

А. А. Егорова

**Керамика Миягава Кодзан (1842–1916):  
поиск художественной идентичности в эпоху культурных перемен**

Творчество японского керамиста Миягава Кодзан демонстрирует поиски художественной идентичности в период стремительной модернизации Японии и ее присоединения к мировым художественным процессам. Экспортный стиль японского искусства формировался под влиянием требований рынка и внедрения европейских технологий. В этих условиях Кодзан стал родоначальником нового глубоко национального авторского стиля, повлиявшего как на японское, так и на европейское искусство керамики.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, керамика, фарфор, Япония, традиция, национальное, художественная идентичность, культурные взаимовлияния, культурные перемены

Anna A. Egorova

**Ceramics of Miyagawa Kozan (1842–1916):  
the search of artistic identity in the cultural change's epoch**

Creative career of Japanese ceramist Miyagawa Kozan shows the search and the discovery of artistic identity in the epoch of rapid modernization and Europeanization of Japan and the country's joining to the international artistic process. Japanese Export style of decorative art was formed with the demands of market and European technologies introduction. In these circumstances, Kozan was the ancestor of a new truly national artistic style, which had an impact on the Japanese and European art.

Keywords: decorative arts, ceramics, porcelain, Japan, tradition, national, artistic identity, cultural mutual influence, cultural changes

В современных условиях глобализации мировых культурных и художественных процессов сохранение национального наследия и национальной культурной идентичности является актуальной проблемой. Однако глобализация этих процессов ярко проявилась уже во второй половине XIX в. в связи с развитием промышленности и расширением международной торговли и затронула, в первую очередь, те страны, которые в то время только недавно включились в международные процессы и были вынуждены встать на путь модернизации и европеизации. Эпоха Мэйдзи (1868–1912) – драматический и переломный момент в истории Японии. Предшествующий период Эдо (1615–1868) закончился так называемой Реставрацией Мэйдзи в 1868 г., когда военное правительство **бакуфу** было свергнуто, и императорская власть в стране была восстановлена в форме конституционной монархии. С конца 60-х гг. намечается процесс модернизации и европеизации не только государственного устройства Японии, но и всего общества, что временами приводило к насильственному насаждению европейских стандартов в бытовой и художественной культуре страны. Художники и мастера декоративно-прикладного искусства оказались в сложной экономической и творческой ситуации. Упразднение класса самураев, основных покровителей искусств и

художественного ремесла, привело к закрытию многих мастерских по всей Японии в конце 60-х – начале 70-х гг. XIX в. В то же время Япония могла выйти на внешний рынок исключительно промышленными товарами и предметами искусства, значительную долю которых составляла керамика. Присоединение страны к Всемирным Выставкам (самостоятельно – с 1867 г.) и образование японских торгово-экспортных компаний привело к росту производства тех изделий, которые пользовались высоким спросом на Западе, изменению репертуара старых гончарных мастерских и появлению новых, ориентированных на западный рынок.

Керамика, предназначенная для внешнего рынка, часто демонстрирует полный и сознательный разрыв с традиционными японскими эстетическими представлениями и художественными системами, т. е. – потерю национальной художественной идентичности. Тем не менее они узнавались на Западе как несомненно «японские» в силу сложившихся на Западе ожиданий и романтизированного восприятия экзотического Востока, сформировавшегося еще в XVII–XVIII вв. в рамках стилистического направления «шинуазри», китайщина. В целом за художественной керамикой Японии конца XIX – начала XX в. закрепилось определение «экспортной».

Одним из мастеров-керамистов, прославив-

ших Японию за рубежом, был Миягава (Макудзу<sup>1</sup>) Кодзан (1842–1916), чье творчество часто рассматривается как пример успешной работы для экспортного рынка. Яркой особенностью его творчества является широкое разнообразие техник и стилей работы: в течение жизни Кодзан несколько раз кардинально менял творческую манеру. Эта особенность его карьеры в литературе мотивируется, во-первых, необходимостью приспосабливаться к экономически сложным обстоятельствам времени; во-вторых, стремлением, приняв европейские технологии, создавать изделия, привлекательные как для западного, так и японского рынка<sup>2</sup>.

