

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

имени М.В. ЛОМОНОСОВА

На правах рукописи

Цирефман Александра Игоревна

**ЯПОНСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТАЛЛ
ПЕРИОДА МЭЙДЗИ (1868-1912)**

Специальность 17.00.04 -

изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель: Е.А. Багратиони фон Брандт,
кандидат искусствоведения, доцент

Москва 2015

Содержание

Введение	3-20
Объект исследования.....	5
Предмет исследования.....	5
Актуальность темы исследования.....	5-6
Цель исследования.....	6
Методические основы диссертации.....	6-10
Историография.....	10-18
Научная новизна исследования.....	18-19
Практическая значимость исследования.....	19-20
Глава I. Предыстория: художественный металл Японии до периода Мэйдзи	21-52
Глава II. Формирование художественной традиции в металлопластике Японии периода Мэйдзи	53-147
Исторический контекст сложения стилей периода Мэйдзи	53-94
2.2 Тенденции стилевой эволюции художественного металла периода Мэйдзи. Три периода в развитии японского декоративного-прикладного искусства.....	95-128
2.3 Технические приемы обработки художественного металла; патины и сплавы.....	129-147
Глава III. Знаменитые мастера и мастерские эпохи Мэйдзи, проблемы атрибуции их произведений	148-283
3.1 Мастерские и мастера, создававшие произведения на экспорт.....	156-227
3.2 Мастерские и мастера, создававшие произведения на внутренний рынок.....	228-284
Заключение	285-291
Библиография	292-305

ВВЕДЕНИЕ

Диссертация посвящена японским художественным изделиям из металла второй половины XIX – начала XX-го в. Тема, заявленная в данном диссертационном исследовании, охватывает значимый временной промежуток в истории и культуре Японии: период Мэйдзи¹. Этот революционный период начался, когда правительство сёгуната² Токугава, правившее страной с 1603 г., под давлением военных ушло со сцены, и власть императора была восстановлена. Император Муцухито, как было принято в Японии, взял себе имя-девиз правления и назвал себя Мэйдзи, что означает «просвещённое правительство» (*мэй* – свет, знание; *дзи* – правительство).

Революция Мэйдзи была для Японии событием эпохальным. Более 200 лет Япония избегала контактов с Западом, но периоду *сакоку*³ пришел конец 8 июля 1853 г., когда в Токийской гавани появилась эскадра кораблей США. Командующий эскадрой Мэтью Пери потребовал, чтобы Япония открыла свои порты для американской торговли. В 1854 г. был заключен неравноправный договор Японии с США об открытии портов Симода и Хакодате для американских кораблей. Затем последовали договоры с другими государствами, что привело к включению Японии в мировой рынок. Одно из последствий такого договора – наполнение страны американскими товарами, что отрицательно сказалось на японском производстве – японское сырье и продовольствие вывозились за бесценок. Страну охватили анти-

¹ Период Мэйдзи (яп. 明治時代, *мэйдзи дзидай*) – период в истории Японии с 23 октября 1868 г. по 30 июля 1912 г., время правления императора Муцухито (睦仁).

² *Сёгунат* – правительство сёгунов в феодальной Японии в 1192 - 1867 гг. Являлся политической формой диктатуры феодалов. Обычно возглавляемый представителем крупнейшего феодального дома (Минамото, Асикага, Токугава), осуществлял контроль над другими провинциями в силу своего экономического превосходства над ними. При сёгунате административный аппарат находился в руках военного сословия (*буси*).

³ *Сакоку* (яп. 鎖国, букв. «страна на замке») – внешняя политика самоизоляции Японии от внешнего мира, которая была введена после восстания христиан в Симабаре и проводилась сёгунами из рода Токугава в течение двух столетий, с 1641 по 1853 г.

иностранные и антисёгунские волнения. В них участвовали широкие массы крестьян и горожан, торгово-промышленная буржуазия, часть аристократии, а также крупные феодалы-оппозиционеры. Началась гражданская война, которая закончилась в 1868 г. номинальной реставрацией императорской власти, разрушением феодальной структуры, и Япония встала на капиталистический путь развития. Изменилось все: форма правления, формы собственности и социальная структура, что не могло не отразиться на художественных ремеслах и искусстве.

Всплеск интереса в мире к японскому изобразительному и декоративно-прикладному искусству (живопись на свитках, гравюры укиё-э, металлическая пластика, художественная керамика и фарфор, лаковые изделия, резьба по дереву, художественная обработка кости, вышивка шелком, кузнечное ремесло, национальный костюм, изготовление кукол) приходится именно на этот период истории – время интеграции Японии в мировой рынок после длительного самозатворничества.

Большую роль сыграли шаги, предпринятые новым правительством после реставрации Мэйдзи, чтобы развить прикладное искусство Японии в одну из экспортных промышленных отраслей. Эти меры вызвали всплеск активности в процессе создания новых мастерских и небольших дилерских компаний, которые занимались производством и экспортной продажей декоративно-прикладных произведений как среднего качества (в виде сувенирной продукции), так и высочайшего, музейного качества, стоивших уже тогда огромных денег.

Одним из важных мероприятий правительства Мэйдзи стало участие Японии во Всемирной выставке в Вене в 1873 году, благодаря чему страна не только показала миру свои оригинальные произведения, но и дала возможность японским специалистам, посетившим выставку, ознакомиться с европейским вкусом и западными техниками прикладного искусства. Японские комиссионеры, вернувшись домой, направляли творчество

мастеров и мастерских в «нужное русло», уже понимая, чем смогут поразить Запад. Возникли особые направления декоративного искусства на экспорт: «то, как мы хотим, чтобы вы думали о нас».

Объектом исследования являются художественные произведения из металла, изготовленные в период Мэйдзи: крупная скульптурная пластика, декоративные вазы, курильницы для благовоний, шкатулки, *усубата*⁴, *окимоно*⁵, *дзидзай окимоно*⁶.

Предметом исследования являются художественные особенности, иконография и стили произведений из металла в эпоху Мэйдзи.

Актуальность темы исследования. Представленная диссертационная работа посвящена малоизученному ранее явлению – металлической пластике эпохи Мэйдзи. Развитие всех видов изобразительного искусства Японии происходило в условиях тесного взаимодействия различных географических, исторических и других факторов, определившего формирование самобытной культуры и своеобразных художественных традиций. Исследование художественно-образного содержания и методов изготовления предметов декоративно-прикладного искусства в период Мэйдзи позволяет проследить эволюцию японской материальной и духовной культуры той эпохи, в связи с чем актуальным является изучение вопросов зарождения и развития национальной школы художественной обработки металла, формирования

⁴ *Усубата* (яп. 薄端) – подставка под *икэбана*, традиционного японского искусства аранжировки цветов.

⁵ *Окимоно* (яп. 置物, букв. «вещь для того чтобы ставить») – произведение японского декоративно-прикладного искусства, предназначенное для украшения интерьера. Термином *окимоно* обозначались небольшие скульптуры или декоративные объекты, предназначенные для размещения в особой декоративной нише традиционного японского дома – *токонома* (яп. 床の間) или на полке рядом с ней. В традиционном европейском понимании *окимоно* – это статуэтка. *Окимоно* отличало необыкновенное сюжетное разнообразие: от изображений божеств, мифологических, исторических персонажей до картин быта и природы.

⁶ *Дзидзай окимоно* (яп. 自在置物, букв. «самодвижущиеся *окимоно*») – предметы изображающие животных и насекомых (драконов, змей, раков, омаров, кузнечиков и т.п.) с подвижными деталями.

крупных центров производства, а также искусствоведческий анализ произведений металлической пластики.

Цель исследования – выявление закономерностей в процессах формирования художественной традиции обработки металла к началу периода Мэйдзи; основных этапов и динамики ее развития в рассматриваемую эпоху; причин практически полного ее исчезновения к концу периода Мэйдзи; ее стилистических, образных, семантических и технологических особенностей.

Специфический характер декоративных изделий из бронзы периода Мэйдзи в значительной мере обусловлен традицией, восходящей к глубокой древности. Именно это определяет первую задачу исследования: выявление исторических слоев в процессе формирования художественно-образной программы металлической пластики Японии до периода Мэйдзи. Следующая задача диссертации – рассмотрение тенденций стилевой эволюции художественного металла непосредственно в эпоху Мэйдзи: развитие основных образов, сюжетов, орнаментальных мотивов, композиционных и колористических особенностей произведений, а также технических приемов их обработки, использования патины и сплавов. Вследствие этого актуализируется еще одна задача исследования – анализ деятельности ведущих мастеров и крупных мастерских, занимавшихся художественной обработкой металла в эпоху Мэйдзи.

Методические основы диссертации. В основу исследования положен комплексный подход, базирующийся на историко-искусствоведческом, художественно-стилевом анализе японского декоративного металла периода Мэйдзи. Соединение в исследовательском инструментарии знаточеского и историко-культурного подходов позволило впервые представить металлическую пластику эпохи Мэйдзи как уникальные произведения, созданные в «мэйдзийском вкусе»; попытаться объединить эти произведения

в группы, связанные авторством, стилем, местом создания и целями производства.

В работе были использованы следующие методы:

- литературно-аналитический – изучение и обобщение материалов японских, англоязычных, отечественных публикаций и исследований, посвященных развитию художественной обработки металла в Японии с доисторических времен, мастерам и стилю эпохи Мэйдзи в искусстве металлической пластики; а также анализ каталогов выставок конца XIX – начала XX в.;
- предметно-аналитический – натурное обследование художественных изделий из металлов, сочетающееся с изучением иконографических источников, в частности, с художественно-стилистическим анализом произведений металлической пластики, находящихся в Токийском национальном музее, музее Киёмидзу Саннэндзака (Киото), Музее изобразительных искусств города Такаока, Музее японских императорских коллекций Санномару Сёдзюкан (Токио), Музее Виктории и Альберта (Лондон), Музее Востока (Москва) и Государственном Эрмитаже (Санкт-Петербург);
- сравнительный анализ работ мастеров, создававших произведения на экспорт и для внутреннего рынка, а также изделий киотских и токийских мастерских, позволивший выявить общие тенденции и специфику развития металлической пластики периода Мэйдзи.

Знаточеская экспертиза активно использовалась в исследовании произведений при установлении авторства и датировки некоторых образцов металлической пластики периода Мэйдзи, встречающихся в диссертационной работе. Кроме того, целями знаточеской экспертизы являлись определение ценности произведений искусства и выявление новых редких произведений средствами атрибуции. Инструментарий для достижения этих целей – идентификация подписи имени или псевдонима автора, атрибуционный анализ (подключение художественной интуиции,

знания фактического материала, а также совокупного зрительного опыта), систематизация и описание изделий. Основным источником для такого исследования послужили произведения, с которыми автор в силу специфики своей профессии – эксперта и оценщика японских произведений искусства в частной московской галерее – непосредственно сталкивался на протяжении более десяти лет.

Принципы знаточеской экспертизы наиболее полно изложены в трудах Д. Морелли, Б. Бернсона, М. Фридлендера, Б. Виппера, Т. Фриммеля, К. Хофстеде де Гроота и других исследователей, но работы эти посвящены, как правило, экспертизе живописных полотен.

