

# А.А. Егорова «Через Запад — на Восток»: авангард и интерпретация традиционного гончарства в японской керамике XX века

## Anna Egorova “Via West to East”: Avant-garde and Traditional Pottery Interpretation in the 20th Century Japanese Ceramics

The selection of artistic methods for forming the lexicon of modern ceramics art in Japan took place in 20–30s of the 20th century, when “Mingei”, “Momoyama Revival” and other Japanese movements, using different origins, tried to reconstruct the national artistic language. The conceptualization of national tradition was inspired largely by the world interest to “primitive” cultures, folk traditions and crafts.

The paper is tracing the impact of Western modernism on the ideas of the most influential Japanese social and artistic movements of the 20th cent.

The idea of folk handicraft value enforced “Mingei” thinkers to put forward new demands to the modern art. However the criteria of “genuine” art, stated by Yanagi Sōetsu rather describes the ideal retrospective model of artist and tradition relations, then offers terms for new applied art. Analyzing

### **Keywords:**

Japanese ceramics, crafts, modernism, Mingei, Momoyama Revival, Hamada Shōji, Yanagi Sōetsu, Kawai Kanjirō.

### **Ключевые слова:**

керамика Японии, ремесла, модернизм, «Мингэй», «Возрождение Момояма», Хамада Сёдзи, Янаги Сбэцу, Каваи Кандзирō.

the contradictions of Japanese philosophy and artistic praxis in the first half of the 20th century the author is stating some key-questions: what was the Japanese idea of modernism and what were the “avant-garde” features in “Mingei” ceramics?

Artistic career and works of Hamada Shōji (1894–1978) and Kawai Kanjirō (1890–1966), key figures of 20th century ceramics, gave an opportunity to trace the establishment of modern studio ceramics of Japan and the mutual relations between modernism and folk tradition.

Отбор художественных приемов для формирования лексикона современного «традиционного» искусства керамики происходил в Японии в 20–30-е годы XX века, когда художественные движения «Мингэй» (яп. «народное ремесло»), «Возрождение Момояма» и др., используя разные источники, пытались реконструировать во многом утерянный национальный художественный язык и создать на его основе новые художественные формы.

В это время западный модернизм разрабатывал современный художественный язык, отвечающий вызовам и кризисам текущего времени. К таким кризисам, затронувшим декоративно-прикладные искусства, относится практически полное уничтожение ремесла как сферы, в которой соединяется обеспечение потребностей человеческого быта (человеческой жизни) и эстетика. Промышленное производство товаров повседневного спроса, в том числе керамики, в странах Запада и в самой Японии поставили ремесло в положение вымирающей формы деятельности, и значительно снизили художественные качества немногих создававшихся ремесленных изделий.

Для понимания предпосылок модернистических настроений в японском прикладном искусстве начала XX века важно осмыслить, что именно воспринималось в то время как «традиция» японской керамики. К середине 1920-х годов — времени оформления наиболее влиятельного художественного движения переоценки японской керамики «Мингэй» — Япония уже в течение полувека динамично развивалась по западному образцу. После Реставрации Мэйдзи Япония переживала быструю индустриализацию, европеизацию общественной и частной жизни, придерживаясь политики открытости Западу и налаживания торговых связей.

В начале этого сложного социокультурного процесса Япония могла предложить Западу весьма ограниченный круг изделий для экспорта. Помимо лаков, фарфор и керамика в середине XIX века были наиболее востребованным экспортным японским товаром, популярность которого объяснялась несколькими причинами. Во-первых, на Западе еще с XVIII века существовало устойчивое представление о японском фарфоре как предмете престижа. Мода на японский фарфор, появившаяся на волне стилистического направления *chinoiserie* в рамках рококо, нашла новые преломления и в последующие эпохи. Интерьеры классицизма и ампира, а тем более — эклектики, допускали присутствие ориентальных декоративных изделий (ваз, кашпо, пластики) из керамики и фарфора.