Начало карьеры Миягава Кодзан связано с переездом из Киото в Иокогама в 1870-х гг. и основанием фирмы по производству и экспорту керамики совместно с торговцем Судзуки Ясубэем в районе Ота. Именно во время работы этой мастерской Кодзан завоевал признание на международных и национальных выставках – золотую медаль на Международной выставке в Вене в 1873 г., бронзовую медаль в 1876 г. в Филадельфии, Императорскую награду на Первой Национальной Индустриальной Выставке в Токио в 1877 г. и еще одну золотую медаль на Парижской выставке 1878 г.

Работы мастера, представленные Судзуки Ясубэй в Филадельфии, демонстрировали обычный экспортный репертуар того времени: вазы для цветов, кофейные сервизы, лампы с основами из ваз, чайники. Все эти изделия были выполнены в стиле керамики провинции Сацума – из кремовой керамической массы, покрыты прозрачной кракелированной глазурью и декорированы полихромной росписью с обильной позолотой. В коллекции Музея Виктории и Альберта (Лондон) хранятся два характерных изделия, приобретенных музеем на выставке в Филадельфии: сосуд с крышкой, расписанный сценами на китайские сюжеты (инв. № 30–76), и сосуд с двойными стенками, с изображением китайских бессмертных, или архатов, на высокой крышке (инв. № 27–76). Оба изделия являются типичными образцами экспортного сацумского стиля, и в них особенно заметны черты керамики начала периода Мэйдзи: сложная, но несколько несбалансированная форма; сложные лепные детали, такие как фигурные ножки, ручки и маскароны мифологического существа **баку** с декоративными ручками-кольцами. Изделия не маркированы, но характерная стилистика и техника исполнения позволяют отнести эти сосуды к работам Миягава Кодзана или мастерских Судзуки Ясубэя в первой половине 70-х гг. XIX в.<sup>3</sup>

На выставке в Филадельфии Кодзан также числится в списке индивидуальных участников,

и успех мастера был связан с вещами иного характера. В 1876 г. в Филадельфии и в 1878 в Париже он привлек внимание публики фарфоровыми и керамическими изделиями с высоким рельефом и наклепными элементами: цветками лотоса, побегами бамбука, птицами, крабами и рыбами. Такие изделия получили название **сайкумоно** («изделия ручной работы»). Их своеобразие во многом определялось тем, что в мастерских Судзуки пользовались собственной керамической массой, и Миягава Кодзан сам создавал формы. Эти работы были уникальными авторскими произведениями, заметно отличавшимися от массовой экспортной продукции, в основном выпускавшейся в то время в мастерских Иокогама.

Ярким примером сайкумоно служит ваза с изображением ястреба в высоком рельефе, датируемая 1875 г. и хранящаяся в Музее Виктории и Альберта (инв. № 308–1879)<sup>4</sup>. В коллекции Эрмитажа находится ваза с двойными стенками, декорированная изображениями птиц, ветвей бамбука и цветов сливы. Она была создана в мастерской Миягава Кодзан<sup>5</sup> и также отличается виртуозным сочетанием сложной формы и изысканного лепного декора.

Несмотря на яркие новаторские черты в сайкумоно, следует отметить, что они являются логичным развитием японской гончарной традиции. Изделия с высоким рельефом или наклепными фигурными деталями создавались в разных мастерских Японии на протяжении XVIII–XIX вв.; рельефные изображения цветов, рыб и насекомых встречаются в ранней керамике Сацума и в керамике Банко. Сочетание неглазурованной поверхности с глазурью (часто – селадоновой) характерно для произведений мастерских Киото XIX в., подражающих китайским селадонам эпохи Сун (960–1279)<sup>6</sup>.

Новаторство Кодзан в изделиях сайкумоно заключалось в том, что рельеф перестал быть деталью декора, а стал основным художественным приемом: он занимает почти всю плоскость изделия. Сложная игра светотени на мелком рельефе и сопоставление разных фактур, имитирующих природные материалы (кору дерева, листья, цветы, оперение птиц и шерсть животных) придает этим вещам особую живописность. В то же время палитра надглазурных эмалевидных красок Кодзан ограничивается в основном сдержанными тонами земли: коричневым – разных оттенков, серым, глухим оранжевым, зеленым – с очень деликатным применением золота.

