тулова с обобщенной моделировкой скульптурного декора.

Треножник (ил. 49) своим обликом напоминает нефритовое изделие. Подобного рода ровная, гладкая, с холодноватым блеском светло-зеленая глазурь высоко ценилась в те времена как в Китае, так и в Японии.

Основная часть селадонов в коллекции Сюдо Садаму датируется минским временем, когда керамисты еще создавали традиционные предметы высокого качества. Такова, например, чаша (ил. 50) с гравированным в тесте орнаментом. В отличие от более ранних произведений ее глазурь имеет сероватый оттенок, а на неглазурованном кольце ножки виден красноватый черепок.

Особую группу керамики составляют изделия *цзюнь*, производившиеся в провинциях Хэнань и Хэбэй и пользовавшиеся популярностью в сунское время. Их глазурь



Ил. 48
ВАЗА
Китай, керамика *лунцюань*, период Сун (960–1279)
глина, глазурь, скульптурная лепка, обжиг
В. 19,2 см, дм. 12 см
Инв. № 6224 I

Ил. 49
СОСУД-ТРЕНОЖНИК
Китай, керамика *лунцюань*, период Сун (960–1279)
глина, глазурь, обжиг
В. 7,3 см, дм. 11 см
Инв. № 6225 I



Ил. 50
ЧАША
Китай, керамика лунцюань, период Мин (1368–1644)
глина, глазурь, гравировка, обжиг
В. 7,5 см, дм. 14,5 см
Инв. № 6234 I

Ил. 51
СОСУД-ТРЕНОЖНИК
Китай, керамика цзюнь, период Сун (960–1279)
глина, глазурь, обжиг
В. 9 см, дм. 11,5 см
Инв. № 6227 I

Ил. 52
СОСУД С КРЫШКОЙ
Китай, керамика цзюнь, период Сун (960–1279)
глина, глазурь, обжиг
В. 4 см, дм. 5,5 см
Инв. № 6251/1, 2 I





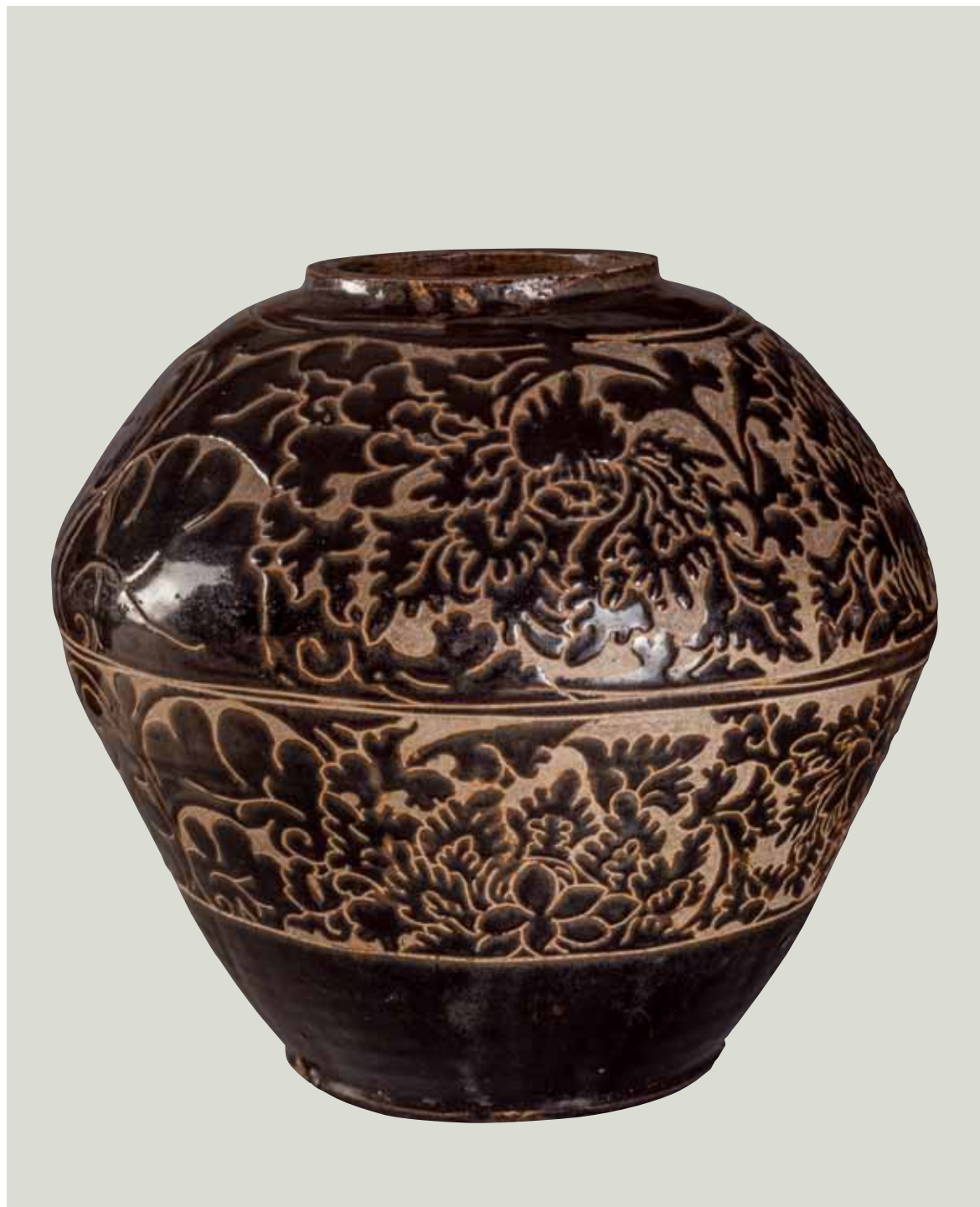
имела изысканные переливы красноватых или пурпурных пятен на опалово-голубом или голубовато-сером фоне (ил. 51). Среди этой группы изделий следует отметить маленький сосуд с крышкой (ил. 52). Он покрыт голубой глазурью и имеет на оплечье небольшое, как бы случайно возникшее лилово-пурпурное пятно, вызванное добавлением окислов металлов. Глазурь производит впечатление мягкой пластичной массы, и ее тяжелые потеки не полностью покрывают сосуд, что придает ему прелесть незавершенности. Плотный слой глазури прекрасно сочетается с утяжеленной округлой массивной формой сосуда, а ее свободные потеки в сочетании со слегка «помятым» объемом рождает ощущение естественной непринужденности.

В поле зрения Сюдо Садаму попала и керамика *цычжоу*, производившаяся в Китае для внутреннего пользования в провинциях Хэнань, Хубэй и Шаньдун. В период Сун только она имела в качестве декора роспись, которая демонстрирует смелый и уверенный взмах кисти, придающий рисунку характер скорописи (ил. 53). Среди изделий *цычжоу* этого времени появляются редкие еще образцы, роспись которой выполнена цветными эмалями, положенными на кремовое покрытие. Их колористическая гамма ограничена зеленым и красным цветами с редким включением желтого. Сюдо Садаму были приобретены три женские фигурки и курильница (ил. 54). Значение этих произведений в коллекции невозможно переоценить: они относятся к первым образцам полихромных росписей в китайском гончарном искусстве.