Во-вторых, экспозиции японского искусства на всемирных выставках (начиная фактически с демонстрации частной коллекции Р. Олкока в 1851 г. в Лондоне) в основном представляли фарфор и керамику. Спрос на японскую керамику на Западе неуклонно рос на протяжении 1850–1910-х годов, что вызвало соответствующий «ответ» японских мануфактур. К концу XIX века большое число керамических мастерских Японии работали для нужд экспортной торговли: была налажена система торговых домов, заказов по альбомам и каталогам, по образцам с международных выставок. В крупных городах и регионах традиционного керамического производства одновременно проходили два процесса: сокращение объемов производства традиционной кустарной керамики в связи с ростом промышленного производства и увеличение производства экспортной керамики для вывоза на Запад.

Эти процессы мало затронули провинциальные керамические мастерские, продолжавшие работать для местного рынка, хотя некоторые из них испытывали трудности в связи с введением новой административной системы и прекращением покровительства со стороны крупных феодальных семейств. Кроме того, увеличение экспортной торговли привело к серьезным изменениям характера производства и репертуара крупных керамических мастерских. Появились мануфактуры с разделением труда и поточным способом производства. В репертуар были введены формы, пользовавшиеся спросом у заказчиков, в декоре стало заметно стремление к повышенной «экзотичности» облика изделий. Большим спросом пользовались многофигурные композиции, отражавшие костюм и жизнь традиционной Японии в романтическом ключе; отдельным жанром декора стало изображение достопримечательностей Японии. В росписи преобладали золото и яркие надглазурные эмалевидные краски: палитра которых значительно расширилась благодаря сотрудничеству японских мануфактур с европейскими техническими

советниками, такими как Готтфрид Вагнер, работавший в Японии в 1870-х годах. Все эти явления фактически увели керамику от при-  
сущей ей подчиненной роли в японской системе декоративно-при-  
кладных искусств и оторвали ее от основ национальной эстетики.

После разрушительного, но короткого периода отказа от традиций в начале эпохи Мэйдзи японская общественная мысль вернулась к идеям об особом месте Японии в мире. Победа в Русско-японской войне 1905 года и политика экспансии в Восточной Азии упростили эти позиции. Культурные традиции получили новое значение в этом контексте: Япония объявила себя, хоть и неофициально, наследницей достояния культуры и искусства всего Дальнего Востока, их «хранителем и арбитром»<sup>1</sup>. Идеологическое движение «Тōё-э кайки» («Возвращение на Восток») выступало против более ранней ориентации на Запад и ратовало за обращение к миру Востока — Китая, Кореи, Японии, Индии и стран Юго-Восточной Азии, осознанию себя частью древней восточной цивилизации. Рост национального самосознания и идеология национальной исключительности усилили интерес к старым классическим искусствам.

Отличительной чертой японского модернизма стало обращение к собственной традиции (в отличие от западного, широко принявшего новации из иных культур). Однако движение к «корням» не было прямолинейным, оно было инспирировано западным опытом поисков художественного языка.

В 1910 году в Токио было основано литературно-художественное объединение «Сиракаба» («Белая береза»), поставившее своей целью знакомство Японии с историей мирового искусства и современными западными художественными течениями. Янаги Сōэцу (1889–1961)<sup>2</sup>, один из активных участников объединения, являлся к тому времени ярко выраженным адептом западного подхода к изучению мирового и национального наследия.

Он находился под сильным влиянием современных ему западных художественных, литературных и философских течений, очень большое воздействие на него оказали постимпрессионисты, особенно в части их восторженного открытия примитивных культур. Труд Л. Хинд «Постимпрессионисты», опубликованный в 1911 году, послужил отправной точкой его увлечения западным искусством. А в 1912 году Янаги опубликовал статью «Революция в искусстве», которая была кратким изложением одноименной книги Франка Раттера (1910)<sup>3</sup>, британского журналиста, издателя нескольких художественных журналов и основателя «Фонда французских импрессионистов», призванного приобретать произведения для национальных коллекций Великобритании.