А. Ф. Миронова, автор книги «Экспертиза и атрибуция изделий декоративно-прикладного искусства», пишет: «востребованным экспертом декоративно-прикладного искусства в условиях антикварного и художественного рынка считается тот, кто способен не только применять на практике академические знания, но и быть специалистом с области исторического материаловедения, знать историю методов и технологий создания произведений искусства, обладать знанием рынка и сотрудничать с научно-техническими экспертами»⁷.

Термин «атрибуция» обозначает первый этап экспертизы, в результате которой устанавливается авторство и время создания произведения. Методы атрибуции – визуальное исследование и стилистический анализ. Понятие «экспертиза» – шире, оно включает в себя определение подлинности предмета, его художественной ценности, историко-культурной значимости, провенанса⁸ и др. Методы экспертизы – стилистический, историко-искусствоведческий, технико-технологический анализ.

⁷ Миронова А. Ф. Экспертиза и атрибуция изделий декоративно-прикладного искусства [учебное пособие]. М.: Форум. Инфа-М, 2013. – 96 с.

⁸ На художественном и антикварном рынках провенансом подтверждается подлинность предметов. Провенанс обычно приводится в аукционных каталогах, так как может значительно повысить цену произведения.

Трудность в атрибуции японских декоративно-прикладных произведений заключается, в первую очередь, в идентификации подписи мастера. Иероглифы в именах мастеров или их псевдонимах, указанных при маркировке произведений, в основном, выполнены в художественно-каллиграфической либо в старой китайской печатной манере и зачастую не поддаются расшифровке. Не обладая достаточным багажом «насмотренных» авторских подписей, человек, даже хорошо знающий японский язык, далеко не всегда может прочесть марку на произведении. Не исключением являются и современные японские специалисты. Справочной литературы по чтению иероглифов, нанесенных на изделия декоративно-прикладного искусства, или сборников подписей мастеров металлической пластики периода Мэйдзи, пока не существует. В арсенале исследователей декоративно-прикладных произведений указанного периода имеются лишь труды по подписям мастеров *нэцкэ*⁹ и одна работа, посвященная керамике стиля Сацума, изданная в 2011 г., в приложении к которой опубликованы и переведены подписи ведущих мастеров-керамистов и известных мастерских периода Мэйдзи.

Вторая трудность атрибуции японских декоративно-прикладных произведений состоит в том, что эксперту необходимо обладать достаточным практическим опытом, чтобы суметь отличить настоящее произведение от копии работы известного мастера или мастерской, поддельную авторскую подпись от оригинальной. Многие образцы декоративно-прикладного искусства периода Мэйдзи, в силу ряда обстоятельств, не имеют подписей¹⁰.

⁹ Самая значительная из этих работ – двухтомный труд Дж. Лазарника (Lazarnick G. Netsuke & inro artists, and how to read their signatures. New Zealand: Reed Publishers, 1982. – P. 1376).

¹⁰ Это связано, например, с утратой деревянной коробки *томобако*, надпись и печать мастера на которой являлись «документом» произведения; или же с ситуацией, когда изделие создавалось для внутреннего рынка – для японской знати и, в особенности, для членов императорской семьи. В таком случае, по негласному правилу, на произведение не подобало наносить имя мастера: считалось, что его подпись неуместна в «высшем обществе». В рамках диссертации при описании особенностей продукции мастеров и мастерских периода Мэйдзи автор опирался, в основном, на подписанные работы.

В этом случае срабатывает принцип «первого впечатления» М. Фридлендера. В известном труде «Знаток искусства» он писал о природе художественного восприятия: «Главная ценность заложена в первом впечатлении, этом неповторимом и незабываемом переживании; первое воздействие следует воспринимать возможно более чисто, наивно, без предупреждения и без размышления – воспринимать его как целое. Всякий анализ, умственная установка же уничтожает часть воздействия. Лишь после того, как сказало свое слово целое, можно приступить к научному анализу, подойти к предмету вплотную».¹¹ Первое эстетическое впечатление, свободное от мыслительных стереотипов, очень часто оказывается наиболее правильным. В атрибуции произведений японской металлической пластики важную роль для эксперта играет фактор качества исполнения изделий. Творения ведущих мастеров по металлу, созданные в период Мэйдзи, отличаются детальной, поистине ювелирной проработкой, вне зависимости от размеров произведения. Столь искусная проработка декоративных произведений – характерная особенность периода Мэйдзи. При внимательном исследовании и атрибуции в копиях работ известного мастера обязательно обнаружатся неточности в инкрустации, насечках золота или соединении перегородок в эмалевом декоре, недопустимые для исполнителя высокого уровня.

Историография. В Японии традиция использования металлов в декоративном искусстве существовала издревле, и именно она в значительной мере обусловила появление уникального стиля Мэйдзи. Чтобы определить характерные особенности этого художественного явления, следует, хотя бы кратко и в общих чертах, рассмотреть его предысторию. Вопросы эволюции металлической пластики затрагивались в трудах ведущих российских искусствоведов-японистов: Н. И. Конрада, Н. А. Виноградовой, Н. С. Николаевой и Н. А. Иофан.

¹¹ Фридлендер М. Знаток искусства. М.: «Дельфин», 1923. – С. 26-27.

Декоративное искусство периода Мэйдзи, в отличие от японского искусства предшествующих эпох, изучено слабее, литературы по этой теме крайне мало. Исключение составляют исследования гравюр в стиле *укиё-э*¹²: помимо значительного числа работ западных специалистов, посвященных этому виду искусства, в 2008 г. в России был выпущен двухтомный каталог коллекции ГМИИ им. А. С. Пушкина, являющейся одной из первых и наиболее крупных в нашей стране. В каталог вошли около 1500 гравюр, выполненных знаменитыми японскими художниками-графиками в традиционных жанрах *бидзин-га* (изображения красавиц), *якуся-э*¹³ (портреты популярных актеров театра), *катё-га* (цветы и птицы), *фукэй-га* (пейзажи), *муся-э* (изображения знаменитых самураев) и др.

Кроме того, существуют многочисленные западные, японские и отечественные исследования, посвященные искусству *нэцкэ*. В частности, в 1986 г. вышла в свет книга «Нэцке», написанная хранителем японского отдела Государственного Эрмитажа М. В. Успенским и подробно рассказывающая о стилистике, формах, материалах и сюжетах миниатюрной скульптуры.

Первые публикации о японском искусстве периода Мэйдзи появились в конце XIX в. Написаны они были непосредственными участниками процессов зарождения художественных стилей эпохи Мэйдзи и современниками-иностранцами, посетившими Японию.

Автором первых очерков о японском искусстве и промышленности рассматриваемого периода стал немецкий химик Готфрид Вагнер (1831 - 1892 гг.)¹⁴. Он прожил в Японии 24 года (1868 - 1892 гг.), преподавал технические науки в Токийском университете и сыграл огромную роль в

¹² *Укиё-э* (яп. 浮世絵 – букв. «картины изменчивого мира») – направление в изобразительном искусстве Японии, получившее развитие с конца XVI в. Термин *укиё*, дословно переводящийся как «плывущий мир», является омофоном к буддистскому понятию «мир скорби», но записывается другими иероглифами. Для *укиё-э* характерны изображения обывденной жизни, созвучные городской литературе того времени.

¹³ Подр. см.: Сердюк Е.А. Японская театральная гравюра XVII – XIX вв. – М., 1990.

¹⁴ Подр. см.: стр. 68-75.

усовершенствовании технологии производства в области эмалей и керамики. К Международной выставке в Филадельфии Вагнер написал очерк о промышленности, искусстве и природных богатствах Японии (опубликован без указания автора). Очерк, наряду с книгой Йоханнеса Юстаса Рейна¹⁵ «Япония: путешествия и исследования» 1881 г., включавшей в себя обзорную статью Вагнера, – наиболее значимые работы, посвященные японскому прикладному искусству с окончания эпохи Эдо до середины периода Мэйдзи. Особая ценность этих публикаций в том, что их авторы – блестящие профессионалы в области промышленного производства, ученые-естественники. Следует отметить и еще одну статью Вагнера, написанную ко II Национальной индустриальной выставке 1881 г. и выступающую против излишней «вестернизации» японского искусства.

Журналист Герберт Джордж Понтинг (1870 - 1935 гг.), посетив Киото в 1905 г. и лично познакомившись со многими известными мастерами декоративно-прикладного искусства, описал атмосферу мастерских периода Мэйдзи в книге под названием «В стране лотоса»¹⁶.

Большой пласт информационно-справочного материала по искусству периода Мэйдзи и особенно по искусству металлической пластики заключают в себе каталоги международных и японских выставок конца XIX – начала XX вв. Это своеобразное отражение основных декоративно-прикладных направлений искусства периода Мэйдзи: в каталогах указывались имена мастеров, места их проживания, а также зачастую приводились краткие описания экспонируемых произведений. К сожалению, большинство подобных изданий того времени не содержат иллюстраций;

¹⁵ Йоханнес Юстус Рейн (Johannes Justus Rein, 1835-1918 гг.) – немецкий географ, японист. В 1873 г. был направлен прусским министерством торговли в Японию как «технически высокообразованный специалист» с целью изучения технологий японского декоративно-прикладного искусства. Два тома его книги «Япония: путешествия и исследования», вышедшие в свет в 1881 г. (I т.) и в 1886 г. (II т.) на немецком языке, и переведенные на английский язык в 1884 и в 1889 гг., стали в начале двадцатого столетия основными литературными трудами о традиционных японских технологиях.

¹⁶ Подр. см.: 191-196.

кроме того, в них указаны реальные имена без упоминания псевдонимов (по японской традиции мастера маркировали свои произведения именно псевдонимами).

Френсис Бринкли (1841 - 1912 гг.) – издатель, редактор и ученый, проживший в Японии более 40 лет, с 1867 по 1912 г., был автором многочисленных книг по японскому искусству и культуре, создателем англо-японского словаря. В его статьях к каталогам Международной выставки в Чикаго (1893 г.) и выставки в Киото (1895 г.), помимо общих сведений о японском искусстве, приведены описания некоторых предметов, представленных в экспозициях.

В 1878 г. британским послом Резерфодом Элком¹⁷ была написана книга «Искусство и художественная промышленность в Японии» – обширный доклад о японском искусстве, включающий в себя также 105 черно-белых иллюстраций.

В 1965 г. известным переводчиком В. С. Гривниным был переведен на русский язык коллективный труд японских историков искусства, содержащий довольно подробные сведения о декоративно-прикладном искусстве периодов Мэйдзи (1868 - 1912 гг.) и Тайсё (1912 - 1926 гг.). Предисловия и комментарии к российскому изданию были написаны Н. А. Иофан и А. С. Коломиец.

Из работ отечественных исследователей следует выделить книгу Н. С. Николаевой «Современное искусство Японии» (1986 г.), затрагивающую вопросы истории искусств периода Мэйдзи.