Ил. 53
КУВШИН
Китай, керамика *цычжоу*, период Сун
(960–1279)
глина, ангоб, глазурь, роспись, обжиг
В. 26 см, дм. 10 см
Инв. № 6286 I

Ил. 54
КУРИЛЬНИЦА С КРЫШКОЙ
Китай, керамика *цычжоу*, период Сун
(960–1279)
глина, глазурь, роспись эмалями и железной
красной, обжиг, дерево, резьба
В. 11,2 см, дм. 12 см
Инв. № 6309/1, 2 I



Большая ваза (ил. 55) относится к редко встречающемуся типу *цычжоу* — ее декор выполнен методом гравировки в толще темной глазури. Она создана в следующий период китайской истории — в период правления династии Юань (1279–1368).

Небольшая вазочка в коллекции (ил. 56) является образцом ранней продукции одной из печей Цзиндэжэня. Она имеет тонкий, легкий черепок и является, по сути, фарфоровым изделием. Ее покрывает тонкий слой светлой, с едва заметным голубоватым оттенком глазури. Как многие ранние произведения этого центра, ваза лишена росписи и ее декор выполнен в невысоком изящном рельефе, расположенном строго в соответствии с членениями формы.

Л.А. Шмотикова



Ил. 55
ВАЗА
Китай, керамика *цычжоу*, период Юань (1279–1368)
глина, глазурь, резьба, обжиг
В. 35 см, дм. 37 см
Инв. № 6260 I

Ил. 56
ВАЗА
Китай, период Мин (1368–1644)
глина, ангоб, глазурь, рельеф, обжиг
В. 19 см, дм. 9 см
Инв. № 6365 I

Фарфор



Ил. 57
БЛЮДО
Китай, нач. XV в.
фарфор, подглазурная роспись кобальтом
В. 7, дм. 38 см
Инв. № 6440 I

Важную часть коллекции Сюдо Садаму в Государственном музее Востока составляет китайский фарфор. Среди раритетов есть несколько образцов XV–XVI вв. Изделий правлений Канси и Юнчжэн (1662–1736) совсем немного, но среди них мы можем отметить подлинные шедевры. Большую часть коллекции представляет искусство (за небольшим исключением) конца XVI — первой половины XVII вв. Анализируя коллекцию китайского фарфора, убеждаешься в целенаправленном собирательстве не только знатока, но и большого эстета, каким нам видится Сюдо Садаму. Его пристрастия идут в русле глубоких традиций коллекционирования именно на Дальнем Востоке и несколько отличаются от европейского собирательства вплоть до первой половины XX в. Разумеется, речь не идет о современности, когда в Европе произошла серьезная переоценка ценностей и произведения с особой стилистикой, подобные дайрэновским, стали желанными для большинства любителей искусства Дальнего Востока.

Самое раннее произведение расписного фарфора в коллекции Сюдо Садаму отно-

сится к началу XV в. Это большая тарелка с приподнятым бортом и отлогой фестончатой закраиной, декорированная кобальтом (ил. 57). Известно, что подглазурная роспись по фарфору в Китае появляется в период Юань (1279–1368), когда вместе с монголами в Китай пришло много ремесленников из разных регионов. Роспись очищенным кобальтом использовали иранские мастера по керамике, китайцы же стали декорировать кобальтом фарфор. Блюдо украшено изображением стилизованных стеблей и цветов лотоса. В художественном решении данного изделия отчетливо проявляются ближневосточные влияния: на это указывают фестончатый борт и характерные цветочные орнаменты, а главное — их четкая ритмика расположения по поверхности. Свободная роспись сочетается с прихотливой каллиграфической линией рисунка.

В Китае ко второй половине XVI — началу XVII вв. качество фарфорового черепка и росписи постепенно ухудшается, что связано с тяжелым экономическим положением, и как следствие — отказ от сложных технологий на казенном производстве. Из-за отсутствия средств на закупку кобальтовой краски за границей мастера переходят на местную, что сразу сказалось на качестве росписи. Од-

нако именно в начале XVII в. на юге страны начинает свою деятельность голландская Ост-Индская компания, которая вывозит кораблями большое количество фарфора в Европу. Отметим, что экспорт китайской продукции расширялся за счет вывоза не только на Запад, но и в Японию и в страны Юго-Восточной Азии.

Китайские мастера работали на отечественном сырье, но плохо очищали пигмент, и в нем оставались примеси железа или марганца, придающие синей краске сероватые оттенки. Правда, кобальт на одном из рассматриваемых произведений достаточно насыщенный. Это аквариум с маркой Лунцин (1567–1572), который декорирован в технике *уцай* (пятицветная), основанной на нанесении подглазурного кобальта и легкоплавких надглазурных эмалей — светло-желтой и зеленой, а также железной красной краски (ил. 58). Подобная техника подразумевает сложный двухэтапный обжиг, причем сначала на неглазурованный черепок наносят фрагменты кобальтовой росписи. Известно, что работа с этой краской чрезвычайно трудоемка, поскольку в сыром виде она представляет собой блеклый сероватый пигмент, а все нюансы и градации синего цвета образуются лишь после высокотемпературного



Ил. 58
АКВАРИУМ
Китай, период Лунцин (1567–1573)
*фарфор, подглазурная роспись кобальтом,
надглазурная роспись эмалями и железной краской*
В. 34, дм. 52 см
Инв. № 6452 I



Ил. 59
БЛЮДО
Китай, тип сватоу, нач. XVII в.
фарфор, надглазурная роспись эмалями
и железной красной
В. 8,5, дм. 39 см
Инв. № 6433 I

Ил. 60
БЛЮДО
Китай, тип сватоу, нач. XVII в.
фарфор, надглазурная роспись эмалями
и железной красной
В. 7,5, дм. 35 см
Инв. № 6439 I

обжига. Звучность кобальта зависит от степени ее очистки от природных примесей, силы нажима кисти и концентрации красителя при разведении. Для того чтобы краска приобрела звучный сине-голубой цвет, необходимо было выдержать изделие в печи при высокой температуре, после чего поверхность изделия расписывали легкоплавкими эмалями и железными красками, затем вторично производили обжиг в муфельных печах при более низкой температуре.

В Китае большие аквариумы из камня или керамики играли важную роль в садово-парковом искусстве или в интерьерах.

Они ставились не очень высоко, поскольку плавающими в них рыбками любовались сверху, но так, чтобы одновременно можно было рассмотреть декор боковых стенок резервуаров. Сюжетами росписи аквариумов были изображения лotosового пруда или золотых рыбок среди водорослей, что создавало иллюзию прозрачности сосуда. В упомянутом изделии использован сероватый черепок, несовершенная глазурь и наивная роспись с несоблюдением пропорций, применением элементов рисунка, заходящих друг на друга. Композиция, требующая кругового осмотра, свободно и непринужденно заполняет поверхность стенок сосуда. Кобальт здесь яркий, но расплывающийся, а зеленая эмаль имеет тусклый оттенок. Обычно марки, свидетельствующие о производстве в императорских печах, ставили на дно фарфоровых изделий, которые в силу этого высоко ценились. Но огромные сосуды, да еще заполненные водой, невозможно было перевернуть, чтобы показать марку, которой придавалось большое значение. Поэтому шесть иероглифов с девизом правления Лунцин (*Да Мин Лунцин няньчжи*, т.е. «сделано в годы Лунцин Великой Мин») написаны кобальтом в одну строку в верхней части аквариума с внутренней стороны. Обращает на себя внимание реставрация нижней части тулова при помощи скрепления днища металлическими скобками, что свидетельствует о дальневосточных приемах, а также о том, как высоко ценились эти изделия.