«Через Запад — на Восток»: авангард и интерпретация традиционного гончарства в японской керамике XX века

В то же время Янаги начинает интересоваться западным и восточным мистицизмом. Благодаря знакомству с Бернардом Личем (Bernard Leach, 1887–1979), керамистом и активным участником объединений «Сиракаба» и «Мингэй», Янаги увлекся творчеством Уильяма Блейка (1757–1827), исследованием творчества которого занимался в 1914 году (в 1914, 1917 и 1919 годах эссе о Блейке и комментарии к его работам были напечатаны в журнале «Сиракаба»)⁴. Примерно в то же время начинается знакомство Янаги Сбэцу с Судзуки Дайсэцу Тэйтарō (1870–1966), одним из самых известных на Западе исследователей и популяризаторов философии дзэн. Знакомство переросло в дружбу и ученичество, в результате Янаги стал убежденным последователем дзэн-буддизма.

Его приверженность религиозной этике и эстетике декоративно-прикладного искусства ярко прослеживается в ряде эссе 1920–1950-х годов, составивших программный труд «Безымянный ремесленник»⁵. Эта книга стала идеологической платформой дальнейшего развития целого направления современного японского (и мирового) декоративного искусства: студийной, то есть — художественной, керамики.

Такая широта интересов привела Янаги Сбэцу к формированию специфического синкретического взгляда на искусство (и декоративно-прикладное в том числе), в котором постимпрессионистические поиски духовно «чистого» искусства в примитивных культурах сочетались с мистицизмом раннехристианских мыслителей, философией дзэн-буддизма и суфийских мудрецов. Подход Янаги Сбэцу к современному искусству, первоначально ориентированный на поиск новаций вне собственного культурного контекста и вне рационального подхода к творческой практике, был одновременно и западным, и восточным.

«Оптика» европейского модернизма позволила японским интеллектуалам сперва по-новому увидеть ремесло Кореи, затем перейти к географически более близким к Японии, но ранее не рассматривавшимся в контексте художественного творчества ремеслам о-ва Окинава и айнов, и — в последнюю очередь — самой Японии.

Теория движения «Мингэй», сформулированная Янаги Сбэцу, — «ручное производство простых людей» (*минсю-тэки ко-гэй*) — устанавливала критерии, определявшие истинность ремесленного искусства: анонимность ремесленной работы, ручное производство, невысокая стоимость и доступность для простого человека, функциональность и соответствие местной традиции гончарства. В результате деятельности Янаги Сбэцу и мастеров-керамистов круга «Мингэй» были предприняты попытки создать

керамику, которая отвечала бы высоким требованиям «истинности», сформулированным Янаги. Практически идеи Янаги воплощались такими выдающимися мастерами, как Бернард Лич и Хамада Сёдзи (1894–1978).

Творческое наследие Хамада Сёдзи обширно и хорошо изучено. Сюзан Петерсон<sup>6</sup>, американская художница и исследовательница творческого наследия Хамада, последовательно рассматривает все этапы работы мастера, иллюстрируя свое издание, впервые вышедшее еще при жизни художника в 1974 году, фотографиями из мастерской Хамада в селении Масико (префектура Тотиги). Биографом мастера стал его многолетний соратник Бернард Лич. В 1975 году вышла книга «Гончар Хамада» («Hamada Potter»)<sup>7</sup>, в которой были собраны отрывки из переписки Лича и Хамады, включавшие рецепты глазурей, общие рассуждения об искусстве и впечатления от знакомства с японской и мировой керамикой. Кроме того, в издании были собраны факсимильные воспроизведения зарисовок из записных книжек Хамада.

Несмотря на наличие изданий, посвященных жизни и работе других влиятельных художников объединения (таких как Б. Лич<sup>8</sup>) и художественным процессам Японии того времени<sup>9</sup>, вопрос о художественном наследии реформаторов остается открытым.

Творчество Хамада Сёдзи широко представлено в мировых музеях и частных коллекциях, что позволяет выявить и проанализировать некоторые художественные особенности работ мастера. Группа керамики, поступившая в собрание Государственного Эрмитажа после первой в СССР крупной выставки японского современного декоративно-прикладного искусства (Государственный Эрмитаж, 1956), содержит работы Хамада и других выдающихся керамистов. Одним из ярких примеров является блюдо-лоток, декорированное шахматным узором из зеленых и коричневых квадратов<sup>10</sup>. Аналогичное блюдо-лоток хранится в галереях Фрира и Саклера Смитсоновского института в Вашингтоне<sup>11</sup>. Основания этих блюд оформлены по-разному: эрмитажное стоит на четырех ножках, в то время как блюдо из коллекции Фрира и Саклера имеет плоское неглазурованное основание. Общее решение, качество глазури и характер ее нанесения, использование воскового резерва свидетельствуют о едином авторстве.