Кроме того, несколько работ соответствующей тематики было выпущено издательством Государственного музея искусств народов Востока:

¹⁷ Резерфорд Эллок (1809 - 1907 гг.) – первый английский посол в Японии, инициатор установления в 1859 г. и дальнейшего развития торговых отношений между Британией и Японией. После того, как княжество Тёсю атаковало западные суда, проходившие через пролив Симоносэки, Эллок приказал британским, французским, голландским и американским кораблям бомбардировать побережье Тёсю. Ненависть жителей японских островов к чужеземцам была в то время столь велика, что в 1861 г. Эллоку пришлось выдержать вооруженное нападение на здание посольства.

в частности, путеводитель по экспозиции «Искусство Японии» (1976 г.), составленный Н. А. Каневской и Л. Малининой; путеводитель «Искусство Японии» (2011 г.), написанный В. А. Друзь; сборник «Япония в музее Востока» (2007 г.), в котором собраны статьи ведущих российских японоведов, посвященные экспонатам японской коллекции музея. Н. А. Каневская является автором ряда работ, посвященных искусству периода Мэйдзи, среди них – «Традиционный японский фарфор XVII – XX вв.» (2004 г.), «*Окимоно* из слоновой кости периода Мэйдзи – Тайсё. Традиции и новаторство» (2010 г.), «Эмали в производстве керамических и фарфоровых изделий в период Мэйдзи» (2011 г.) и др.

Однако специальной литературы, посвященной именно произведениям металлической пластики, созданным в период Мэйдзи, очень мало. В этом плане следует отметить исследования англичан Малькольма Фейрли (в прошлом эксперта Аукционного дома Sotheby's) и Оливера Импея (хранителя Отдела восточного искусства Эшмолловского музея искусства и археологии, действующего при Оксфордском университете), выпустивших в 1990-е гг. девятитомный иллюстрированный каталог декоративно-прикладных произведений периода Мэйдзи, два тома которого посвящены металлической пластике. Этот труд был нацелен на изучение коллекции японского искусства, принадлежащей семейному трасту Кибо, основателем которого является иранский ученый и коллекционер профессор Нассер Д. Халили. Начиная с 1970 г., им было сформировано пять крупных собраний декоративно-прикладного искусства, в одном из которых представлены только изделия периода Мэйдзи. Многие экспонаты коллекции Нассера Д. Халили, находящейся в ведении Семейного фонда Халили, были представлены на выставках крупнейших музеев мира¹⁸. Труд Фейрли и Импея до настоящего времени является единственной попыткой описать и

¹⁸ В частности, в 2010 г. в Государственном Эрмитаже состоялась выставка «Эмали мира. 1700-2000. Из коллекции Халили», на которой были показаны 320 эмалевых произведений из коллекции, насчитывающей 1200 предметов.

систематизировать работы мастеров по металлам периода Мэйдзи. В первом из двух томов, посвященным теме металлической пластики, авторы собрали произведения мастеров, сотрудничавших с экспортными компаниями, такими как «Одзэки», «Кирю Косё Кайся» и др. Во второй том вошли изделия высокого художественного и технологического уровня, выполненные мастерами, работавшими самостоятельно.

Среди публикаций японских исследователей истории искусства периода Мэйдзи наиболее известными являются труды профессора Токийского университета Сато Досина: в частности, его книга «Современное искусство Японии и государство Мэйдзи. Политика красоты» рассказывает об участии Японии, стремящейся показать Западу свое «сильное и цивилизованное лицо», в международных выставках рассматриваемого периода.

В книге «Коллекция эскизов для декоративных произведений компании “Кирю Косё Кайся”: дизайн экспортных произведений эпохи Мэйдзи» куратора Галереи ремесел Национального музея современного искусства в Токио Хида Тоёдзиро (樋田 豊次郎) говорится не только о государственной компании «Кирю Косё Кайся», но и о небольших частных дилерских компаниях, выступавших в качестве агентов-заказчиков, а иногда занимавшихся и собственным производством декоративных изделий.

Мурата Масаюки (村田 理如) – куратор и владелец единственного музея Японии, экспонирующего только произведения «экспортного» декоративного искусства конца периода Эдо – периода Мэйдзи. Им была проделана огромная работа по изучению произведений металлической пластики указанной эпохи, в результате чего после основания музея Киёмидзу Саннэндзака Бидзюцукан (清水三年坂美術館) вышли в свет многочисленные каталоги предметов декоративного искусства под общим названием «Рёкусё» (яп. 緑青 – «патина»), собранных М. Муратой в своем музее.

В 1986 г. стараниями японских исследователей из Муниципального музея города Такаока был выпущен каталог «Изделия из бронзы Такаока. Каталог всех известных гравиров периода Мэйдзи» под редакцией председателя объединения изящных искусств префектуры Тояма и известного мастера металлической пластики Касаи Тайдзо (可西 泰三, 1921 - 2007 гг.). В этом издании, тираж которого составлял лишь тысячу экземпляров, опубликованы произведения такаокской бронзы периода Мэйдзи, хранящиеся в Токийском национальном музее либо возвращенные в Японию из Европы усилиями японских антикваров¹⁹ и находящиеся в настоящее время в Музее искусств города Такаока и Национальном музее современного искусства (Токио).

Искусствовед С. Б. Рыбалко из Харькова опубликовала ряд работ, посвященных искусству Японии периода Мэйдзи: фотоальбом «Улыбка богов: японская миниатюрная пластика. Частные коллекции Украины», посвященный проблематике *окимоно* как самостоятельного вида традиционного декоративно-прикладного искусства Японии; «Мастера и самураи: искусство скульпторов и оружейников Японии. Каталог выставки»; «Великое в малом. Каталог выставки» – о произведениях *окимоно* периода Мэйдзи; а также статьи в журнале «Антиквар» – «Посланцы Мэйдзи: из истории коллекционирования японского искусства», «Сделанные с сердцем» и др.

Среди многочисленной научной литературы по проблематике стилей ар нуво и японизм (ведущие художественные направления в европейском искусстве XIX столетия) можно выделить труд английского искусствоведа Уильяма Харди «Путеводитель по ар нуво», переведенный на русский язык и изданный в нашей стране в 2008 г. Книга рассказывает о периодах становления, расцвета и упадка этого широко распространенного и

¹⁹ Подр. см.: стр. 219-222.

многожанрового стиля, его художественных особенностях и творчестве ведущих мастеров.

Кроме того, следует отметить работу Н. С. Николаевой «Япония – Европа. Диалог в искусстве», изданную в 1996 г., – первое (и пока единственное) исследование на русском языке, посвященное художественным связям между Японией и Европой. На многочисленных примерах автор рассматривает трехсотлетнюю историю взаимодействия двух культур, начиная с первых португальских экспедиций и заканчивая японским влиянием на французское искусство конца XIX в. Помимо прочего, в работе затронуты такие темы, как японские мотивы в искусстве модерна и русском искусстве рубежа XIX – XX столетий. В книге дан подробный анализ произведений таких выдающихся мастеров, как Хokusай, Хиросигэ, Уистлер, Мане, Дега, Моне, Тулуз-Лотрек, Ван Гог, Гоген, Кузнецов и т.д.

Виктор Арвас – один из ведущих английских ученых – специалистов по изобразительному и декоративно-прикладному искусству конца XIX – начала XX в. написал более двадцати книг о стилях ар нуво и ар деко, а также монографии, посвященные художникам – представителям этих направлений. Одна из популярных работ автора – «Ар нуво. Французский эстетизм», изданная в 2002 г. в Лондоне, рассматривает различные аспекты стиля, биографии художников и мастеров, а также содержит 740 фотографий лучших образцов изобразительного и декоративно-прикладного искусства в стиле ар-нуво.

Значительный пласт искусствоведческой литературы посвящен японизму (от франц. Japonisme) – направлению в европейском искусстве XIX века, сложившемуся под влиянием японской ксилографии *укиё-э* и традиционных художественных ремесел. К крупнейшим выставкам последней четверти прошлого столетия, посвященным японизму (Кливленд, 1975 г.; Токио, 1985 г.; Париж-Токио, 1988 г.; Лондон, 1991 г.; Берлин, 1993 г.), были выпущены каталоги, содержащие большой объем исторического

материала. В тот же период в отдельных журнальных статьях делались неоднократные попытки последовательно выявить основные этапы процессов проникновения японских произведений искусства в Европу и формирования японизма как более или менее самостоятельного стиля. Эти же вопросы активно обсуждались на международных искусствоведческих конференциях различного уровня. Одновременно особое внимание проблеме начали уделять и японские специалисты. Известный японский историк искусств и художественный критик Осима Сэйдзи считается в Японии пионером изучения японизма. В 1980 г. вышла в свет его книга «Японизм: импрессионисты и *укиё-э*». В 1991 г. в Берне была издана книга Ватанабэ Тосио «Викторианский японизм», написанная на английском языке, которая на протяжении нескольких лет считалась самым масштабным исследованием, посвященным этой теме. Позднее над проблематикой японизма работали японские историки искусств Ёсимидзу Цунэо («От японизма до *ар нуво*»), Акико Фукаи «Японизм в моде – *кимоно*, отправившееся за океан»), Санэхидэ Кодама («Американский японизм – произведения изящных и декоративно-прикладных искусств в японском стиле»), Мабути Акико («Японизм – фантазия о Японии»), Уэно Риэ («Японизм в истории русского искусства») и многие другие.

Научная новизна исследования заключается в раскрытии исторического пути и определении художественно-стилистических особенностей развития японской металлической пластики конца XIV – начала XX в. Впервые в России сделана попытка провести комплексное исследование художественного металла Японии этого периода. Прделанная работа позволила выявить, систематизировать и собрать в единое целое разрозненные факты по истории художественного металла рассматриваемой эпохи.

В итоге данного исследования в научный оборот введены неизвестные ранее архивные материалы, объединены и скоррелированы результаты работ

японских, английских и американских специалистов, изучавших японскую металлическую пластику на протяжении последних 130 лет. Собранный документальный и предметный материал позволяет рассматривать произведения художественного металла как особый пласт культуры периода Мэйдзи. Определены этапы развития металлической пластики, ее эволюционные и стилистические особенности, типичные декоративные приемы, значение японского художественного металла периода Мэйдзи во всеобщей истории искусства. Комплексное изучение обширного материала позволило сделать выводы касательно стилистических особенностей и исторической роли японской металлической пластики эпохи Мэйдзи. Диссертация, в ходе работы над которой к исследованию привлекался значительный объем новых сведений, позволяет восполнить многие пробелы в историографии художественного металла Японии периода Мэйдзи.

Практическая значимость исследования. Собранный, обобщенный и систематизированный фактологический и иллюстративный материал может быть использован в исследовательской, научной, музейной и реставрационной деятельности. Материал и выводы диссертации могут применяться при создании экспозиций различного характера. Исследование будет подспорьем в систематизации и атрибуции образцов японской металлической пластики, хранящихся в фондах музеев, а также станет пособием для частных коллекционеров японского искусства. Полученные в ходе диссертационной работы аналитические данные и сравнительный материал актуальны для специалистов в области японского искусства, у которых появятся дополнительные критерии оценки художественной ценности произведений.