По поводу применения марки следует отметить следующее: стиль росписи, несомненно, совпадает с периодом, указанным

в марке, но несколько несовершенная технология обжига и нанесения красок не соответствуют качеству изделий официального производства с указанием девиза правления. Скорее всего, это связано с тем, что государственные заказы в указанный период стали размещаться в частных печах, но с сохранением маркировки.

Среди южных печей, которые до периода Ваньли (1675–1619) производили в основном бытовую керамику, не имевшую большой художественной ценности, начинают выделяться мастерские Сватоу (искаж. от Шаньдоу), на базе которых сложился определенный, имеющий ярко выраженное лицо фарфор. Основными заказчиками изделий типа сватоу являлись страны Юго-Восточной Азии, но часть их достигала как Японии, так и Европы. Изображения фарфора данного типа нередко встречаются в натюрмортах голландских и французских мастеров XVII–XVIII вв. Долгое время целая группа блюд этого типа, которые собирал Сюдо Садаму, была датирована как японская, поскольку в отечественной науке тема подобных экспортных изделий не была достаточно исследована.

В начале XVII в. в печах Сватоу производились большие блюда и миски с грубым черепком, покрытым сероватой глазурью с пузырчатой структурой. Донышки сосудов или больших блюд глазурировались небрежно, почти на всех можно увидеть намокший запеченный желтый песок, а на зеркалах блюд преобладает несколько упрощенная роспись с применением бирюзово-зеленой, железной черной и красной красок (ил. 59). Обычно изображались цветы, рыбы, корабли,



Ил. 61
БЛЮДО
Китай, период Ваньли (1573–1620)
фарфор, подглазурная роспись кобальтом,
надглазурная роспись эмалями и железной
краской
В. 4,7, дм. 30 см
Инв. № 6306 I

Ил. 62
ВАЗА «БЕЛКИ И ВИНОГРАД»
Китай, период Ваньли (1573–1620)
фарфор, подглазурная роспись кобальтом,
надглазурная роспись эмалями и железной
краской
В. 33, дм. 26 см
Инв. № 6261 I

пагоды на скалах, европейцы, нарисованные в гротескной манере. На одном из блюд изображены сакральные триграммы *багуа*, представляющие собой комбинации прерывистых и непрерывных линий (ил. 60). Некоторые элементы выполнялись схематично: например, вода показывалась волнистыми линиями, летящие птицы — двумя черточками, гряда скал — волнообразными пиками, верхушки деревьев — в виде параллельных горизонтальных черточек.

В это время изготавливается и вывозится большое количество изделий, декорированных в технике подглазурной росписи кобальтом. Для их экспорта были задействованы частные печи, в том числе и южные. Продолжает сохраняться техника *уцай*, сложные технологии совсем на исчезают, поскольку государственный заказ остается. На некоторых изделиях кобальт в редких случаях имеет глубокий синий цвет. Это можно наблюдать в декоре блюда периода Ваньли (1573–1620) с чрезвычайно распространенной композицией в виде изображения драконов разного цвета среди фантазийных цветов и пестрых бабочек (ил. 61).

В росписи скульптуры и сосудов, декорированных подглазурным кобальтом, начинает преобладать стилистическая линия, связанная с эстетикой интеллектуалов и влиянием южных частных мастерских. Она нашла воплощение в некоторой небрежности декора и в изменении оттенка кобальта, который стал иметь сероватый налет или темные вкрапления. В самом начале XVII в. доминирует характер рисунка, напоминающий скорописную каллиграфию, где изображены непринужденно «стекающие»



ветви и гроздья винограда, спутанные стебли тыкв с листьями и плодами. Под влиянием живописи *вэньжэньхуа* (живопись интеллектуалов) в росписи фарфора последних правлений династии Мин (20–30-е гг. XVII в.) используются приемы, заимствованные у известных художников, например, Сюй Вэя (1521–1593), работавшего в монохромной манере *сеи* (выражение сути). Живопись основана на предельной выразительности и непринужденности письма, лишённого детализации и натурализма, на создании образа буквально несколькими скорописными мазками и растекающимися пятнами туши.

Эти принципы были заимствованы художниками-керамистами и в кобальтовой, и в полихромной росписи. Эстетическую ценность в них приобретают даже технологические отклонения, создающие эффект непредсказуемости художественного результата. В качестве примера можно привести вазу с живописной композицией «Белки и виноград» (ил. 62). Роспись выполнена в манере *сеи* и перекликается с традиционной живописью, но выполнена в полихромной технике *уцай*. Причудливые переплетения усиков виноградной лозы, напоминающие скорее скорописную каллиграфию в стиле *цаошу*, т.е. «спутанная трава», слегка уравниваются разбросанными разноцветными ягодами и небрежно расплывающимися листьями, нанесенными кобальтом и надглазурной, слегка выпуклой зеленой эмалью.

В 40-е гг. XVII в. в Китае произошли драматические события — пала династия Мин и к власти пришли маньчжуры, кото-

рые стали править под девизом Цин (1644–1911). В первые годы правления юг страны был охвачен восстанием, которое длилось 30 лет. Многие керамические печи были разрушены, поскольку большая их часть находилась на юге. Город «фарфоровых дел мастеров» Цзиндэчжэнь лежал в руинах, только к 1680-м гг. печи начинают восстанавливаться и их продукция — фарфор — приобретает более высокое качество. Но история китайского фарфора не укладывается в устоявшиеся хронологические рамки, основанные на династийном принципе. В искусствоведческой литературе выделяются произведения, называемые «переходными», созданными в период двух последних правлений династии Мин (20–40-е гг. XVII в.) и начале существования уже следующей маньчжурской династии Цин (с 1644 до 1680-х гг.). Именно в это время требуется большое количество фарфора в связи с деятельностью Ост-Индской торговой компании, осуществляющей торговлю со странами Запада и Японией. Поэтому начавшийся в самом начале XVII в. процесс использования небольших частных печей, в том числе расположенных в новых центрах на побережье, усиливается. Изделия не отличались высоким качеством, поскольку у керамистов не было запаса времени на длительную очистку белой глины и возможностей приобретать импортный кобальт и т.д. Однако в течение XVII в. продукция частных печей все больше обращает на себя внимание не только экспортеров, но и китайской элиты. Именно технологическое несовершенство изделий и стало привлекать эстетов, которые оценили нарочитую небрежность де-

корировки. В этот сложный переломный момент истории мода на стиль жизни ученого-интеллектуала охватывает практически все слои высшего общества.

Следует особо подчеркнуть, что, несмотря на вывоз больших партий фарфора в Европу, некоторая часть оставалась в Китае для внутреннего пользования, а также шла в Японию. Именно это позволило Сюдо Садаму приобретать уникальные произведения в Китае, где он жил долгое время, как у китайских владельцев, так, вероятно, и у японских, «возвращавших» изделия в Китай.