Сочетание целостности формы и тщательной проработки декора делали вазы сайкумоно монументальными, декоративными, соответствующими стилистике европейской

интерьерной керамики второй половины XIX в. Важно отметить, что Кодзан в этих работах отказался от многих элементов экспортного стиля, в том числе от подчеркнутого «экзотизма», ярко проявлявшегося в «парчовых» орнаментах, характерных пейзажах с постройками и изображениями фигур в пышных одеждах. Жанровые и батальные сцены на экспортной керамике часто повторяются в работах одной мастерской и восходят к гравюре *укиё-э* или сборникам мотивов для росписи (*эгон*), бытовавших в крупных ремесленных центрах. В основе росписи, как правило, лежат сюжеты японских классических повестей. Для западного заказчика эти сцены несли лишь декоративный смысл, служили в определенной степени «маркером», свидетельством восточного (японского) происхождения предмета.

Несмотря на отказ от устоявшейся схемы декора экспортных изделий, сайкумоно были восприняты с большим энтузиазмом на Западе. Также они получили высокую оценку в самой Японии. После Первой индустриальной выставки в Токио в 1877 г. ценители керамики называли сайкумоно «выдающимися работами» и «замечательными проявлениями творческой силы, в большей степени, чем вещи, созданные лишь для ординарных нужд торговли»<sup>7</sup>.

Позже значение этих вещей было радикально пересмотрено критиками, в том числе Ф. К. Бринкли, который назвал эти вещи «монструозными, не принятыми японскими ценителями, и скоро отвергнутыми иностранными покупателями» и «худшим искажением японской керамической традиции»<sup>8</sup>.

Несмотря на подобный отзыв Бринкли и следующие этому мнению оценки сайкумоно в литературе, следует обратить внимание на более поздние работы мастера в этой манере, например, ваза с крабами из Токийского национального музея (инв. № G-105)<sup>9</sup>, датированная 1881 г. Неправильная форма сосуда отсылает к образцам керамики XII–XVI вв. таких традиционных центров гончарства, как Сигараки или Ига; а глазурь нанесена поливом со свободными потеками. Это создает ощущение неприязнительности и простоты в духе «саби» и «ваби», категорий, определявших эстетику керамики для чайной церемонии. Отказавшись от перегруженности рельефом, Кодзан приходит к традиционной для японской керамики ясности формы и декоративному сочетанию фактур: контрасту грубой поверхности неглазурованного черепка со свободными потеками стекловидной глазури и натуралистически переданной фактурой панцирей крабов. Мастерство исполнения и подлинно национальный стиль этой работы был отмечен

присуждением вазе статуса Важного культурного достояния Японии.

При сравнении вазы с крабами с такими изделиями, как ваза с ястребом из музея Виктории и Альберта, ваза с лотосами и утками (Эшмолловский музей искусства и археологии. Оксфорд. Инв. № EA2008. 65)<sup>10</sup> или с эрмитажной вазой, становится очевидно, что она вряд ли могла расцениваться как экспортная, хотя в характере декора восходит к тем принципам, которые были заложены в работах второй половины 70-х гг. К началу 80-х гг. интерес к сайкумоно на Западе стал угасать, а Кодзан отказался от сложных форм с высоким рельефом.

Важным поворотом в карьере Кодзана было обращение к фарфору и эксперименты в области технологии подглазурной росписи.

После выставки в Филадельфии отношения Кодзан и Судзуки Ясубэй прекратились, что дало керамисту значительную свободу творчества. С этого времени начала работать независимая студия «Макудзу», в которой изделия маркировались именем мастера Кодзан и названием мастерской Макудзу. Кодзан также начал сотрудничество с экспортной фирмой «Кирицу Косё кайся» и по ее поручению выполнил несколько вещей для Первой японской индустриальной выставки, а также, благодаря этому сотрудничеству, получил финансовую поддержку для развития технологии применения эмалей клуазоне для керамических изделий. Несмотря на то что после 1881 г. Кодзан уже не занимался эмальями, связь с западными экспортерами товаров химической промышленности позволила ему продолжить эксперименты с красками по фарфору в 80-е гг.

Появление западных химических компонентов в Японии связано с деятельностью Готтфрида Вагнера, немецкого химика, приглашенного в Японию в 1868 г. для реновации и развития таких производств, как эмали клуазоне, керамика и крашение тканей. Хотя о непосредственных контактах студии Кодзан и Вагнера неизвестно, Кодзан был явно знаком с разработками немецкого химика. Одновременно с другими японскими мастерами, такими как Сэйфу Ёхэй III (1851–1914) в Киото и Иакэмоно Хаята (1848–92) в Токио, Миягава Кодзан начал экспериментировать с новыми глазурями для фарфора. В 1882 г. Кодзан передал руководство мастерской своему сыну Хандзан (Ханносукэ, 1859–1940, принявший имя Кодзан II). Передача надзора за рутинным производством массовых заказов позволила мастеру уделять больше времени исследованиям, что и привело к важной технологической новации в его творчестве: разработке палитры подглазурных