Результаты исследования могут сыграть важную роль в системе образования будущих знатоков антиквариата, содействуя их теоретическому и практическому знакомству с художественными традициями японской металлической пластики периода Мэйдзи. В частности, материал

диссертации может быть востребован для разработки специального курса по истории художественного металла Японии или раздела в общетеоретическом курсе «История художественного металла» для студентов специальностей «Декоративно-прикладное искусство (художественный металл)» и «Художественная обработка металлов».

Глава I. Предыстория: художественный металл Японии до периода Мэйдзи

Использование металлических изделий началось в Японии с периода **Яёй** (300 г. до н. э. – 300 г. н. э.). Привозные бронзовые предметы из Кореи и Китая употреблялись для религиозных обрядов. Некоторые предметы переплавлялись и из них делались новые. Древнейшими японскими предметами из металлического литья являются бронзовые колокола *дотаку* (яп. 銅鐸)²⁰. Их отливали из привозной корейской бронзы, на поверхность наносили рельефный рисунок в виде косых перекрещивающихся линий, делящих одну сторону на шесть картушей, именуемый в последствии *кэсадасуки-мон* (袈裟襷文, досл. «шнур для буддийской рясы») и в виде волнистых линий, именуемый *рюсуй-мон* (流水文, «бегущая вода») (иллюстрация 1). Иногда *дотаку* находят в комплекте с другими ритуальными предметами, завезенными из Кореи и Китая: культовым оружием – бронзовыми алебардами *дока* (銅戈), мечами *докэн* (銅劍) или копьями *дохото* (銅矛, 銅鉞). К этому же периоду относится изготовление бронзовых браслетов и отливка бронзовых зеркал *докё* (銅鏡). Зеркала *докё* (иллюстрация 2) напоминали по форме и рисунку китайские²¹, на многих из них изображались реальные и мифологические животные (львы, драконы, птицы феникс и т.д.), облака, волны, виноградная лоза и графические орнаменты. Для их изготовления использовались корейские и китайские матрицы.

²⁰ Подр. об истории *дотаку* см.: Иофан Н. А. Культура древней Японии / отв. ред. Виноградова Н. А. – М.: Гл. ред. вост. лит. изд. Наука, 1974. – С. 23-30.

²¹ См.: 泉屋博古 鏡鑑編 . 京都: 泉屋博古館. 2004. 文庫: 142 ページ.

Сэн-оку хакуко. Кёкан-кэн. (Собрание зеркал из коллекции Музея Сэн-оку хакуко, Киото). – Киото: Сэн-оку хакукокан. 2004, – 142 с.

Иллюстрация 1. Колокола *дотаку*.
 Бронза. Период Яёй.
 Левый украшен узором *кэсадасуки-мон*, правый –
рюсуй-мон.



Иллюстрация 2.
 Бронзовое зеркало *докё*.
 Период Кофун.
 Украшено в «зверином» стиле, с зубчатым
 узором по краям зеркала (яп. 三角縁神兽鏡,
санкакубути-синдзю-кё).



В период **Кофун** («период курганов», 300 - 552 гг.) началось более качественное металлопроизводство в Японии. Это было время переселения огромного количества мастеров, в том числе и мастеров по металлообработке, из Кореи и Китая. Кузнецы, стоящие у истоков металлообрабатывающей промышленности, производили клинки, доспехи и разную домашнюю утварь. Японцы отошли от материковых образцов и стали создавать бронзовые изделия оригинальной формы и орнаментации. В древних курганах были найдены металлические украшения седла и сбруи, шлемы, головные украшения, рукояти мечей, браслеты, серьги. Все эти предметы показывают на уже довольно высокий художественный уровень

обработки металлов того времени, развитие искусства позолоты, гравировки, чеканки и отделки золотой нитью.

В период Асука (552 - 645 гг.) в Японию проникает с материка буддизм, неся с собой новые потенциальные возможности для применения художественного металла. Ввезенная буддийская скульптура и буддийская утварь сразу же оказали влияние на изготовлении изделий из бронзы и железа. Совершенствуются техники отливки бронзы, искусства гравировки, позолоты, начинают производиться металлические украшения конской сбруи, произведения кузнечного и ювелирного ремесла. Материалы, технологии, орнаментальные мотивы, сюжеты изображений для металлической пластики того времени заимствуются, как правило, из Кореи.²² За период Асука в стране было возведено около пятидесяти буддийских храмов, для которых потребовались изображения Будды и бодхисаттв. Сначала их ввозили из Кореи и не производили в Японии, но частые пожары, уничтожавшие буддистские святыни, заставили искать новые источники пополнения скульптурного фонда. В середине периода Асука в Японии организуется ряд государственных ведомств, следящих за развитием искусств и ремесел. Они выполняли разнообразные заказы и посылали в провинции опытных мастеров для обучения местных ремесленников. В ведомствах были как мастера, приехавшие с континента, так и местные мастера: скульпторы, резчики, чеканщики, специалисты по золочению. Храмовые архивы упоминают имена многочисленных корейских и китайских скульпторов, обучавших японцев своему мастерству²³. Уже в VII в. японские мастера владели многими техниками обработки металла – резьбой, чеканкой, штамповкой. Резные узоры балдахинов, ажурные нимбы буддийских статуй, курильницы, жертвенники выполнялись с большим совершенством,

²² Подробнее см.: Сердюк Е.А. Раннее буддийское искусство Японии и корейская традиция // Искусство Востока: Вып. 3. Сравнительное изучение традиций. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – С. 167-192.

²³ Об этом, в частности, упоминает Н.А. Виноградова: Виноградова Н.А. Скульптура Японии. III - XIV век. – М.: Изобразительное искусство, 1981. – С. 61-63.

отличались тонкостью и изысканной красотой рисунка. Постепенно на территории крупных монастырей возникли и местные мастерские. Например мастерская храма Хорюдзи (яп. 法隆寺 – «Храм процветающего закона») близ Нара, построенного в 607 г. Это самый древний в Азии буддийский монастырь, сохранившийся в своем первоизданном виде. В мастерской при храме, руководимой японским скульптором Тори Бусси²⁴, в 623 г. была создана наиболее ранняя часть алтаря – бронзовая группа, изображающая будду Сяка-Нёрай (Шакьямуни) с предстоящими *босацу* (бодхисаттвами) Якусё и Якудзё (иллюстрация 3) и скульптура Якуси Нёрай (Будды-Целителя). Знаменитые мастера, возглавлявшие ту или иную храмовую скульптурную мастерскую, прославляли и сам монастырь, и были показателем его могущества.

Иллюстрация 3. «Триада» Сяка-Нёрай и бодхисаттвы из храма Хорюдзи.

Бронза, литье, гравировка, позолота. Период Асука. 623 г. Высота статуи Будды – 87,5 см, высота статуй двух бодхисаттв – около 90 см.

Триада имеет общий большой нимб – *икко-сандзон*.

Скульптор Тори Бусси.



²⁴ Тори Бусси (яп. 止利 仏師, «скульптор Тори»). Более раннее имя мастера – Курацукуруно Тори (яп. 鞍作止利 / 鞍作鳥, «седельщик Тори»). Считается первым профессиональным скульптором Японии. Бусси – титул, который начиная с периода Асука присваивался мастеру, создававшему скульптуры будд по заказам от императорского двора и знати. В XII в. стал также обозначением священного ранга.

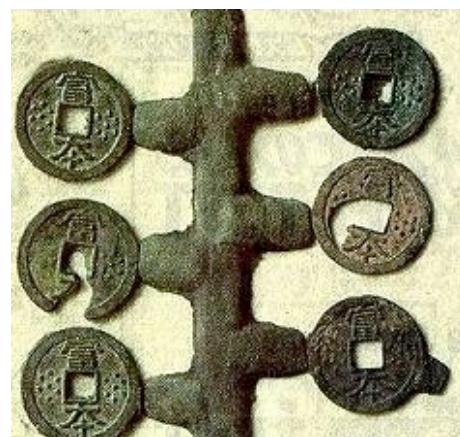
Наряду с крупными храмовыми фигурами в период Асука было создано и большое количество бронзовых миниатюрных фигурок буддийских святых, предназначенных для домашних алтарей и переносных храмов (иллюстрация 4), отличавшихся особой ювелирной тщательностью отделки.



Иллюстрация 4. Фигурка Мироку-босацу (яп. 弥勒菩薩, «бодхисаттва Майтрея»).
Бронза, литье, гравировка, патинирование.
Период Асука.
Высота 28,6 см.
Токийский Национальный музей.

Важной разновидностью бронзовых изделий были и первые японские деньги – *вадо кайтин* (яп. 和同開珎), или *вадо кайхо*. Они были выпущены в 708 г. по образцу монет Китая (иллюстрация 5). Изготавливались они из серебра и меди и весили около 5 г. Их стоимость привязывалась к рису. Одна медная, например, «тянула» на 0,72 л рисовых зерен, или, по японским мерам, на 6 *сё*. Это составляло двухдневный прожиточный минимум той поры.

Иллюстрация 5. Монеты, найденные в Асука, префектура Нара.
Бронза, литье.
Период Асука.



Период Нара (645 - 794 гг.) начался с восстановления столицы государства в городе Хэйдзё-кё (*совр.* Нара). Особенности эпохи – ускоренная китаизация японского общества, укрепление буддизма, создание первых исторических хроник и расцвет культуры, в частности поэзии.

В ранний период Нара японские мастера уже не ограничиваются прямым копированием произведений с материка, а создают свои собственные образы, отмеченные чертами японской самобытности²⁵. В значительной мере этому содействовали и технические усовершенствования, появившиеся в обработке металла. Мастера по металлам достигают виртуозного мастерства в изготовлении бронзовых, медных, серебряных изделий. Для украшений металлических произведений начинает применяться не только резьба, гравировка и золочение, но и инкрустация цветными металлами и драгоценными камнями, холодная ковка и чеканка. Резьба по металлу, в свою очередь, получала все большее распространение.

Первые металлические памятники искусства раннего периода Нара дошедшие до нас: бронзовая статуя Юмэтигаэ-Каннон (яп. 夢違観音, 651 г.) из монастыря Хорюдзи; триада Якуси-сан-дзон (697 г.) храма Якусидзи (яп. 薬師寺); рельеф на меди Хоккэсэссо (яп. 法華説相, 698 г.) в храме Хасэдэра (яп. 長谷寺), курильница с ручкой в виде «хвоста сороки» (илл. 7) и др.

Иллюстрация 6. Статуя Юмэтигаэ-Каннон из монастыря Хорюдзи. Период Нара. Бронза, литье, гравировка, патинирование. Высота 88 см.



²⁵ Виноградова Н.А. Скульптура Японии. III - XIV век. – М.: Изобразительное искусство, 1981. – С. 80-82.

Иллюстрация 7.
Курильница «хвост сороки». Период Нара.
Медный сплав, чеканка, позолота.
Размер 39 x 13,3 x 10,2 см.
Токийский Национальный музей.