В научной литературе по отношению к раннему «переходному» фарфору традиционно применяется японская терминология, т.к. он был тесно связан с художественными запросами японского рынка. Лучшие образцы фарфора этого периода в нашем музее относятся именно к коллекции Сюдо Садаму. В 20-е гг. XVII в. китайский кобальтовый фарфор удивительным образом перекликался с японской эстетической линией *сэнтя* в чайной церемонии *тяноу*, где главным акцентом становится фарфор «народных» (частных) печей с явными дефектами обжига, глазури и росписи. Этот тип фарфора в научной литературе имеет термин *ко-сомэцкэ*, т.е. «старый кобальт»¹⁵. По отношению к китайскому фарфору 20-х гг. XVII в. применяется также термин *тэнкэй*. Это прочитанные по-японски два иероглифа с девизом правления минского императора Тяньци (1620–1627).

¹⁵ A.M. Ferris. “17-th Century Transitional Porcelains. The Development of Landscape Painting” // Oriental Art. Vol. I, № 3. London, 1968. p. 184–185.

Ухудшение качества китайских изделий, как уже говорилось, было связано с объективными причинами, но дефекты производства высоко ценились китайскими и еще в большей мере японскими эстетам, так как создавали впечатление наивного, естественного, свойственного древности искусства. Грубоватые изделия с сероватым расплывчатым кобальтом становятся предметом коллекционирования. Их поверхность напоминала «патину старины», а несовершенство форм и эскизность рисунка заставляли «завершить незавершенное» созерцанием изделий во время интеллектуальных занятий или чайного действа. Многие специалисты обращают внимание на то, что фарфоровый материал в произведениях *ко-сомэцкэ* недостаточно тщательно очищен. Отсюда и выступание на поверхности темных точек, а в глазури — обилие пузырьков воздуха. Нередко глазурь плохо прилегает к черепку, часто отходит кусочками, образуя сколы, раковины, поверхность напоминает старую бумагу, изъеденную червями (*мусикуй*), что весьма ценилось у *тядзинов*. В росписи присутствуют спонтанность, экспрессивность, нарочитая небрежность мазка, асимметрия. Произведения *тэнкэй* обладают наивным шармом, в их рисунках присутствуют искажение пропорций, неожиданные сложные ракурсы, нарушается масштабное соотношение предметов. В качестве примера можно привести уникальное блюдо из дайрэновской коллекции (ил. 63)¹⁶. Глазурь наложена неровно, наплывами и не всегда полностью покрыва-

¹⁶ См.: Л.И. Кузьменко. Китайский фарфор XVII–XVIII веков. М., 2009, с. 64.



Ил. 63
БЛЮДО С ИЗОБРАЖЕНИЕМ
ЖУРАВЛЕЙ
Китай, 1620-е гг.
фарфор, рельефная моделировка,
подглазурная роспись кобальтом
В. 5 см, дм. 26,5 см
Инв. № 6344 I

Ил. 64
СОСУД ГУАНЬ
Китай, сер. XVII в.
фарфор, надглазурная роспись эмалями,
железной красной и коричневой красками
В. 17 см, дм. 16,5 см
Инв. № 6264 I

ет черепок, оставляя черные зазоры, создавая эффект *мусикуй*, о котором говорилось выше. Роспись выполнена кобальтом, имеющим сероватый оттенок. На зеркале размещено изображение двух данных в причудливых ракурсах танцующих журавлей под соснами, искривленные и перекрученные стволы которых превращены в подобие скорописного иероглифа. Отлогий борт с фестончатым окаймлением представляет собой сплошную декоративную ленту, где на фоне кобальтового заполнения в технике резерва выделяются белые лошадки *хайма* (дословно «морской конек»), плывущие друг за другом среди стилизованных волн и перемежающиеся с цветочными розетками и белыми кружочками. Если приглядеться более внимательно, то можно увидеть, что кобальт нанесен не сплошными мазками, а в виде мельчайшей сеточки, что имитирует популярную в это время технику брызганого кобальта.

Следующий этап «переходного» фарфора совпадает с периодом правления Шуньчжи (1644–1662), первого императора маньчжурской династии. Фарфор характеризуется рядом стилистических новаций, его качество постепенно улучшается, хотя кобальт в ряде случаев имеет сероватый налет, а зеленые эмали неяркие. Среди образцов продукции преобладают вазы, цилиндрические стаканы для кистей, круглые блюда разных размеров, сосуды типа *гуань* с крышкой, кувшины в ближневосточном стиле. Начинают совершенствоваться технологические и художественные приемы росписи. Наряду с сохранением техники росписи кобальтом появляется новая цве-





Ил. 65
СОСУД ГУАНЬ
Китай, сер. XVII в.
фарфор, подглазурная роспись кобальтом, надглазурная роспись эмалями, железными красной и коричневыми красками
В. 24 см, дм. 20 см
Инв. № 6273 I

Ил. 66
СОСУД ДЛЯ ВИНА
Китай, сер. XVII в.
фарфор, подглазурная роспись кобальтом
В. 24 см, дм. 15 см
Инв. № 6417/1, 2 I

Ил. 67
СОСУД
Китай, сер. XVII в.
фарфор, подглазурная роспись кобальтом
В. 10 см, дм. 9 см
Инв. № 6279 I

товая гамма, так называемая красно-зеленая, основанная на преобладании железной красной и зеленой эмалей.

Сосуд *гуань* в росписи ярко отражает принципы манеры *сеи*, где кисть предельно экспрессивная, доводящая живописные элементы до гротеска (ил. 64). Нанесены резкие нарочито примитивные штрихи, лишь намечающие крылья, оперение птиц и отражающие спонтанность творческого акта, но тем не менее, несмотря на всю живописную упрощенность и условность, рождается образ летящего среди пионов феникса, полный динамики. Появляются новации в трактовке цветов, которые станут классическим признаком стиля эпохи Канси второй половины XVII в. Прежде всего, это пропись цветов пиона в виде причудливой раздвоенной пирамидки, а также применение контуров в виде тонких белых полос и светлые зазоры внутри лепестков при изображении шапок пионов и лепестков лотоса. Орнамента здесь предельно упрощенная — три нитевидные полосы, фиксирующие нижнюю часть тулова, от которых спускаются зеленые и красные удлиненные пятнышки и довольно примитивная полоса с линиями в виде отростков на горле.

В декорировке вазы яйцевидной формы присутствует иной стилистический подход — роспись выполнена тщательно, с применением реалистической трактовки фигур и элементов интерьера (ил. 65). Композиция (изображение дворцовой сцены) органично заполняет всю поверхность изделия, в нее включается характерный рисунок облаков, выполненных железной красной. Здесь отчетливо проявляется переход от *уцай* к гамме «зеленого семейства», поскольку вво-





Ил. 68
СОСУД ДЛЯ ВОДЫ
Китай, сер. XVII в.
фарфор, подглазурная роспись кобальтом
В. 10 см, дм. 21 см
Инв. № 6359 I

Ил. 69
ВАЗА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ
ДАОССКОГО ОТШЕЛЬНИКА
Китай, сер. XVII в.
фарфор, подглазурная роспись кобальтом
В. 11 см, дм. 11,5 см
Инв. № 6393 I