полихромных красок, выдерживающих высокие (до 1200°C) температуры обжига фарфоровой массы. Благодаря развитию этой технологии в мастерской Макудзу появились вазы традиционных для дальневосточной керамики форм с изображениями крупных цветочных мотивов, птиц и животных, свободно расположенных на поверхности изделия, и пейзажей, выполненных подглазурными красителями. Подглазурное нанесение красок придает этим изображениям особую мягкость и глубину цвета, контурам – размытость, а всей росписи – живописный эффект. Для создания плавных переходов цвета, особенно на больших участках росписи, применялась техника **бокиси** – нанесение изображения при помощи нескольких трафаретов, и более ранняя техника **фуки-э** («разбрызганная картина») – распыление краски. Ярким примером применения этой техники подглазурной росписи является ваза с изображением белой цапели на серовато-розовом фоне из коллекции Художественной галереи Уолтерса (Балтимор, инв. № 49. 1033)<sup>11</sup>.

Вопросы о первенстве в применении подглазурных полихромных красок и о степени влияния европейского искусства (в особенности – работ Копенгагенской Королевской мануфактуры) на творчество мастерской Макудзу до сих пор остается дискуссионным. Большинство исследователей считают, что именно западное влияние определило новый стиль декора фарфоровых изделий в мастерской Миягава Кодзан. Появление работ с подглазурной росписью у Кодзана связывают с появлением изделий в стиле ар-нуво на Всемирных выставках, в которых японский мастер принимал участие<sup>12</sup>.

Однако следует обратить внимание на сложную историю взаимовлияний Европы и Японии второй половины XIX в., историю формирования ар-нуво и определяющее значение японского декоративно-прикладного искусства на оформление этого стиля. Особого внимания заслуживает история Копенгагенских фарфоровых заводов, всемирно известных изделиями с полихромной подглазурной росписью.

В 1885 г. на Королевскую фарфоровую мануфактуру в качестве художественного руководителя пришел Арнольд Крог (1856–1931), под руководством которого началась разработка новой палитры подглазурных красок. До второй половины 1880-х гг. единственным подглазурным красителем, применявшимся в европейском фарфоровом производстве, был кобальт. Под руководством А. Крога в Копенгагене не только добились расширения палитры кобальтовых оттенков, но и разработали рецеп-

туру новых красок: зеленого, бледного красного, серо-коричневого<sup>13</sup>.

Глубокое впечатление на А. Крога произвело знакомство с японским декоративно-прикладным искусством из коллекции Зигфрида (Сэмюеля) Бинга (1838–1905). Зигфрид Бинг, промышленник, арт-дилер и коллекционер, стоявший у основания европейского ар-нуво, был представителем большой семьи промышленников-керамистов: в Копенгагене с 1853 г. работала фарфоровая фабрика «Бинг и Грендаль», позднее объединившаяся с Королевской фарфоровой мануфактурой. В начале 1880-х гг. Сэмюель Бинг совершил путешествие по странам Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии, собирая коллекцию предметов декоративно-прикладного искусства. В это же время он начал коммерческое дело со своим младшим братом Августом (1852–1918), бывшим торговым представителем разветвленной семейной фирмы в Йокогама<sup>14</sup>.

Именно в Йокогама в начале 80-х гг. Август и Сэмюель Бинги имели возможность познакомиться с работами Миягава Кодзан и представить их европейским собирателям, любителям искусства и представителям керамической промышленности. Разработкой технологии подглазурной росписи на Королевской мануфактуре занимался инженер-технолог Филипп Скоу (1838–1922), возглавивший предприятие в 1882 г. Впервые изделия, расписанные подглазурными полихромными красками в так называемом «копенгагенском стиле», были представлены широкой публике на Всемирной Парижской выставке 1889 г. и на выставке в Чикаго 1893 г., где одновременно экспонировались как датские изделия, так и работы студии Макудзу.

Описывая впечатления о фарфоре, представленном на Чикагской выставке, в своем обзоре «Фарфористы Японии» Элизабет Скидмор восхищается «туманными образами, словно выплывающими из-под облачно-серых и розовых глазурей» в работах Миягава Кодзан, и отмечает, что «подражающие им копенгагенские изделия заметно уступают в сравнении с оригиналами, а их цены поражают своей чрезмерностью»<sup>15</sup>.