Поздний период Нара начинается в 710 г. с переездом столицы из города Тоёсаки (столица с 646 по 710 г.) в Хэйдзё-кё (Нара). На восточной границе города в 745 г. начинается строительство большого архитектурного ансамбля Тодайдзи (яп. 東大寺 «Великий восточный храм»), что являлось важным шагом на пути дальнейшего распространения буддизма. Это был также период становления в Японии синкретического вероучения *рёбу синто*²⁶, отразившегося и на характере культуры и искусства того времени. Укрепляется основная идея тождественности главного божества синтоизма Аматаэрасу и центральной фигуры буддийского пантеона Будды Вайрочаны (яп. Дайнити Нёрай – «Будда Бесконечного света»). В 749 г. было отлито и позолочено с 752 по 757 г. самое крупное бронзовое произведение периода

²⁶ *Рёбу синто* – (яп. 両部神道, «двусторонний синто») – религиозное течение в средние века в Японии, объединяющее элементы местных японских верований (*синто*) и эзотерического буддизма школы Сингон-сю. Согласно догматике *рёбу синто*, синтоистские божества (*ками*) являются манифестациями («превращенными телами») будды Махавайрочаны (см. Вайрочана), главного будды Сингон-сю. (источник: Игнатович А. Н. Буддизм в Японии. Очерк ранней истории. – М.: Наука, 1991.).

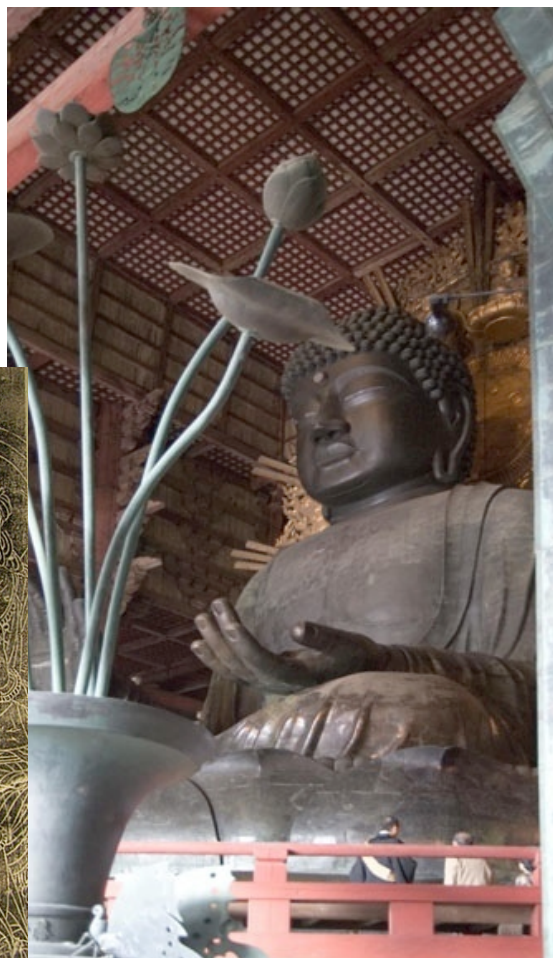
Нара – гигантская статуя Будды-Дайбуцу²⁷ (илл. 8 и 8.1). Высота статуи составила 16,21 м, высота трона 3 м, общий вес 452 т. Статуя выполнена из бронзы *караканэ* (яп. 唐金, «китайский металл») – сплава меди, олова и свинца. Как сообщают хроники тех лет, на изготовление статуи был израсходован весь запас меди в стране. Все ресурсы государства были мобилизованы на сооружение гигантской скульптуры Будды. Из разных мест везли медь, олово, ртуть. Развернувшиеся по всей стране поиски золота, необходимого для того, чтобы покрыть им статую после отливки, увенчались успехом: драгоценный металл нашли на далеком севере в провинции Муцу. Сначала отлили уменьшенную модель, послужившую прототипом статуи. Затем из бревен соорудили ее остов. Изготовление формы заняло целый год. В течение двух лет несколько раз пытались отлить статую, и в 749 г., наконец-то это удалось. Статую отливали по частям в огромных опоках и изложницах в течение шести лет (744 - 749 гг.). Затем, после того как все части были спаяны, начался многолетний процесс украшения. Были отлиты 966 завитков волос, в виде раковин, величиной с человеческую голову каждый. Затем наступил длительный этап золочения и раскраски, орнаментации нимба, включавшего, помимо элементов рельефного растительного декора, шестнадцать крупных, величиной в человеческий рост фигур божеств, парящих в небесах. Согласно одной из многих летописных версий, в процессе создания статуи было израсходовано около 520 т. меди и 90 т. припоя, около 2,3 т. ртути и 450 кг золота.²⁸ Статую Дайбуцу можно рассматривать не только как произведение пластического искусства данной эпохи, но и как пример расцвета многих видов художественной обработки металла – литья, резьбы, чеканки, позолоты.

²⁷ Статуя Дайбуцу в первоначальном виде до нас не дошла. Остались лишь часть колена Будды и лепестки лотоса, на котором он восседал, на лепестках выгравированы сцены из Брахмаджала-Сутры. Голова статуи была повреждена во время землетрясения в IX в., при пожаре 1180 г. была уничтожена вся ее верхняя часть. В 1195 г. ее восстановили, в 1567 г. опять была разрушена. Современный вид статуи является реконструкцией 1692 г.

²⁸ Подробнее см.: Воробьев М. В., Соколова Г. А. Очерки по истории науки, техники и ремесла в Японии. – М., 1976, С. 45.

Иллюстрация 8. Статуя Дайбуцу в храме Тодайдзи. Кунинака-но Кимимаро.
Высота 14,98 м.
Бронза *караканэ*, литье, гравировка, золочение.
Период Нара.

Иллюстрация 8.1. Фрагмент гравировки *кэбори* пьедестала Дайбуцу.



О большом прогрессе в литье свидетельствуют металлические предметы обихода, дошедшие до наших дней: бронзовая и серебряная утварь, зеркала, светильники, украшения, мечи, украшенные золотом, серебром и эмалью. Бронзовые зеркала с обратной стороны украшены растительным орнаментом, изображением животных, птиц, насекомых, выполненными в технике гравировки, накладных серебряных и золотых листов с ажурными рисунками и инкрустациями. Курильницы для буддийских монастырей выполнены в форме чаш с ажурными крышками в форме треножников, гравированы изображениями мифических животных и птиц, окруженных цветочными гирляндами. Гравировка, резьба (штриховая и ажурная), чеканка, инкрустация находятся на высшем уровне профессионализма, что позволяет мастерам свободнее относиться к формам изделий и расположению узоров.

Иллюстрация 9. Блюдо восьмиугольной формы с прорезной крышкой. Период Нара.
Медный сплав, чеканка, резьба *сукасибори* (яп. прорезная резьба), гравировка, позолота.
Размер 44,2 x 30,0 x 17,0 см.
Императорская сокровищница Сёсоин.



Большинство предметов этого периода сохранились в сокровищнице храма Тодайдзи – Сёсоин²⁹, которая с самого начала сооружалась как императорское хранилище художественных ценностей (иллюстрации 10, 11)³⁰. История Сёсоина началась с 756 г., когда императрица Кокэн (718 - 770 гг.) пожертвовала часть своих личных вещей монастырю Тодайдзи, чтобы Дайбуцу услышал ее молитвы за ее супруга – императора Сёму. Чтобы хранить дары императрицы, и было сооружено несколько бревенчатых построек на сваях, получивших общее название Сёсоин.

²⁹ Сокровищница Сёсоин (яп. 正倉院) со времени своего основания регулярно обогащалась новыми дарами. Её коллекция включает большое количество рукописей, предметов буддийского ритуала, музыкальных инструментов, одежды, оружия, произведений прикладного искусства и драгоценностей японских императоров, начиная от императора Сёму (701 - 756 гг.) и императрицы Комё (701 - 760 гг.). В ней немало вещей материкового происхождения, пришедших не только из Китая и Кореи, но и из далеких Индии и Персии. Последние служат вещественным напоминанием о временах, когда эти страны связывал с Восточной Азией Великий Шелковый путь. Многие из них были получены японскими послами в качестве даров от китайских императоров. Коллекция Сёсоин ныне является старейшей музейной коллекцией в мире.

³⁰ См.: 特別展：「正倉院宝物」, 昭和 56 年 10 月 31 日—11 月 25 日. 東京国立博物館, 1981. 13, 106 ページ. (Каталог специальной выставки «Сокровища Сёсоин» (31.10 – 25.11.1981) / Токийский Национальный музей, 1981. С 13, 106.)

Иллюстрация 10. Ароматница *кунро*.

Период Нара.

Бронза, чеканка, резьба *сукасибори* (яп. прорезная резьба), патинирование.

Диаметр 24 см.

Императорская сокровищница Сёсоин.



Иллюстрация 11. Зеркало с изображением драконов и черепахи.

Белая бронза *хакудо*, литье, гравировка.

Диаметр 31,7 см.

Период Нара.

Императорская сокровищница

Сёсоин.



Период Хэйан («эпоха мира, спокойствия»; 794 - 1185 гг.) начинается с переноса имперской столицы из Нары в город Хэйан (совр. Киото) и завершается морской битвой при Дан-но-ура, в которой дом Минамото разгромил дом Тайра. С 858 г. реальная власть переходит к верховному канцлеру, назначенному из рода Фудзивара, и, вплоть до падения этого рода в 1184 г., члены семьи Фудзивара занимали главные посты при дворе и осуществляли всю фактическую власть в стране. К середине X в. земля из государственной собственности окончательно перешла к феодалам, которые активно укрепляли свои владения и для защиты создавали вооруженные отряды из зажиточных крестьян, то есть тех, кому было что защищать. Так появились класс *буси* и первые самураи, которые образовывали группы (*дай*) по принципу кровного родства.

В обработке металлов периода Хэйан прослеживалась тенденция к утонченности стиля, более искусному исполнению и окончательному переходу к японским самобытным мотивам от китайских. Уходит тяжеловесность и помпезность изделий периода Нара. У аристократии двора Фудзивара все предметы быта становятся в высшей степени изящными. *Хибати* (жаровни), вазы для цветов, сосуды для ритуальных омовений – бронзовые резные, с гравировкой, покрытые искусными рисунками, золотыми и серебряными инкрустациями (илл. 12). Серебряные приборы для еды, безделушки, курильницы становятся легкими, более проработанными, много внимания уделяется их украшению. Бронзовые зеркала покрываются тончайшей штриховой резьбой, чеканкой (илл. 13), рисунок на них становится не столь мифологичным, как было принято в китайской традиции, а обращается к реальным мотивам природы, что было свойственно японскому искусству. Много внимания уделяется оформлению сутр и контейнеров для них. Оси свитков, шнурки для их завязки украшают тонкой резьбой по металлу. К периоду Хэйан относят возникновение искусства эмали, пришедшего из Китая, хотя в коллекции Сёсоин есть предметы,

Иллюстрация 12.

Плоская чаша для омовения, используемая в церемонии Дня рождения Будды³¹.