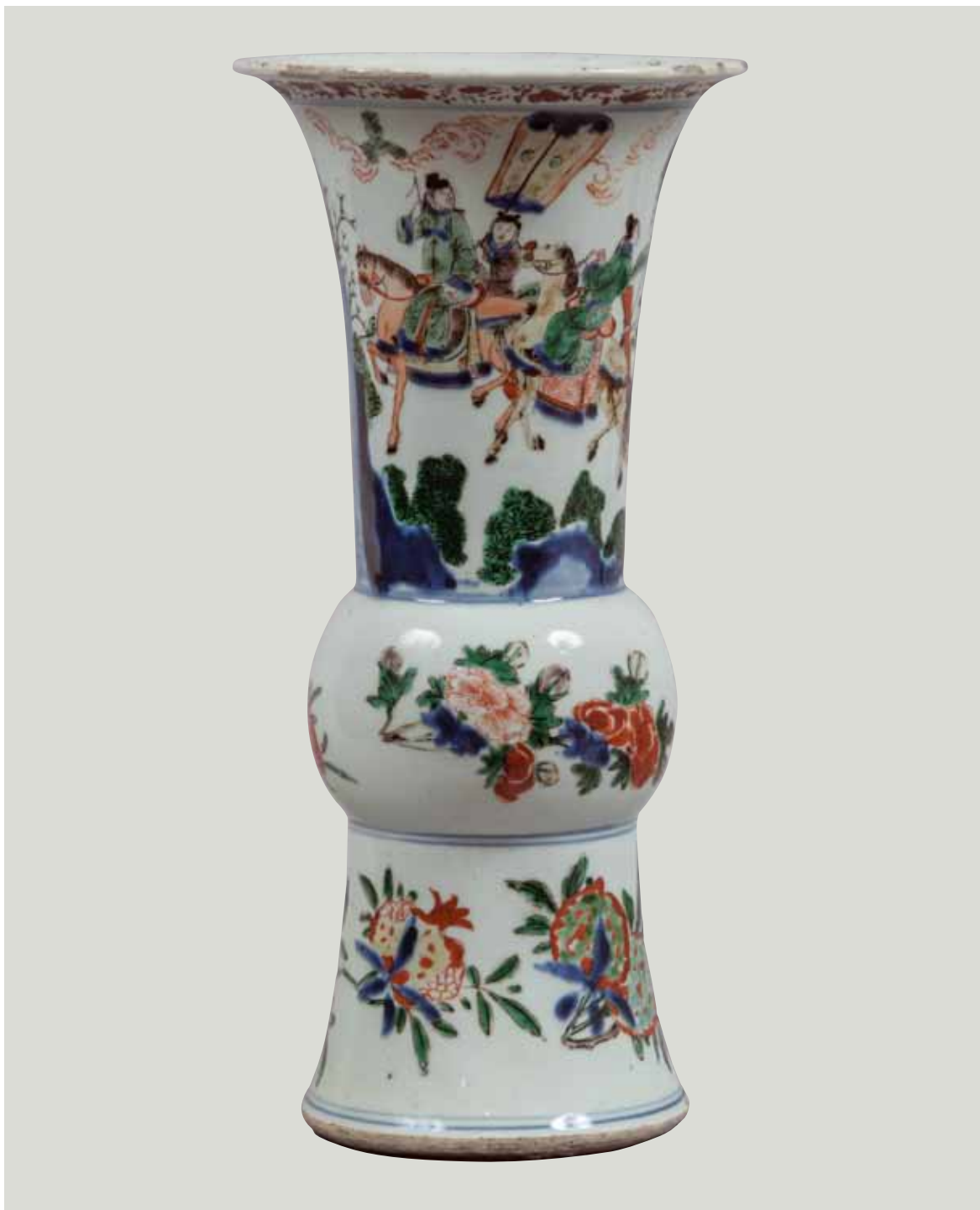
дится марганцевая эмаль обержин (цвет баклажана), зеленая эмаль имеет два оттенка, а контуры фигур выполнены тончайшими красными линиями.

В это время возрождается несколько отступившая на второй план в предшествующие годы техника *уцай*, а также своеобразная роспись кобальтом с применением экспрессивной штриховой манеры. Отметим несколько произведений, созданных в указанной стилистике (ил. 66, 67). Среди них интересен сосуд для воды — неременная принадлежность стола ученого. В таких сосудах промывали кисти, а после окончания работы они служили украшением «интеллектуального» интерьера. Этот сосуд имеет приземистую полусферическую форму, широкое невысокое горло, на трех очень маленьких ножках. На тулове роспись, изображающая сорок среди скал, цветов и бабочек, на горле — геометрический орнамент в виде стилизованных триграмм *багуа* (ил. 68). Характерными признаками росписи являются толстый, плохого обжига черепок, опаковая (плотная) глазурь и перваншевый кобальт. При этом роспись выполнена в своеобразной карандашной манере нанесения кобальта, а изображения словно постепенно рождаются из хаоса на первый взгляд беспорядочных линий и штрихов.

На изделиях середины XVII в. часты изображения церемониальных сцен, отшельников-монахов (ил. 69), а также вертикальные пейзажные композиции, перемежающиеся лентами контурных облаков.

Наиболее ярким признаком указанного периода является возврат к усложненным формам сосудов. Появляются куб-





кообразные трехчастные вазы, которые становятся очень популярными. Образец подобного кубка из собрания ГМВ демонстрирует четкое трехчастное деление (вверху большой раструб, средняя часть имеет форму шара, а нижняя — расширяющуюся ножку), которое подчеркивается росписью (ил. 70). Она выполнена в технике *уцай* с преобладанием кобальта, отличающегося весьма плотным наложением, местами даже с черноватыми наплывами, на фоне голубоватой глазури, которая плотно примыкает к черепку и как бы слита с ним воедино. В жанровую сцену, довольно сложную, виртуозно вписанную в искривленную поверхность раструба сосуда, включена характерная гирлянда облачков, выполненных железной красной.

Восстановление печей и совершенствование производства на рубеже XVII–XVIII вв. повлияло на сложение стиля периода Канси (1662–1722). Этот период по праву называют вершиной в развитии искусства фарфора. Особым качеством и художественными достоинствами отличается роспись кобальтом, который поражает своими глубокими оттенками. Нередко на стенки сосудов переносятся композиции из классической живописи и даже ксилографические иллюстрации руководств по живописи. Такого украшения в виде уменьшенного садового табурета (ил. 71). По всей его поверхности разбросаны изящные кустики цветущей дикой орхидеи, выписанные по всем правилам живописного трактата. Одновременно показаны все богатейшие возможности кобальтовой краски, ее разнообразная тоновая насыщенность. Растения



Ил. 70

ВАЗА В ФОРМЕ КУБКА

Китай, сер. XVII в.

фарфор, подглазурная роспись кобальтом, надглазурная роспись эмалями, железной красной и черной красками

В. 40 см, дм. 19 см

Инв. № 6263 I

Ил. 71

ТАБУРЕТ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ

ЦВЕТОВ ДИКОЙ ОРХИДЕИ

Китай, период Канси (1662–1722)

фарфор, подглазурная роспись кобальтом

В. 16 см, дм. 16 см

Инв. № 6360 I



воспроизведены с удивительной точностью, где прописаны и корни, и извивающиеся, подобно лентам, трепещущие на ветру листья, и побеги с мелкими цветочками, которые в отличие от кобальтовой насыщенности листьев прорисованы тончайшей сухой линией¹⁷.

В правление Канси особой изысканности достигают полихромные произведения. В рассматриваемой коллекции к ним можно отнести небольшое блюдо, расписанное надглазурными эмалями в гамме «зеленого семейства» с классическим сюжетом «лошадки хайма среди волн и плывущих цветов» (ил. 72). Тарелка начала XVIII в. выполнена в комбинированной манере — это сочетание надглазурной росписи, также «зеленого семейства», и тонкой игольной гравировки по тесту, изображающей драконов (ил. 73). По этому фону нанесен рисунок с изображением плодов персика и граната. Фактурная проработка придает поверхности изделия эффект изысканной вышивки.