Это изделие отличается лаконизмом, простотой формы и декоративного решения, что в целом создает эффект «современности», свойственной дизайну 1950-х годов с его конструктивной ясностью, четкой архитектурностью декора, цветовой насыщенностью контрастных геометрических мотивов. В то же время использование

контрастных геометрических мотивов в декоре нельзя назвать абсолютно новаторским в японском декоративно-прикладном искусстве. Уже в XVIII веке строгая геометрия декора была позаимствована из репертуара голландской керамики (яп. *оранда*): ярким примером использования такого декора является набор чашек для саке, выполненный Огата Кэндзана (1663–1743) и декорированный шахматным узором подглазурным кобальтом (коллекция Музея Михо) <sup>12</sup>.

Также известным приемом декора в традиционной японской керамике был прием *какивакэ* (разделение цветом): одним из первых его начал использовать Фурута Орибэ (1544–1615), совмещая разделение фона контрастными цветами с геометрическим и растительным декорами. В нескольких работах Хамады, хранящихся в Эрмитаже (например, в квадратном блюде с красной, коричневой и зеленой глазурью<sup>13</sup>), и многочисленных предметах из других мировых коллекций сочетаются строгая геометрическая организация декора в полях контрастного цвета и лаконичные растительные мотивы.

Наиболее современно в коллекции Эрмитажа выглядит квадратное блюдо-лоток, декорированное полосами светло-бирюзового цвета со светло-оливковой отделкой края борта<sup>14</sup>. Этот декор наиболее ярко иллюстрирует идеи Янаги Сбэцу том, что оформление изделий для повседневного использования должно сочетать простоту и элегантность, быть простым в исполнении и репликации.

При этом, как было отмечено выше, они созвучны современности. «Лаконизм художественных средств, характерный и для старинных типов изделий, позволяет керамистам выполнять вещи, отвечающие вкусам нашего времени», — указывает А. Т. Дашкевич<sup>15</sup>. При отборе этих художественных средств мастера «Мингэй» руководствовались не только простотой их исполнения, но и визуальной ясностью, архетипичностью форм орнамента, мотивов и образов. Благодаря этому некоторые изделия (такие как блюдо-лоток с бирюзовыми полосами) теряют ярко выраженный национальный колорит, звучат не только современно, но и космополитично.

Несмотря на безусловный романтический, новаторский пафос движения «Мингэй», на уровне практической художественной деятельности в самой идеологии движения крылись противоречия. Во второй половине XX века продолжилось активное замещение ремесленных бытовых предметов изделиями фабричного производства. Анонимность была естественным образом замещена авторской работой; выдающиеся произведения Хамада и других мастеров его круга стали рассматриваться как авторитетные,

породив школы последователей и имитаторов. В этих условиях дешевизна не могла быть обеспечена: на современных аукционах произведения Хамада оцениваются от 3 до 20 тысяч фунтов стерлингов (по материалам торгов Chistie's, Bonhams и др.)<sup>16</sup>.

В рамках керамической традиции Хамада Сёдзи в Масико продолжают работать мастера семьи Хагивара. Примером их работы может послужить блюдо с бирюзовыми полосами современного мастера Хагивара Ёсинори<sup>17</sup>, пятого представителя гончарной семьи Хагивара. Несмотря на относительную доступность керамики из мастерских Масико, современное положение художественного ремесла как культурного феномена, требующего охраны в своеобразных «резервациях» признанных мастерских, отражается в сохранении авторства и присуждении отдельным керамистам и мастерским государственных статусов, таких как «мастер художественного ремесла», «мастерская художественного ремесла».