Бронза, гравировка *кэбори* (тонкие линии гравировки или резьбы) и *нанакэ* (набитый специальным чеканом узор из выпуклых точек), золочение.

Изображение в стиле *хосогэ-каракуса-мон* (яп. 宝相華唐草, розетки цветов в обрамлении травы *каракуса* «китайская трава»).

Период Хэйан.

Токийский Национальный музей.



Иллюстрация 13.

Восьмиконечное ритуальное зеркало с изображением будд на внутренней стороне (правая илл.) и парящей пары фениксов и цветами на внешней стороне (левая илл.).

Бронза, литье, гравировка, резьба *кэбори*. Диаметр 15,1 см.

Период Хэйан.

Национальный музей Нары.



泉屋博古館



泉屋博古館

³¹ В Японии День рождения Будды (яп. 灌仏会, *камбуццэ*) постоянно отмечается 8 апреля. Праздник отмечается неофициально и получил название Фестиваль цветов – Ханамацури (яп. 花祭).

украшенные эмалями, датированные более ранними периодами. В полной мере это искусство получило широкое распространение в период Муромати, но со временем оно угасло и возродилось с новой силой в период Мэйдзи, когда было доведено японцами до совершенства и объявлено в мире «одним из чудес света». К одному из наиболее ранних образцов металлического произведения украшенного эмалями относят ритуальное зеркало из сокровищницы Сёсоин (иллюстрация 14). Японские специалисты не пришли к однозначному выводу о датировке и происхождении изделия.³² Как возможное место изготовления зеркала рассматривались три страны – Япония, Китай и Корея, а предположения о времени ее создания охватывают период от VIII до начала XVII в. До наших дней сохранилось крайне мало ранних работ японских мастеров по эмали. Исключением можно назвать несколько незначительных элементов дверной арматуры, украшенных эмалевыми композициями, в Зале Феникса, открытом в 1053 г., в храме Бёдоин в Киото и интерьерные детали с декором из перегородчатой эмали в резиденции сёгуна Асикага Ёсимаса (1436 - 1490 гг.) в восточном Киото (в настоящее время – храм Гинкакудзи).

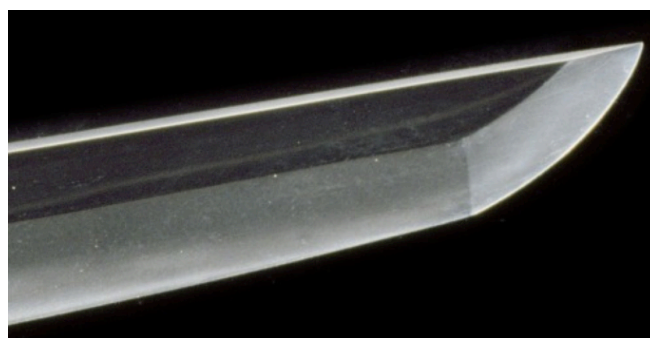
Иллюстрация 14. Ритуальное зеркало в виде цветка с двенадцатью лепестками.
Бронза, золото, эмаль.
Период Нара (?).
Диаметр 18,5 см.
Императорская сокровищница Сёсоин.



³² 第 52 回 正倉院展図録 / 奈良国立博物館図書館. 京都: 奈良国立博物館, 2000. 30-31 ページ. (VXII выставка императорской сокровищницы Сёсоин / Национальный музей Нара. – Киото: Нодзаки Инсацу Сигё, 2000. С. 30-31.)

В период Хэйан происходит подъем искусства японских оружейников. К концу периода было сделано много клинков самого высокого качества. В годы правления императора Горэйдзэй (1046 - 1068 гг.) из Китая в Японию прибыли купцы для закупки японских мечей, уже завоевавших славу на материке. Улучшение качества клинков было бы невозможно без роста качества металла и объемов его производства. В период Хэйан работали 252 литейни по всей стране, разрабатывались залежи магнитного железняка. Получаемое железо отличалось необычайной чистотой и содержало мало примесей. К концу периода Хэйан сложилась типичная японская технология изготовления мечей и сам японский меч в том виде, в каком он просуществовал впоследствии тысячу лет почти без изменений (илл. 15).

Иллюстрация 15. Меч-*тати*
«Микадзука Мунэтика».
Национальное достояние Японии.
Длина 80 см, *сори* (изгиб) 2,7 см.
Длина в ножнах 85,3 см.
Кузнец Сандзё Мунэтика.
Период Хэйан.
Токийский Национальный музей.



Из наиболее значимых памятников декоративного металлического искусства периода Хэйан следует выделить: *кэман* (яп. 華鬘 – храмовое украшение-гирлянда) с изображением двух божеств калавинка (яп. 迦陵頻迦 *карёбинга* – летающее божество с телом птицы и человеческим лицом) из храма Тюсондзи (яп. 中尊寺) (иллюстрация 16); позолоченная бронзовая коробка для хранения сутр с резным цветочным орнаментом из храма Энрякудзи (яп. 延暦寺) (иллюстрация 17); алтарь, выполненный в ажурном

рельефе с изображениями павлинов в Золотом храме Кондзики-до (яп. 金色堂) монастыря Тюсондзи (иллюстрация 18) и др.

Иллюстрация 16. *Кэман* с изображением двух *карёбинга*.

Бронза, резьба *сукаси-бори*, позолота.

Высота 28,5 см.

Период Хэйан.

Храм Тюсондзи.



Иллюстрация 17. Коробка для хранения сутр *кёбако* с цветочным орнаментом.

Позолоченная бронза, резьба *кэбори*.

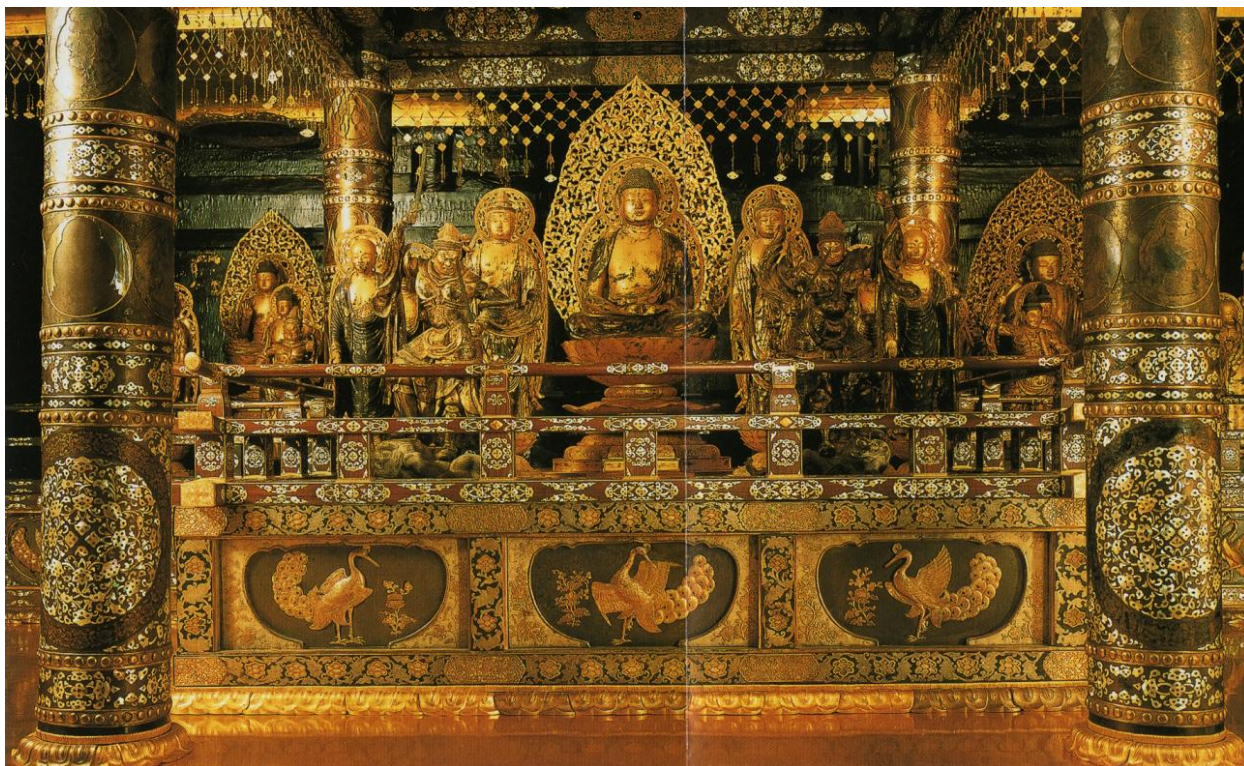
1031 г. Период Хэйан.

Размер: 27,1 x 12,1 x 8,3 см.

Из коллекции
храма
Энрякудзи.



Иллюстрация 18. Алтарь *кодзама* с изображением павлинов.
Позолоченная бронза, гравировка, чеканка.
Период Хэйан.
Золотой храм монастыря Тюсондзи.



Эпоха раннего средневековья делится на два периода: Камакура и Муромати. Некоторые историки выделяют между ними период Намбокутё (1336 - 1392 гг.) – период двух императорских династий – северной (*хоку-тё*) с резиденцией в Киото и южной (*нан-тё*) с центром в Ёсино. **Период Камакура** (1185 - 1333 гг.) назван по имени города, ставшего центром первого сёгуната в Японии. В результате столкновений между родами Минамото, Фудзивара и Тайра последний вышел победителем, оттеснив род Фудзивара от власти. В 1185 г. Минамото Но Ёритомо одержал победу, заставил императора признать своё господство и устроил свою ставку в приморской деревне Камакура. В 1192 г., завершив формирование власти, он расправился с врагами и бывшими союзниками и присвоил себе титул *сэйи тайсёгун* (великий полководец). Эпоха Камакура была временем междоусобных войн и доминирования сословия самураев, что естественно,

наложило свой отпечаток на искусство раннего средневековья. В официальной религии сёгуната утвердилась такая форма буддизма, как *дзэн*.

В период Камакура, наряду с продолжением хэйанских традиций в декоративно-прикладном искусстве, зарождалось новое искусство средневековья: смешение простоты и строгости вкусов самураев, зачастую выходцев из народных масс, с утонченным вкусом японской аристократии.

Значительно усовершенствовалась техника литья, как пишут японские ученые, специалисты в области древнего искусства Японии³³, что сказалось на отливке камакурского Дайбуцу (илл. 19).

Иллюстрация 19. Статуя Дайбуцу в Камакура.
Бронза, литье.
1252 г.
Высота 11,4 м; вес 93 т.



До наших дней дошли металлические резные изделия, связанные с буддизмом, подписанные создавшими их мастерами. Техника резьбы стала вычурной, а сами произведения перегружены украшениями. Широкое развитие получают предметы военного снаряжения, богато и тонко украшенные рельефной резьбой, – изображениями птиц, цветов, зверей, – характерной особенностью которой является детальное воспроизведение природы (иллюстрация 20).