В этом замечании важно то, что японские изделия воспринимались как «оригиналы», которым следовали копенгагенские мастера. Если разработка рецептуры эмалей и глазурей могла идти параллельно в Японии и в Дании, основываясь на достижениях западной химии середины XIX в., то образный строй ар-нуво несомненно основывался на особенностях декоративной живописи Японии.

«Копенгагенский стиль» предполагал не только особенности технологии подглазурной росписи полихромными красками высокотемпературного обжига, но и особый круг сюжетов и мотивов. Эстетика модерна отдавала предпочтение сложной и прихотливой игре линий, и, как отмечает Т. В. Кудрявцева<sup>16</sup>, пышные, но несколько бесформенные цветки розы уступили место сложным, текучим и причудливым контурам ирисов, ниспадающих соцветий вистерии, цветков цикламена и сложной линейной игре ветвей сакуры или сливы с мелкими цветами. Сложные формы цветов, крупные изображения птиц на копенгагенских изделиях конца XIX – начала XX в. часто копируют работы японских мастеров. В некоторых случаях японская флора заменялась более привычными растениями северной Европы: так, вместо сливы в ветви изображалась цветущая яблоня, вместо вистерии – близкая ей по форме соцветий акация. Так, на вазе из собрания Рижского музея зарубежного искусства (инв. № К–313), датируемой 1892 г., гроздь акации выполнены кобальтом разной насыщенности на голубом фоне. В роспись вазы с белыми ирисами из собрания ГМЗ «Петергоф» (инв. № ПДМП 4677-ф), выполненной полихромными красками, включен также пейзаж, расположенный на высоком цилиндрическом горле вазы.

Большая популярность пейзажа была новшеством для европейских мастеров. Художники разных стран (в первую очередь в Дании и России) находили собственные толкования особой популярности этого жанра в подглазурной росписи. Так, Т. Н. Носович пишет о том, что «эффект подглазурной росписи с нежными и мягкими переходами красочных тонов соответствовал устремлениям французских художников-импрессионистов»<sup>17</sup>. Т. В. Кудрявцева отмечает, что приглушенные цвета и ощущение влажной дымки, окутывающей ландшафт, передавало неброскую холодную красоту северных стран и соответствовало лирическому настроению русских пейзажей<sup>18</sup>.

Следует отметить, что пейзажные росписи Миягава Кодзан 90-х гг. были хорошо известны западным ценителям фарфора, но заметно отличаются от европейских. В первую очередь следует отметить, что Кодзан практически не применял полихромную подглазурную роспись в пейзаже, ограничиваясь кобальтом и иногда – легкой колеровкой розовым или желтым. В своих работах он опирался на богатую дальневосточную традицию монохромной живописи тушью, очень близкой к подглазурной росписи фарфора по особенностям передачи светотеневой моделировки, легкой расплывчатости контуров, плавным тональным переходам.

К отличительным особенностям пейзажных росписей Кодзан также следует отнести преимущество вертикальных форматов над горизонтальными, т. е. изображение на вазах горных пейзажей, в которых изображение «разворачивается» на поверхности изделия снизу вверх. Такой формат и присущие ему способы передачи живописной глубины пространства сменяющимися планами также восходит к традиции вертикальных пейзажных свитков Китая и Японии. При этом Кодзан смело использует для изображения всю поверхность изделия – от основания до венчика, разрушая архитектуру предмета, превращая его в единое полотно (свиток). Эта манера значительно отличается от ранее принятой системы декора фарфоровых и керамических изделий таких известных центров, как Арита и Кутани, в которой пейзаж располагался в виде отдельных мотивов в картушах. Известной композиционной свободой декора отличаются только изделия печей Набэсима в XVII–XIX вв., но в этих мастерских в основном производились плоские формы: блюда и тарелки.

В заключение важно отметить, что продукция мастерской Макудзу, также как и индивидуальные работы Миягава Кодзан, были исключительно разнообразны по стилю. Одновременно с художественными произведениями для международных и японских выставок, мастерская Макудзу постоянно производила массовую продукцию традиционных форм и декора: наборы для чая **сэнтя**, курильницы, утварь для чайной церемонии **тя-но ю**. В авторских работах Кодзан часто обращался к творчеству знаменитых мастеров прошлого, следуя стилям Нономура Нинсэй, Фурута Орибэ и известных старых ремесленных центров. Черпая вдохновение в произведениях китайского фарфора, Кодзан обращался к декору монохромными глазуриями и сочетанию подглазурной росписи кобальтом с желтыми фонами.