Среди фарфора следующего периода Юнчжэн (1723–1736) большую роль начинают играть монохромные изделия. Примером служит изящная чаша с глазурью на основе медных окислов, высветленными краями и специально передержанная при обжиге для получения неяркого красновато-коричневого оттенка (ил. 74), что соответствовало эстетике фарфора данного правления с большой популярностью приглушенных глазурей. В коллекции можно выделить сосуд, декорированный в технике подглазурной росписи кобальтом и мед-

¹⁷ Там же, с. 81.



Ил. 72

**БЛЮДО С ИЗОБРАЖЕНИЕМ
ЛОШАДОК ХАЙМА**

Китай, нач. XVIII в.

фарфор, надглазурная роспись полихромными эмалями в колористической гамме «зеленого семейства»

В. 2,7 см, дм. 18 см

Инв. № 6307 I

Ил. 73

БЛЮДО «ГРАНАТЫ И ПЕРСИКИ»

Китай, период Канси (1662–1722)

фарфор, гравировка по тесту, надглазурная роспись эмалями

В. 4,5 см, дм. 25 см

Инв. № 6347 I



Ил. 74
ЧАША
 Китай, период Юнчжэн (1723–1736)
фарфор, глазурь
 В. 8,7 см, дм. 19,5 см
 Инв. № 6294 I

Ил. 75
ВАЗА «ТРИ ДРУГА ХОЛОДНОЙ ЗИМЫ»
 Китай, период Юнчжэн (1723–1736)
фарфор, подглазурная роспись кобальтом и медной красной
 В. 33 см, дм. 26 см
 Инв. № 6269 I

ной красной. Традиционный, наполненный символикой сюжет называется «три друга холодной зимы» и включает изображение бамбука, сосны и сливы *мэйхуа* (ил. 75). Основные стилистические принципы декора — тонированная, слегка голубоватая глазурь, на фоне которой выделяется экспрессивная роспись в две контрастные краски, удивительным образом проникающие друг в друга, словно переплетаясь между собой, создавая розовато-фиолетовые ореолы и новые оттенки цветов.

Невозможно остановиться подробно на каждом произведении фарфоровой коллекции, но, анализируя ее в целом, невольно отмечаешь ее цельность и неслучайность комплектования. Разные по типу и хронологии предметы объединяет то качество, которое в Китае относится к категории элитарное. Эти произведения, не отличающиеся особой броскостью и чрезмерной яркостью даже в полихромных росписях, как уже отмечалось, обладают присутствием нарочитого несовершенства и отмечены печатью благородства и изысканности.

Завершая обзор фарфоровой коллекции, еще раз подчеркнем, что именно формирование ее в дальневосточном регионе и личностный подход Сюдо Садаму, основанный на традиционной эстетике, позволили создать уникальный подбор китайских раритетов. Значение этой коллекции для состава наших музейных фондов трудно переоценить.

Л.И. Кузьменко



Письменные принадлежности



Ил. 76
СТАКАН ДЛЯ КИСТЕЙ
Китай, XVIII в.
бамбук, гравировка
В. 18 см, дм. 13 см
Инв. № 6455 I

Отличительной особенностью китайской истории является существование длительной и непрерывной письменной традиции. Будучи в своем исходном виде идеографической¹⁸, она во многом определила важнейшие черты китайской культуры. Иероглифика, графически сложная, требующая значительных усилий при ее освоении, в старом Китае всегда была объектом особого почитания. На этой основе сформировался культ грамотности и учености и появилось особое сословие ученых чиновников — элита, которая стала главным носителем и хранителем традиционной образованности¹⁹. Ученый, знаток древности, поэт-стилист, каллиграф и живописец, философ — таков идеальный образ средневекового «человека культуры» (*вэнь жэнь*), создателя духовных и художественных ценностей. С культом письменности тесно связано такое явление, как «кабинет ученого». Это понятие подразумевает особо организованное пространство, где *вэнь жэнь* мог погрузиться в творческий процесс,

¹⁸ М.Е. Кравцова. История культуры Китая. СПб., 2011, с. 320.

¹⁹ Там же, с. 61.

занимаясь музыкой, каллиграфией, живописью, сложением стихов, философией. Поэтому все предметы, составлявшие убранство кабинета, служили созданию художественной атмосферы, соответствующей творческим потребностям хозяина и его художественным вкусам. На столе для ученых занятий полагалось держать письменные принадлежности, прежде всего «четыре драгоценности кабинета ученого»: тушь, тушечницу, кисти и бумагу. Помимо этого здесь обязательно присутствовали стаканы для хранения кистей.

Стаканы делали из разных материалов, но обитатели «кабинета ученых» чаще всего использовали бамбук. Это предпочтение было связано с теми эстетическими критериями, которых придерживались образован-

ные люди. Следуя категории естественности, они ценили природные качества этого растения, позволявшие использовать их для создания различных образов и воплощения разных идей. Срез его стебля, полого внутри и имеющего внутренние перегородки, идеально подходит в качестве материала для цилиндрического сосуда. Толщина его стебля достаточна, чтобы украшать их поверхность не только гравировкой, но и объемной резьбой.

Декор и композиция стаканов строятся по тем же принципам, что и живописные произведения. Так, в стакане, датированном XVIII в., особую роль, как и в свитке, играет пустой фон, создающий иллюзию пространства, пригодного для медитации (ил. 76). Тонко выгравированные подвижные линии каллиграфических строчек, фиксируя это пространство, служат опорой взгляду. Выполненные уверенной рукой, они выступают как самоценное произведение каллиграфического искусства и создают эмоциональный строй произведения.

Совершенно иной подход при обработке бамбука обнаруживает стакан XVIII в. с изображением *архата* на тигре (ил. 77). Сюжет символизирует власть последователя Будды над дикими животными и означает его способности преодолевать злые силы. Эту идею резчик воплотил посредством точно выверенного композиционного построения, вовлекающего зрителя в процесс развития эмоционального строя произведения. Напряженность и внутренняя энергия изображения мотива, трактованного пластически экспрессивно, с введением сквозной резьбы при круговом осмотре ослабевает,



Ил. 77
СТАКАН ДЛЯ КИСТЕЙ
Китай, XVIII в.
бамбук, резьба
В. 12,8 см, дм. 7,5 см
Инв. № 6453 I

словно растворяясь в гладкой поверхности противоположной стороны.

С большим мастерством выполнен стакан, который воспроизводит фрагмент ствола бамбука, обвитого ветвями и листьями (ил. 78). Произведение отличается гармоничным сочетанием спокойной устойчивой формы с динамично трактованным декором, в котором подробно и искусно вырезанные рельефные ветви и листья словно трепещут под порывами ветра.