³³ Ито Н., Миягава Т., Маэда Т., Ёсидзава Т. История японского искусства (пер. с яп. Гривнин В.С.; пред. и коммент. Иофан Н.А., Коломиец А.С.). – М.: Прогресс, 1965. С. 78-81.

Иллюстрация 20.

Доспехи, прошитые красными нитями (яп. 赤絲威鎧 – *акаитодоси ёрой*), украшенные резными изображениями тигра, бамбука, воробьев и растительным орнаментом.

Период Камакура.

Из коллекции синтоистского святилища Касуга Тайся (яп. 春日大社) в Наре.



Иллюстрация 21. *Кёбако* (коробка для хранения сутр), с изображением драконов в облаках. Железо, ковка, инкрустация золотом, серебром.

Период Камакура.

Из святилища Ицукусима
(яп. 厳島神社).



Период Муромати (1336 - 1573 гг.) – период в истории Японии, на протяжении которого существовала ставка сёгунов Асикага в Муромати, Киото. История Японии этого времени заполнена межфеодальными войнами. В обстановке политической неустойчивости учение секты *дзэн* превратилось в ведущую идеологию времени с проповедью прижизненного спасения. Самым важным путем к этому считались не только самодисциплина и физическая тренировка, но главным образом приобщение к вечной в своей изменчивости красоте природы через её созерцание или изображение. В художественные каноны эстетики *дзэн* входила простота, лаконичность изобразительных средств, конкретность образов реальной действительности.

Особенностью японской металлической пластики того времени являлась высокая техника резьбы по металлу, обычно животно-растительного орнамента. Со второй половины периода Муромати стали создаваться произведения из металлов, такие как буддийская утварь, вазы, курильницы и т.п., рассчитанные на широкий спрос³⁴. Произведения того времени украшались изображениями мифологических существ и животных, включавших в себя драконов, тигров и т.п. Эти фигуры животных могли образовывать ручки сосудов, наноситься резьбой или инкрустацией на поверхности изделий. У правителей Асикага были в моде китайские вещи. Так в этот период вошли в обиход курильницы-треноги сделанные в китайском стиле. Их создавали из сплава *сэнтоку*³⁵, до тех пор неизвестного в Японии. Китайские изделия из бронзы всегда высоко ценились приверженцами чайной церемонии и школами по аранжировке цветов, в результате чего были сделаны точные копии приспособлений времени династий Юань (1271 - 1368 гг.) и Мин (1368 - 1662 гг.), которые фактически

³⁴ Harris V. The Transition from Edo Practices to Meiji Enlightenment // Meiji no Takara Treasures of Imperial Japan. Vol. II. London: The Kibo Foundation, 1995. P. 20.

³⁵ *Сэнтоку* – японский вариант прочтения китайских иероглифов «宣德» (Сюаньдэ) – девиза правления пятого императора Китая из династии Мин – Чжу Чжанынцзи (1398 - 1435 гг.), в период правления которого была завезена в Японию желтая медь, получившая название *сэнтоку*.

неотличимы от оригиналов. Метод литья с использованием сборных литых секций, использующийся для изготовления частей с декоративными группами, также продолжал использоваться.

Традиция рельефной скульптурной фурнитуры для мечей началась еще до периода Муромати, а в этот период достигла своего расцвета, когда мастера из школы Мино стали создавать металлические детали оправы меча (яп. 小道具 – *кододзу*,) из *ямаганэ*³⁶ с контррельефным художественным оформлением (иллюстрация 22). Металл *ямаганэ* патинировали в темные коричневые тона, что соответствовало вкусам военного сословия того времени и следовало канонам *дзэн*, проповедавшим стремление к простоте предметов и налету старины. Темный цвет металла фурнитуры также подходил к ножнам меча, в основном украшенным черным лаком. Преобладание черного цвета в художественном оформлении мечей и других декоративно-прикладных произведений того времени во многом соответствовало традиции живописи кистью и тушью *суми-э*, рассматриваемой как одна из самых высоких форм *дзэнского* японского искусства. В храме Ицукусима хранится *цуба* меча мастера Мицутада³⁷ и оправа меча сёгуна Асикага Такаудзи (яп. 足利尊氏, 1305 - 1358 гг.) – основателя сёгуната Муромати, для изготовления которых применен декоративный сплав *сякудо*³⁸. Это чисто японское изобретение, и установление момента начала его использования представляет большой интерес, так как впоследствии *сякудо* был очень популярен и повсеместно применялся для украшения мечей, а в период Мэйдзи и для украшения декоративно-прикладных предметов, таких как вазы, *окимоно*, курительные трубки *кисэру* и т.п. Фон металлической фурнитуры мечей мог быть сделан в

³⁶ *Ямаганэ* (яп. 山金 – «горный металл») – неочищенная медь, именуемая также *нигуромэ*.

³⁷ Мицутада – (яп. 光忠, акт. пер. 1238 - 1247 гг.) – основатель школы кузнецов Осафунэ в Бидзэн. Два меча этого мастера хранятся в императорской коллекции.

³⁸ *Сякудо* (яп. 赤銅 – «красная медь») – сплав из меди, олова и свинца с небольшим количеством золота (до 8%), который приобретает глубокий черный с лиловым отливом цвет после стандартного патинирования.

стиле *нанако*³⁹, с эффектом образования равномерного множества маленьких выпуклостей (иллюстрация 23). Этот тип фона был перенят из Китая, о чем говорят подобные изделия, датируемые VIII-м столетием, сохранившиеся в коллекции Сёсоин. Мотивы оформления работ в основном взяты из природы и включали в себя цветы, травы, насекомых и животных.

Иллюстрация 22.

Овальная *цуба* с резьбой *амида-ясуримэ*⁴⁰ и изображением *кири-мон*⁴¹, *мицумомэ*⁴² и др. орнаментов.

Сплав *ямаганэ*, обод из сплава *сякудо*, контррельефная резьба, штамповка.

Высота 7,7 см. Период Муромати.

Ранняя школа Мино или школа Татиканагуси.

Частная коллекции.



Иллюстрация 23. *Кодзука* (рукоять ножа).

На фоне (сплав *сякудо*) в стиле *нанако* инкрустацией в высоком рельефе изображены военные атрибуты самураев на поле боя: плетень (сплав *сякудо*) с набалдашником в виде головы дракона (золото), кисть флага (серебро). Гото Тэйдзё IX-й (後藤程乗九代 – 9-й мастер клана Гото).

Длина 10 см.

Из частной коллекции, Япония.



³⁹ *Нанако* (яп. 魚子 – «икра рыб») – набитый специальным чеканом узор из выпуклых точек, обычно на деталях оправы из мягкого сплава *сякудо*. Такая техника гравировки чаще всего используется для изображения фоновых узоров, дополняя общую композицию.

⁴⁰ *Амида-ясуримэ* (яп. 阿弥陀鑢目) – декоративный орнамент *цуба* образованный расходящимися от центра линиями, напоминающий корону будды Амиды Нёрай. Часто используется с другими формами украшения.

⁴¹ *Кири-мон* (яп. 桐紋) – герб в виде стилизованного растения павлонии, символа удачи и благоволения богов; является одним из гербов императорской семьи.

⁴² *Мицумомэ* – узор в виде закручивающейся в центр кривой, видом напоминающей запятую, изогнутую каплю или *магатаму* (изогнутая бусина из драгоценного камня в виде запятой, встречающаяся в археологических находках Японии начиная с древности). Данный знак часто используется в японских семейных гербах и также является одним из символов в синтоизме и буддизме. Он подобен китайскому символу *инь* и *ян*.

Материал *сякудо* стал излюбленным материалом для изготовления оружейной фурнитуры времен сёгунов Асикага. Так, семья Гото Юдзё (後藤 裕乗, 1440-1512 гг.) (иллюстрации 24, 25), которому делал заказы VIII-й сёгун Асикага Ёсимаса (足利 義政, 1436-1490 гг.), специализировалась в использовании *сякудо* для изготовления оружейной фурнитуры. Семья продолжала непрерывное обслуживание военных правителей Японии вплоть до Реставрации Мэйдзи, имея филиалы в нескольких областях.



Иллюстрация 24. Портрет Гото Юдзё. XVI в.
Шелк *кэнпон*, минеральные краски, тушь.
Размер: 83.6 x 43.7 см.
Частная коллекция, Япония.

Иллюстрация 25. Комплект фурнитуры «Тридцать три дракона» для оправы меча, состоящий из *мэнуки*⁴³, *когаи*⁴⁴ и *кодзука*⁴⁵.

Золото
(техника
штампованного
барельефа);
сякудо
(техника
нанакко).
Период
Муромати.
Гото Юдзё.
Токийский
Национальный
музей.



⁴³ *Мэнуки* (яп. 目貫) – металлическая пластинка, подкладываемая под обмотку ручки японского меча, чтобы избежать скольжения руки. *Мэнуки* изготавливались в технике штампованного барельефа или литья, с использованием молотка и резца для обработки тонких металлических листов, устанавливаемых на блок битумного пека. Они могли быть позолочены или сделаны из цельного золота, из меди или сплава *сякудо*, с золотой и серебряной инкрустацией.

⁴⁴ *Когаш* (яп. 笄) – остроконечный нож, размещался в «кармане» ножен. Помимо боевого имел бытовое назначение (например шпилька для волос).

⁴⁵ *Кодзука* (яп. 小柄, досл. «маленькая рукоять») – малый нож, размещался в «кармане» ножен.

Последний мастер этой школы, Гото Итидзё (後藤 一乗, 1791 - 1876 гг.), продолжал работать на сёгунов Токугава, но к середине XIX в. стал постепенно отступать от традиционного для школы Гото оформления в китайском стиле, в связи с возрождением в Японии направления живописи *ямато-э*⁴⁶. Гото Юдзё и последующим поколениям мастеров Гото были поручены работы, связанные с национальными золотыми и серебряными запасами. Они способствовали подъему ремесла на высокий уровень, разработав способы очистки, окраски и поверхностной обработки различных видов драгоценных металлов.

Положение семьи Гото, которая пользовалась расположением сёгунов и финансировалась ими, было подобно положению семьи Кома, работавшей по лаку, и школы живописцев Кано⁴⁷. Все они работали первоначально в китайском стиле, который сохранялся параллельно с влиянием изменяющейся моды. Художники этих трех направлений были всегда близки в своих стремлениях, и работы по лаку и металлу часто заимствовали идеи в работах живописцев. Однако основные темы вели свою историю от ранних работ школы Мино, которая использовала сюжеты китайской мифологии и легенд, хорошо знала буддизм и связанные с ним виды искусства, которым покровительствовал Асикага, и среди которых были чайная церемония и театр Но. Хотя семья Гото, возможно, создала формальную точку отсчета в истории декоративной работы по металлу, существовало много различных школ, каждая с ее собственной излюбленной техникой, материалами, и содержанием. К концу семнадцатого столетия существовало также множество провинциальных школ, которые работали в новых городах-крепостях наряду с мастерами Гото.