Личностный и осознанный подход к работе не мог обеспечить массового производства — одного из условий идеальной ремесленной работы (по мнению Сбэцу), в которой мастер, забывая себя, действует как бы от имени традиции, преодолевая индивидуализм. Естественно, работы таких мастеров, как Хамада Сёдзи и Каваи Кандзиро, не могли появиться в массовом быту японцев. Напротив, Хамада Сёдзи, Каваи Кандзиро и Бернард Лич выступили основателями студийной керамики в Японии и на Западе, открыв новые широкие возможности декоративно-прикладного искусства.

Признавая новаторский подход «Мингэй» к керамике и отмечая ее направленность на включение традиционного ремесла в современные художественные процессы, следует напомнить об избирательности подхода этих мастеров к керамической традиции Японии. Так, например, из сферы «народного» были исключены те произведения декоративно-прикладного искусства, которые были связаны с практикой чайного действия (яп. *тя-но ю*). Янаги Сбэцу подверг критике работу одного из самых авторитетных семейств керамики, связанных с чайной традицией, — семьи гончаров Раку. По мнению Янаги, направленность этих мастеров на индивидуальное художественное творчество, самовыражение через свои произведения отрывают их от народной традиции, и их вещи («сделанные», а не «рожденные»)<sup>18</sup> не могут войти в современность и занять место новой национальной керамики.

В то же время другая группа японских историков и керамистов выбрала предметом исследований и подражаний керамику эпохи Момояма (1568/1573–1600/1603), классическую и наиболее авторитетную для чайной церемонии. В начале 1930-х годов



их деятельность вылилась в движение «Возрождение Момояма». Отправной точкой этого «возрождения» можно считать раскопки на территории исторической провинции Мино, проведенные в 1930-х годах археологом-любителем и керамистом Тоёдзō Аракава (1894–1985) и его товарищами — исследователями и керамистами. В апреле 1930 года Тоёдзō впервые увидел керамику со светлой глазурью (так называемые изделия *сино*), создававшаяся в провинции Мино во второй половине XVI века. Он в то время работал в мастерской керамиста, коллекционера и знатока керамики Китаодзи Росандзина (1883–1959) и сопровождал его на его персональной выставке в городе Нагоя, где они смогли увидеть чайную чашу «Тамагава», хранившуюся в коллекции семьи Сэкидо<sup>19</sup>. Происходивший из Тадзими в Мино (сейчас префектура Гифу), Аракава Тоёдзō вспомнил, что находил там фрагменты подобной керамики. Благодаря тому, что история чаши «Тамагава» хорошо документирована и восходит к эпохе Муромати, Аракава смог соотнести с ней фрагменты керамики с аналогичной глазурью и подглазурным декором железистым пигментом и датировать свои находки XVI веком. В результате исследования руин старых печей в Мино он не только обнаружил осколки керамики *сино*, но и остатки фундаментов однокамерных туннельных печей в деревне Огая (г. Кани, префектура Гифу).

В начале 1930-х годов молодые поклонники «Возрождения Момояма» заинтересовались археологией<sup>20</sup>. Японские газеты широко освещали находки старой керамики и печей в районе Мино, и это вызвало настоящую «керамическую лихорадку». Фрагменты старой керамики начали высоко цениться не только керамистами и историками искусства, но и антикварами, чутко отреагировавшими на всеобщий энтузиазм. По всей стране стали возникать общества археологов-дилетантов, появилась мода на собственные археологические изыскания в старых керамических центрах. Таким образом, западная наука дала в руки японским керамистам инструмент, который, с одной стороны, демонстрировал приверженность Японии принципам современной науки, а с другой — подтверждал наличие национальной художественной традиции.

Эпоха Момояма стала расцениваться последователями Тоёдзō Аракава как «золотой век» гончарства<sup>21</sup>, носитель истинного национального духа, к которому следовало стремиться современным мастерам. Благодаря этому отчасти забытые типы керамики эпохи Момояма, такие как *сино*, *орибэ*, *бидзэн*, *карацу*, *ига* и др., завоевали широкое признание и популярность. В послевоенное время поиски и работа мастеров, возрождавших старые гончарные традиции, была признана организацией «Выставок японского

традиционного художественного ремесла» и установлением института Живых национальных сокровищ в 1956 году. Керамика Момояма таким образом получила статус классического искусства, а вещи, созданные в таком стиле, получили статус «традиционных».