Этот, казалось бы, простой и безыскусный материал таит в себе массу возможностей для мастера: тщательно отполированная поверхность является прекрасным фоном для тонко выгравированной каллиграфии; толщина стенок позволяет создавать пространственные композиции при помощи

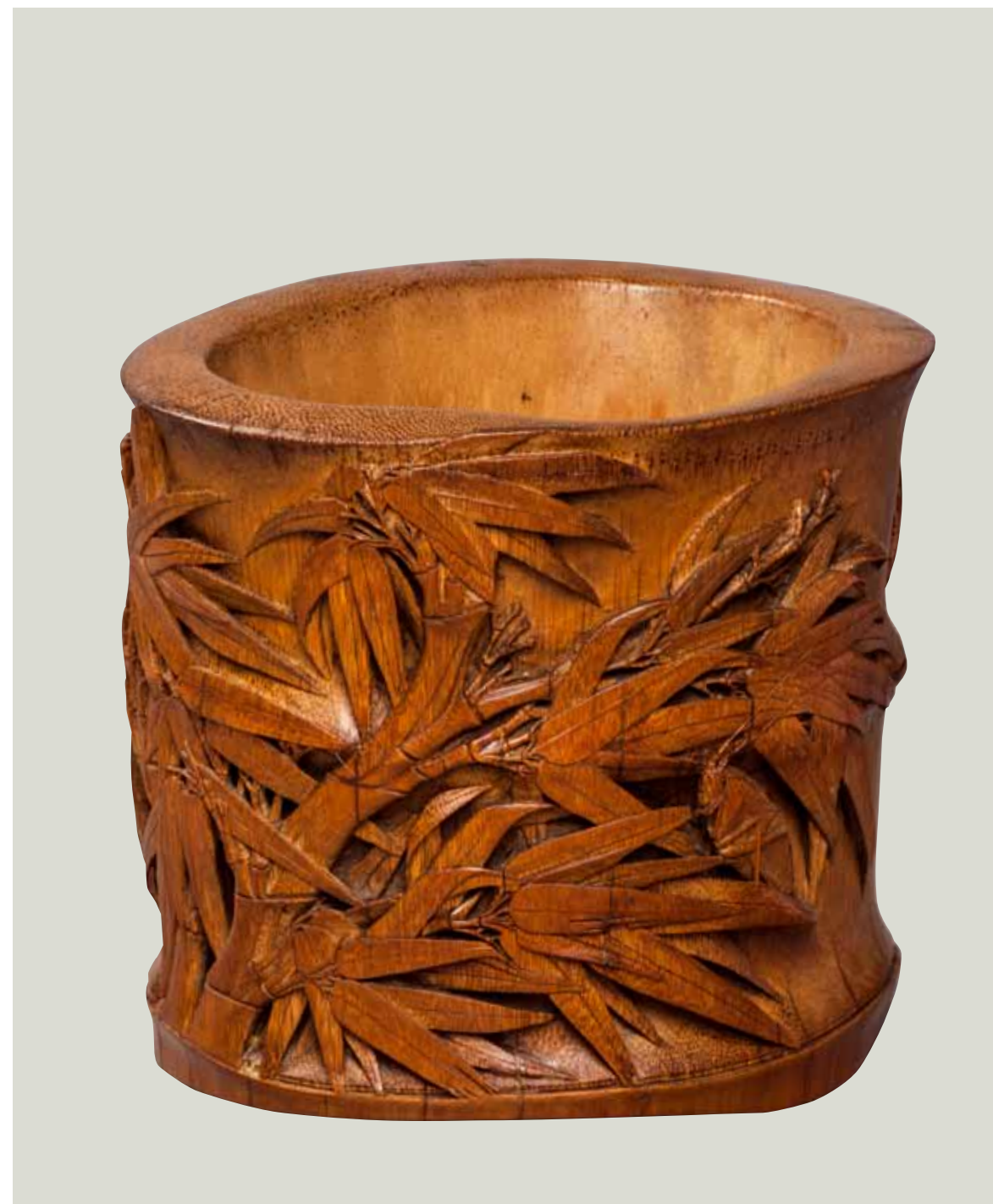
многоплановой резьбы; дополнительные художественные эффекты приносят и пористая фактура, и бегущие по старому стволу трещинки, и изысканный цвет — то золотистый, то темно-коричневый. Определенные ассоциации рождает и сам образ бамбука. Он сродни чистой и благородной душе истинного ученого. Созерцание его листы навевают творческие мысли и образы. Особый вид эмоционального наслаждения — слушать шум дождя в бамбуковой роще, мелодию, рожденную природой.

Китайская тушь, состоящая из множества компонентов, прессовалась в плитки разнообразных форм, часто украшенные рельефным рисунком. Лучшие образцы туши были настоящими произведениями искусства, их хранили в специальных коробочках, нередко украшенных или инкрустацией, или росписью, или резьбой. Плитки туши растирали в тушечницах, изготовлявшихся из фарфора, керамики, чугуна и других материалов. Наиболее ценными были каменные, украшенные, как правило, резьбой. Любование формой и искусным декором тушечницы доставляло художнику не только эстетическое наслаждение, но и служило творческим вдохновением. Некоторые ценители отмечали еще одно удовольствие при ее использовании — слушать звук растираемой туши.

Стол ученого украшали также прессы, которыми придавливали раскрытые книги, а также бумагу и шелк при работе художника. В собрании Сюдо Садаму имеется пресс из фарфора, расписанный эмалевыми красками.

Л.А. Шмотикова

Ил. 78
СТАКАН ДЛЯ КИСТЕЙ
Китай, XVIII в.
бамбук, резьба
В. 16,5 см, дм. 21 см
Инв. № 6456 I



Лаковые изделия



Ил. 79
КОРОБКА
Китай, нач. XVIII в.
красный лак, резьба
В. 22 см, дм. 29 см
Инв. № 6458/1, 2 I

Среди китайских предметов, к которым с давних времен было обращено внимание японцев, важное место занимали изделия из лака. Знакомство японцев с этим видом китайского искусства относится к VII в., отмеченному широкими связями с Китаем. Тогда на острова с материка стали прибывать ремесленники разных специальностей, в том числе и мастера по лаку.

Распространение в Японии культа чая в последующие столетия привело к увеличению ввоза китайских лаков, которые заняли видное место среди аксессуаров чайной церемонии. «Страсть к китайским вещам была характерной чертой интеллектуальных кругов периода Муромати. Безусловно, она поддерживалась тогдашними частыми контактами с Китаем и восхищением плодами сунских достижений в искусстве и литературе, а также зависимостью дзэнских монахов от своих китайских учителей»²⁰. С этого времени китайские лаковые изделия заняли видное место среди предметов для чайной церемонии.

²⁰ J. Figgess. "Ming and pre-Ming lacquer in the Japanese tea ceremony" // *Transactions of the oriental ceramic society of London*. Vol. 37, 1967-69, p. 38.

С момента появления ритуала чаепития и на протяжении последующих веков в Японии существовали разные варианты этого действия. В середине XVII в. в Японии появляется новый вид чайной церемонии, который практиковали приехавшие из Китая буддийские монахи, связанные с дзэн-буддийской сектой Обаку. Свое название — *сэнтя* — церемония получила от сорта чая, который заваривался в чайнике. Приверженцы *сэнтя* использовали более широкий набор китайских лаковых предметов по сравнению с тем, что использовался в чайном ритуале ранее. К традиционным и общепринятым коробкам для еды, чашам, блюдам и коробочкам для благовоний добавились столики, экраны, футляры для письменных принадлежностей, узкие подносы для свернутых свитков. Все это стимулировало ввоз китайских предметов в Японию вплоть до конца XVII в., когда в правление Токугава было введено ограничение на торговлю с иностранцами. Тем не менее известно, что к этому времени большое количество китайских лаков X–XVI вв. находилось в коллекциях состоятельных *даймё*, которые их высоко ценили, состязались в их приобретении и передавали по наследству из поколения в поколение²¹.