Рассматривая творчество Миягава Кодзан в контексте японской керамической традиции и шире – в контексте всего дальневосточного искусства, можно уверенно сказать, что мастер никогда не порывал с системой японских эстетических представлений и традициями дальневосточного гончарства. Доказательством национальной художественной идентичности является не столько международный успех, сколько признание на родине. После сокращения экспортной торговли и появления движения Мингэй за возрождение народных ремесел в период Тайсё (1912–1926) его произведения не потеряли актуальности в Японии и не были вычеркнуты из

истории национального искусства (как это случилось с некоторыми сугубо экспортными направлениями в керамике).

Обладая тонким стилистическим чутьем, Кодзан не следовал устоявшимся схемам «экспортной продукции», а отталкиваясь от современных ему обстоятельств, обновил японскую традицию, став родоначальником нового авторского стиля. В рамках разговора о глобализации культурных и художественных процессов стоит отметить, что Кодзан также значительно повлиял на современную ему керамику и фарфор стран Запада, и это влияние ощутимо до сегодняшнего дня.

### Примечания

<sup>1</sup> Имя Макудзу было пожаловано отцу Миягава Кодзан – Тёдзо, принцем Ясуи-но мия в середине XIX в. и происходит от названия места расположения печей Тёдзо в киотоском квартале Макудзугахара.

<sup>2</sup> Pollard C. Master Potter of Meiji Japan: Makuzu Kozan (1842–1916) and his workshop. Oxford; New York: Oxford Univ. Press, 2002. 173 p. Также творчеству Кодзана посвящены исследования: *Bringing East and West: Japanese ceramics from Kozan studio: selections from the Perry Foundation* / ed. by K. Emerson-Dell. Baltimore: The Walters Art Gallery, 1995; *Jahn G. Meiji ceramics: the art of Japanese export porcelain, 1868–1912*. Arnoldche, 2005.

<sup>3</sup> Атрибуция многих работ Миягава Кодзан оказалась невозможна в связи с тем, что все архивы мастерской, как и

сама мастерская, коллекция образцов и личная коллекция Миягава Кодзан погибли во время бомбежек Йокогама в 1945 г.

<sup>4</sup> Электронный каталог музея Виктории и Альберта (URL: <http://vam.ac.uk> (дата обращения: 20.01.2014)).

<sup>5</sup> Японская керамика Сацума в собрании Эрмитажа: кат. выставки / сост. Т. Б. Арапова, А. А. Егорова; Гос. Эрмитаж. СПб, 2009. Кат. № 56.

<sup>6</sup> Оно Ёсихиро. Кёяки: Мияко-но исё: то вадза / Кё:то кокурицу хакубуцукан. Киото, 2006. На яп. яз. Пер на рус. яз.: Оно Ёсихиро. Керамика Киото: дизайн и техники столы / Национальный музей. Киото, 2006.

<sup>7</sup> *Bringing East and West*. P. 11.

<sup>8</sup> Цит. по: *Bringing East and West*.

<sup>9</sup> Электронный каталог Токийского национального музея (URL: <http://emuseum.jp> (дата обращения: 20.01.2014)).

<sup>10</sup> Электронный каталог: URL: <http://jameelcentre.ashmolean.org> (дата обращения: 22.01.2014).

<sup>11</sup> Опубликована в кн.: *Bringing East and West*. Fig. 7.

<sup>12</sup> *Gisela Jahn Meiji ceramics: the art of Japanese export porcelain, 1868–1912*. Arnoldche, 2005. P. 131.

<sup>13</sup> Фарфор и стекло Дании и Швеции: кат. выставки / сост. Т. Носович, М. Закке. Рига, 1991. С. 11.

<sup>14</sup> Miyajima Hisao. S. Bing's visit to Japan // *Bul. of the Study of Japonisme*. 1982. Vol. 2. S. 29–33.

<sup>15</sup> *Bringing East and West*. P. 12.

<sup>16</sup> Кудрявцева Т. В. Русский императорский фарфор. СПб, Славия, 2003. С. 270–281.

<sup>17</sup> Фарфор и стекло Дании и Швеции. С. 11.

<sup>18</sup> Кудрявцева Т. В. Указ. соч. С. 279.