Като Тōкуро (1897–1985), близкий друг и единомышленник Аракава, был одним из мастеров, посвятивших свое творчество возрождению керамики *сино*, производившейся в эпоху Момояма в печах провинций Мино и Сэто. Его блюдо из коллекции Государственного Эрмитажа, созданное в манере *нэдзуми-сино*<sup>22</sup>, ярко демонстрирует его подход к возрождению. Эта работа имеет совершенно явные и хорошо известные прототипы. Из многочисленных прототипов можно упомянуть блюда с изображением осенних трав конца XVI — начала XVII века из коллекций Токийского национального музея и Музея Метрополитен в Нью-Йорке<sup>23</sup>.

Различия минимальны как между двумя произведениями периода Момояма, так и между ними и работой Като Тōкуро. К особенностям работы Като следует отнести более темную (железистую) поверхность, появление которой можно отнести не к авторской интерпретации мастера, а к несовершенству возрожденной техники. Следует отметить, что изделия *нэдзуми-сино* не создавались после XVII века, и при этом техника их производства (состав глазури, соблюдение режима обжига) достаточно сложна: серый цвет черепка обеспечивается восстановлением оксида железа в составе глазури, при появлении окислительной среды пигмент окисляется до кирпично-коричневого, видного на изделии Като.

Рассматривая эту работу отдельно от прототипов, можно обнаружить в ней те черты, которые воспринимаются «современными» в рамках европейской парадигмы XX века. Органичная искривленная форма, непринужденная асимметрия растительного декора, — эти особенности декора в первой половине и середине XX века воспринимались как авангардные. Они были вызовом модернизма, отвергавшим сложившуюся традицию промышленного производства прикладных изделий с его унификацией, механистичной выверенностью формы и ясностью рисунка, способного воспроизводиться промышленным способом с минимальными потерями выразительности. Однако очевидно, что любые авангардные черты, которые могут быть выявлены в работе мастера XX века, являются не следствием его авторского прочтения и модернизации керамической традиции, а качествами прототипов. В. Т. Дашкевич называет Като Токурō представителем «неоклассического» направления японского ДПИ<sup>24</sup>. Однако термин «неоклассицизм» предполагает определенную дистанцированность от прототипа,

отбор наиболее актуальных черт старого искусства для их презентации в наиболее ярком, выразительном виде. Работы Като, так же как и других участников движения, не вносят каких-либо ярких черт по отношению к прототипу, деликатно следуют форме и декоративному строю образцов.

Оценка деятельности мастеров направления «Возрождение Момояма» керамистами не была однозначной. Мастер Кавакита Хандэйси (1878–1963), хорошо знакомый с Аракава Тоёдзō и другими приверженцами возрождения традиционных региональных типов керамики, в феврале 1942 года пригласил некоторых мастеров (в том числе Тоёдзō Аракава, Канэсигэ Тōе (1896–1967) и Мива Кюва (1895–1981)) в свою мастерскую в городе Цу (префектура Миэ) для организации нового общества под названием «Карахинэкай» («Общество чижя»). Цель организации этого общества до конца неясна, но в результате этого союза представители керамических традиций *мино*, *бидзэн* и *хаги* укрепили свое знакомство регулярными визитами в мастерские друг к другу и совместной работой.

Несмотря на то что Кавакита Хандэйси делал чайную керамику и пробовал свои силы в глазурах *сино* и *сэтогуро* (черные сэто), он не ставил перед собой цель возрождения керамики Момояма и не был сторонником этой идеи. Напротив, он был настроен критично по отношению к усилиям керамистов, принимавших участие в самостоятельных раскопках и коллекционировавших фрагменты керамических изделий Момояма. Он говорил: «Кэндзан и Нинсэй выделяются и превозносятся именно потому, что каждый из них создавал оригинальные произведения, не копируя старые корейские или китайские образцы, как делали обычные гончары. То же самое можно сказать о мастерах *кидзэто* в Мино, *орибэ* и *сино*. Они же [последователи Аракава Тоёдзō] подбирают обломки, которые были выброшены древними мастерами, поскольку эти вещи были плохо обожжены или испорчены, и восхищенно подражают им в своих работах. Делая так, невозможно создать вещи, равные работам старых мастеров»<sup>25</sup>.