По технике декора китайские лаки, бытовавшие в Японии и присутствующие в собрании Сюдо Садаму, подразделяются на четыре группы: резные лаки, гравированные, инкрустированные перламутром и расписные.

Изделия из лака занимают особое место в художественной культуре Китая, что обусловлено уникальными свойствами исходного материала — сока лакового дерева. Этот

природный полимер после отверждения дает очень прочное покрытие с высокими физико-химическими и декоративными качествами. Лак практически не разрушается никакими растворителями, используемыми в повседневной жизни. Он стоек к воздействию влаги, высокой температуры, не подвергается разрушению насекомыми. Окрашенный киноварью, лак наносился послойно на основу из дерева или металла. Каждый из слоев, а их было иногда до 100, тщательно просушивался при повышенной влажности, чтобы избежать растрескивания, и тщательно полировался, благодаря чему достигалось впечатление глубины цвета и особой гладкости поверхности. Трудоемкая техника изготовления лаковых изделий и их высокая стоимость сделали их предметом роскоши, принадлежностью императорского двора, домов знати и состоятельных людей.

Среди резных лаков в коллекции Сюдо Садаму имеются две большие коробки из красного лака, выполненные в начале правления цинской династии, т.е. на рубеже XVII–XVIII вв. Они имеют традиционную систему декора: на крышке помещены композиции, пластичная и сочная резьба которых выделяется на фоне мелкого геометрического орнамента. Такой же орнамент использован и на боковых поверхностях коробок в качестве фона, на котором имеются трапециевидные картуши с цветами и «буддийские драгоценности» (ил. 79).

Особую группу лаков составляют лаки *гури*. Они считаются наиболее ранними из резных лаковых изделий, и существует точка зрения, что они появились в Китае в период Тан, а в последующий период Сун



получили наибольшее распространение. Значительное количество лаков *гури* создавалось в период Мин. Затем их популярность на континенте падает, в то время как на японских островах к ним появляется большой интерес. Название *гури* является японским чтением двух китайских иероглифов, означающих «сгибать, гнуть» и «колесо, круг». По сути, этот термин является описанием геометрического орнамента, варьирующего дуги, изгибы, закругления. Такой декор вырезался V-образно, сходя почти на нет к нижним лаковым слоям. Главной выразительной особенностью лаков *гури* помимо динамичного декора является чередование красных и черных слоев.

Ил. 80
ПОДНОС
Китай, XVII в.
лак *гури*, резьба
В. 4,1 см, дл. 13,3 см, шир. 36,5 см
Инв. № 6464 I

²¹ Ibidem, p. 39.



Четыре подноса для свернутых свитков имеют характерный геометрический орнамент, варьирующий дуги и закругления. Орнамент вырезан V-образно, на срезах видно чередование красных и черных слоев. Два подноса являются работой китайских мастеров XVII в. (ил. 80), а еще два созданы японскими ремесленниками.

Среди инкрустированных перламутром предметов выделяется поднос с изображе-

нием цветущей ветки, словно заключенной в раму, образованную гирляндой мелких цветов, расположенных по борту (ил. 81). Декор выполнен из пластин розовато-кремового, с едва различимыми зеленоватыми отблесками перламутра. Характер расположения декора соответствует членениям формы, а крупные размеры перламутровых вставок и их цвет являются признаками XVII в.



Ил. 81
ПОДНОС
Китай, XVII в.
лак, перламутр, инкрустация
В. 3,8 см, дл. 21,3 см, шир. 33,6 см
Инв. № 6474 I



Другой поднос, декорированный в технике росписи по красному фону, также относится к XVII в. (ил. 82). Характерной особенностью изделия является использование в качестве основы сплетенных волокон бамбука. Тонкий рельефный рисунок этого плетения, видимый с обратной стороны, служит своеобразным декоративным мотивом. Колористическая гамма, построенная на вкраплении в основной красный цвет фона зеленоватых, охристых,

светло-красных и белых красок, отличается приглушенной рафинированностью, которую подчеркивает тончайшая пропись золотом.

Все эти, хотя и немногочисленные, предметы из коллекции Сюдо Садаму составили наиболее ценную часть музейного собрания китайских лаков. Важно отметить, что такого уровня вещей нет ни в одном музее нашей страны.

Л.А. Шмотикова



Ил. 82
ПОДНОС
Китай, XVII в.
лак, роспись
В. 6,5 см, дл. 23 см, шир. 40 см
Инв. № 6467 I

Рекомендуемая литература

Духовная культура Китая. Энциклопедия в 5 томах. М., 2006. Том 6 (дополнительный). М., 2010
М.Е. Кравцова. История культуры Китая. СПб., 2011
Л.И. Кузьменко. Китайский фарфор XVII–XVIII веков. М., 2009
Н.С. Николаева. Декоративное искусство Японии. М., 1972
А.М. Ferris. “17-th Century Transitional Porcelains. The Development of Landscape Painting” // Oriental Art. Vol. I, no. 3. London, 1968
J. Figgess. “Ming and pre-Ming lacquer in the Japanese tea ceremony” // Transactions of the oriental ceramic society of London. Vol. 37, 1967-69
R. Kerr. Chinese Ceramics. Porcelain of the Qing Dynasty. 1644–1911. London, 1986
D. Lion-Goldschmidt. La Porcelain Ming. Paris, 1978

Summary

The album is devoted to Japanese collector Syudo Sadamu (1890-1959) and his art collection, which includes works of Japanese and Chinese fine art as well as decorative and applied art.

This collection has become an important contribution to the museum collection. Articles, written by researchers of the State Museum of Oriental Art, present a diverse composition of the collection, the history of its creation and transfer to the Soviet Union in 1945 for the first time in Russian language. Works of Chinese and Japanese painting, Chinese ceramics, porcelain, lacquers consist particularly interesting part of the collection.

Ukiyo-e, Japanese genre painting of the *Edo* period (1603-1868) as a part of this collection includes a number of remarkable works created by outstanding representatives of this school and are of great value. Another significant part of the collection are the picturesque scrolls of *Nanga* school, which was established in the 18th century under the influence of Chinese painting. Japanese painting school of the 20th century *Nihonga* is also a vital part of the collection. It includes the works of famous masters who are classics of this school. This is the largest and most significant collection of *Nihonga* in Europe.

Chinese laquerware, notwithstanding its moderate number in the collection, can be classified as a group of 17th century objects that are unique for Russian collections. Among the porcelain there are several outstanding objects attributed to XV–XVI centuries.

Syudo Sadamu acquired many remarkable works of art, demonstrating different facets of creative activity of Far Eastern artists and masters of decorative and applied art. This album gives an opportunity to get an idea about this collection and to feel the specificity and fascination of collecting as a form of activity.

Каталог выставки
ЯПОНСКИЙ КОЛЛЕКЦИОНЕР СЮДО САДАМУ

На 1-й стр. обложки:
Томида Кэйсэн
ХРАМ КИЁМИДЗУ. ВЕСЕННИЙ ДОЖДЬ

На 4-стр. обложки:
Сюдо Садаму
Фото 1924 г.



Подписано к печати 22.05.2018
Печать офсетная. Тираж 300 экз.
Отпечатано в типографии «Вива-Стар»