В то же время именно археологическое происхождение большого количества вновь обретенных памятников подтолкнуло Кавакита Хандэйси и других художников его круга к идее новой интерпретации старой керамики и реставрационной техники *кинцуги* (реставрация керамики и фарфора лаком *уруси*). Их особое внимание привлек такой специфический вид реставрации, как *ёбинцуги*, когда утраты восполняются или новое изделие «набирается» из фрагментов разных керамических чаш, или изделий из разных материалов (керамики и фарфора). В реставрации чаши

из мастерских Токонамэ (основа — XVI век), сделанной в XVIII веке, использован прием контраста грубой неглазурованной глины и полихромного, с блестящей глазурью, фарфора, а прожилки золотого лака, скрепляющего фрагменты, придают обновленному изделию нарядность и декоративность<sup>26</sup>.

Созданная Кавакита Хандэйси чайная чаша «Нэконантю» из Национального музея современного искусства в Токио собрана из двух фрагментов: неглазурованного корпуса чаши работы мастерских Бидзэн или Тамба и нижней части борта и основания тарелки (*мукодзукэ*) светлого черепка с прозрачной глазурью. Соединение фрагментов изделий разной формы, нарушающее традиционную логику формы чаши *тяван*, нехарактерно для традиционной керамики.

Этот традиционный прием, никогда прежде не расценивавшийся как главное художественное средство, открыл широкие возможности для интерпретации старой керамики. Сегодня им пользуются ряд китайских, корейских и японских керамистов (Судзуки Горо, Ли Сукён и др.). Их работы, собранные из фрагментов фарфора и керамики, воспринимаются как ультрасовременные, лежащие в стилистическом направлении постмодернизма. Однако очевидно, что вопрос «новаторства» в керамике вновь перемещается в плоскость востребованности отдельных стилистических особенностей старой керамики или технико-технологических приемов.

Переоценка деятельности старых мастерских и взаимная критика представителей разных направлений демонстрируют активные поиски художников-керамистов Японии первой половины XX века в области нового художественного языка. Западные влияния модернизма и развитие исторической науки начала XX века оказались исключительно востребованными в условиях новой культурной политики Японии. Для создания новой национальной политики в рамках идеологии «Тōё-э кайки» требовалась реконструкция национальной традиции. Эта реконструкция в первую очередь предполагала отбор эталонных форм национальной культуры, и, вслед за философами и культурологами своего времени, керамисты обратились к разным традициям японского гончарства. Наиболее авторитетными образцами стали народная керамика и керамика для чайной церемонии *тя-но ю*. Перед мастерами стоял ряд задач: с одной стороны, было необходимо воссоздать техники и технологии, утраченные к началу XX века (состав глазури *сино*, селадоновых и красных глазури *каки*, обжиг в Бидзэн, строение однокамерных печей *анагама* и пр.); с другой стороны, в художественный оборот вновь вводились стилистические приемы старой керамики: формы,

композиционные и колористические принципы декора, мотивы и орнаменты.

Многие старые стилистические особенности разных групп японской керамики подвергались интерпретации. Так, представители движения «Мингэй» Хамада Сёдзи и Каваи Кандзирō использовали отдельные особенности народной и авторской керамики XVI–XVIII веков, придавая им более яркое, современное звучание. Кавакита Хандэйси, и другие мастера применяли традиционную технику *ёбинцуги* для восстановления фрагментированной керамики XVI–XVII веков и создания новых художественных объектов.

Благодаря этим процессам произошел переход керамики от ремесленного производства или вида творческого досуга интеллектуалов к студийному искусству. Во второй половине XX — начале XXI века эта тенденция приведет к активному использованию керамики в актуальном искусстве, инсталляциях и арт-объектах художниками разных стран. Отправной точкой этих изменений можно считать 1920–1930-е годы, когда роль керамики в художественном процессе и ее способность быть выразителем стиля эпохи были кардинально пересмотрены японскими керамистами.

## Примечания

1. *Brandt K.* Kingdom of Beauty: Mingei and the Politics of Folk Art in Imperial Japan. Duke University Press, Durham and London, 2007. P. 10.
2. В статье все японские имена не склоняются и приводятся согласно японской традиции: вначале фамилия, потом — личное имя.
3. *Yuko K.* A Japanese William Morris: Yanagi Soetsu and Mingei Theory/Journal of William Morris Studies 12.2 (Spring 1997). London, 1997. P. 39–45.
4. «William Blake — 1754–1827»/Shirakaba V (April, 1914). P. 1–137 «Саси-э ни цуитэ» («К иллюстрациям»)/Shirakaba VIII (1917). P. 226. Пояснения к шести иллюстрациям У. Блейка Shirakaba X, No.11 (Nov.-Dec., 1919). P. 180.
5. *Yanagi S., Leach B.* The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty. NY: Kodansha USA, 2013.
6. *Peterson S.* Shoji Hamada: A Potter's Way & Work. A&C Black—London, 2004. 240 p.
7. *Leach B.* Hamada Potter. New York—Tokyo: Kodansha International, 1990. 232 p.
8. *Cooper Emmanuel.* Bernard Leach: Life and Work. New Haven & London: Yale University Press, 2003.
9. *Brandt K.* Kingdom of Beauty: Mingei and the Politics of Folk Art in Imperial Japan. Duke University Press, Durham and London, 2007.
10. Инв. № ЯК-1886
11. Инв. № S1989.31. Электронный каталог. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.asia.si.edu/collections/edan/object.php?q=fsg\\_S1989.31&breadcrumb=true](http://www.asia.si.edu/collections/edan/object.php?q=fsg_S1989.31&breadcrumb=true) (дата обращения: 12.10.2015).
12. *Kenzan.* The world of quietly refined elegance. Catalogue. Miho Museum, Kyoto, 2004. Cat. 173.

13. Инв. № ЯК-1768.
14. Инв. № ЯК-1764.
15. *Дашкевич В. Т.* Искусство современной Японии в собрании Эрмитажа. Л. — М.: Советский художник, 1965. С. 17.
16. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.bonhams.com/auctions/16627/lot/46/> (дата обращения: 20.07.2016); [Электронный ресурс]. URL: <http://artist.christies.com/Hamada-Shoji--44407.aspx> (дата обращения: 20.07.2016); [Электронный ресурс]. URL: <http://www.christies.com/lotfinder/lot/shoji-hamada-circa-1955-5617910details.aspx?pos=6&intObjectID=5617910&sid=&page=8&lid=1> (дата обращения: 20.07.2016).
17. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.hickorees.com/brand/japanese-pottery/product/medium-square-plate-from-hagiwara-kiln-hgw-010> (дата обращения: 14.10.2015).
18. *Yanagi Sōetsu, Leach Bernard.* Op. cit. P. 76.
19. Чаша хранится в Художественном музее Токугава, Нагоя. Чашу см. на сайте музея. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tokugawa-art-museum.jp/english/permanent/room2/sya6.html> (дата обращения: 14.10.2015).
20. Археология появилась в Японии благодаря деятельности западных исследователей конце XIX века, таких как Эдвин Морс и Уильям Гоулэнд. Но уже в 1896 году в Токио было основано Археологическое общество, а с 1909 года в университетах стали открываться курсы по археологии.
21. Modern Revival of Momoyama Ceramics. Turning Point Toward Modernization of Ceramics. Catalogue, Crafts gallery, The National Museum of Modern Art, Tokyo, 28 Sept. — 24 Nov., 2002.
22. Инв. № ЯК-1889.
23. Инв. № 1975.268.436. Электронный каталог коллекции. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1975.268.436> (дата обращения: 14.10.2015).
24. *Дашкевич В. Т.* Указ. соч. С. 5.
25. Modern Revival of Momoyama Ceramics. P. 64.
26. Flickwerk Collection. The Aesthetics of Mended Japanese Ceramics: catalogue. Munster: Museum fur Lackkunst, 2008. Cat. №40.