⁴⁶ Ямато-э, школа японской живописи, сложившаяся в XI - XII вв. при императорской Академии художеств. Для мастеров характерны яркие силуэтные изображения, горизонтальные свитки, иллюстрирующие аристократические романы, повести, в которых живопись перемежается с каллиграфией.

⁴⁷ Harris V. The Transition from Edo Practices to Meiji Enlightenment // Meiji no Takara Treasures of Imperial Japan. Vol. II. London: The Kibo Foundation. 1995, P. 22-24.

В последующий **период Момояма** (1573 - 1614 гг.) подошла к концу эпоха феодальных войн, власть перешла к последовательно сменявших друг друга военным диктаторам – Ода Нобунага, Тоётоми Хидэёси и Ияэсу Токугава. Это было время роста городов, демократизации культуры, проникновение новых ценностей. Носительницей новых художественных веяний была верхушка военно-феодалного сословия, которая пользовалась поддержкой богатого купечества⁴⁸. В искусстве возросло стремление к яркой декоративности, многокрасочности, пышной зрелищности. Золото стало использоваться несравненно больше, чем в прежние времена. Японское искусство конца XVI в. предстает как сложный процесс сосуществования и взаимопроникновения старого и нового. В период Момояма существовала непрерывная связь с Западом через Голландскую Ост-Индскую компанию. Существенная часть производства лакированных и керамических изделий того времени была приспособлена к экспортной торговле. Японская экспортная промышленность середины XVII в., когда китайская династия Мин находилась в состоянии упадка, взяла на себя большую часть рынка Китая. Излюбленные продукты для экспорта были зачастую основаны на китайских образцах фарфора и на псевдо-европейских стилях изготовления мебели.

Период Эдо (1603 - 1868 гг.), предшествующий эпохе Мэйдзи, был мирный; в конце XVI-го и начале XIX в. страна объединилась под властью семьи Токугава, которая правила в качестве сёгунов, действовавших от имени императора. И хотя централизованное правление сёгуната Токугава контролировало полуфеодалный строй японской жизни, в действительности же правящие в каждой провинции *даймё* (яп. 大名, букв. «большое имя» – военный феодал) были более или менее независимыми в том, что касалось решения местных вопросов. В результате политики *сакоку* практически весь период Эдо страна находилась за железным занавесом, не ведя торговли и не

⁴⁸ См.: Виноградова Н. А. Искусство Японии. – М.: Изобразит. искусство, 1985. С. 46.

сообщаясь с другими странами (редкое исключение – Китай и Голландия). Происходило смещение политического влияния от военных домов на богатеющие торговые дома.

К концу XVII-го столетия снижение объема изготовления клинков, наступившее в результате нескольких мирных десятилетий, прошедших при сёгунах Токугава, контрастировало с резким повышением спроса на декоративную оружейную фурнитуру⁴⁹. Этот процесс отразил как растущее благосостояние сословия торговцев, некоторым из которых было разрешено носить публично один короткий меч, так и возрастающую показную роскошь, распространившуюся среди военного сословия в мирное время. По закону требовалось, чтобы мечи, которые носят военные при исполнении официальных обязанностей в Эдо, были оснащены оправой школы Гото, но это правило не соблюдалось в провинциях. Те, кто не мог позволить себе такую покупку работы Гото, приобретали фурнитуру на мечи у появляющихся *матибори*⁵⁰. Их художники были свободны от традиционных ограничений, и темы их работ отражали популярную культуру периода Эдо.

Основателем движения *матибори* считается Ёкоя Сомин (яп. 横谷 宗珉, 1670-1733 гг.) (иллюстрации 26-30), который работал по заказам «с улицы» и не поддерживал официальный стиль традиционных чеканщиков из семьи Гото. Школа Гото работала в стиле придворных живописцев школы Кано, Сомину предоставлял эскизы (*сита-э*) художник Ханабуса Итё (英 一蝶, 1652-1724 гг.), работавший в живом стиле школы Римпа в Эдо. Подобные отношения существовали между другими чеканщиками по металлу и известными художниками, как например, между Итиномия Нагацунэ (一宮

⁴⁹ Harris V. The Transition from Edo Practices to Meiji Enlightenment // Meiji no Takara Treasures of Imperial Japan. Vol. II. London: The Kibo Foundation. 1995, P. 22.

⁵⁰ *Матибори* (町彫) или «городские резчики» – независимые коммерческие студии, в противоположность школе Гото или *иэбори* (家彫), называемыми «домашними резчиками», так как они работали для правящего дома. Художники *матибори* были свободны от традиционных ограничений, и темы их работ отражали популярную культуру периода Эдо.

長常, 1721-1786 гг.), который специализировался в технике высокорельефной металлической инкрустации *такадзоган* (иллюстрации 31, 32), и живописцем Маруяма Окё (円山応挙, 1733-1795 гг.), в чьих реалистических изображениях природных объектов он находил вдохновение. Работы художников школ Римпа и Маруяма-Сидзё (丸山 四条派) определили стилистику эпохи, а мир популярной литературы и развлечений предоставил работам того периода темы и содержание.

Иллюстрация 26.

Овальная *цуба* с изображением пары лошадей, выполненных в стиле имитации рисунка кистью.

Медь, резьба *катакири-бори*.

Высота 7,4 см.

Мастер Ёкоя Сомин.

Музей изящных искусств Бостона.



Иллюстрация 27.

Овальная *цуба* с изображением Сёки⁵¹ и льва Карасиси.

Медь, резьба *сисайбори* (гравировка в низком рельефе), инкрустация золотом, серебром.

Высота 7,9 см.

Мастер Ёкоя Сомин.

Художественный музей Уолтерса, Мериленд.



⁵¹ Сёки – покоритель призраков и демонов, в Китае Чжун Куй ("палица"). Его обычно рисовали красной краской, ловящим демонов, а рисунок вешали с целью защиты от злых демонов. История о Сёки дошла и до Японии. В японских мифах Сёки укрощает демонов, а не уничтожает их, как в Китае. Побежденные злые духи становятся союзниками Сёки, и помогают ему в борьбе против зла.

Иллюстрация 28.
Овальная *цуба* с изображением льва Карасиси и пиона.
Мастер Ёкоя Сомин.
Сплав *сэнтоку*, резьба *катакири-бори*.
Высота 6,5 см.
Частная коллекция, Япония.



Иллюстрация 29. *Фути-касира*⁵² с изображением божества Дзюродзин⁵³ со свитком (*касира*) и журавлем (*фути*). Мастер Ёкоя Сомин.
Высота 7,4 см.
Сплав *сибуити*, резьба *сисайбори*, инкрустация золотом.
Музей изящных искусств г. Бостона.



Иллюстрация 30.
Кодзука с изображением тигра и луны.
Мастер Ёкоя Сомин.
Сплав *сякудо*, резьба *такабори* (высокий рельеф, объемная резьба), инкрустация золотом.
Длина 9,6 см.
Художественный музей Уолтерса, Мериленд.



⁵² Муфта рукояти меча (*фути*) и головка рукояти (*касира*). Эти две детали оправы, как правило, рассматриваются вместе, так как они обычно одинаково оформляются и делаются одним мастером. Функция *фути-касира* состоит в укреплении рукояти с обоих концов. Термин «*касира*» (букв. «голова») – это сокращение от первоначального названия «*цука-гасира*» (голова рукояти), а *фути* – общий термин для обозначения границы. Обе вещи вместе называются *фути-касира*.

⁵³ Дзюродзин (яп. 寿老人 – букв. "человек, живущий долго") – божество долголетия, особо почитаемый в Японии мифологический персонаж из «Семи богов счастья». Его считают покровителем ученых и научного успеха. Наиболее часто Дзюродзина отождествляли с богом Шоусином (бог долголетия в Китае) и Лаоцзы (основатель Даосизма). Дзюродзина обычно изображают с журавлем, черепахой или оленем. Все три сопровождающих также являются символами долголетия.

Иллюстрация 31.

Овальная *цуба* с изображением воина на коне под дождем. Итиномия Нагацунэ.

Сплав *сибуити*, инкрустация *такадзоган* золотом, *сякудо*, медью; резьба *такабори*, *катакири-бори*, патинирование.

Высота 7,2 см.

Художественный музей Уолтерса, Мериленд.



Иллюстрация 32.

Квадратная *цуба* (со скругленными углами) с изображением маски персонажа Ранрё-О из пьесы Бугаку, с сидящим на ней драконом. Мастер Итиномия Нагацунэ.

Серебро, гравировка, поверхность декорирована в техника *цутимэ* (яп. 槌目 – следковки), инкрустация *такадзоган* золотом, *сякудо*, *сибуити*; патинирование.

Высота 8,9 см.

Музей Виктории и Альберта, Лондон.



В районе конца XVII и нач. XVIII-го столетия сплав *сибуити*⁵⁴ стал популярным среди мастеров, работавших в стиле *матибори*. Сплав, содержащий одну четверть серебра, можно было патинировать, получая замечательный диапазон цветов от близкого к серебру до последовательно серых оттенков, и далее до темного седоватого коричневого цвета. Мастера *матибори* развивали технику резьбы на металле, имитируя живописную манеру *суми-э*, названную *катакири-бори*, используя при этом резец треугольного профиля, направляемый по касательной, с целью сделать линии переменной ширины, глубины и наклона. Переменная ширина и интенсивность штрихов, используемых в *суми-э*, могла таким образом имитироваться на металле, с углом резьбы, вводящим тонкую игру тени, что позволяло усилить эффект рисунка. Квалифицированный художник мог создать истинное произведение искусства несколькими быстрыми движениями резца, подобно тому, как художники *суми-э* могли набросать шедевр, почти не отнимая кисть от бумаги.

Многие из учеников Ёкоя Сомина, например, Омори и Янагава основали впоследствии свои школы обработки металлов. Тончайшая работа художников *матибори* была эффектно отображена в металле, с дополнительным пространственным размером, достигаемым при помощи рельефа. Этот живописный яркий аспект работы по металлу, перешедший по наследству от школы *матибори* мастерам по художественным металлам периода Мэйдзи является одним из главных свойств, отличающих их работы.

Кроме техники и художественного выражения, сама подача изображений оружейной фурнитуры сохранилась в период Мэйдзи, будучи перенесенной непосредственно на более крупные орнаментальные работы. В украшении мечей существовала необходимость сочетать рисунки на малых по размеру изделиях, например *фути-касира*, со значительно большим размером *цуба*, и несмотря на это, поддерживать эффект равновесия. Это

⁵⁴ Сплав *сибуити* (яп. 四分一, досл. «четыре части») состоял из ¼ серебра, и остальные части были из меди, иногда добавляли 1% золота.

Иллюстрация 33.

Кодогу из сплава *сибуити* на тему легенда о Райко и пауке⁵⁵. Мастер Нобукацу (信勝). Период Эдо.

На *кодзука* изображен Райко обсуждающий с другом предстоящую миссию; *цуба* с изображением садового фонаря и паутины; одно *мэнуки* с изображением куртизанки, в которую обращался паук *цутигумо* и реальное лицо паука-оборотня на второй.

Частная коллекция, Япония.



Цуба с изображением жабы.

Медь, чеканка, гравировка, инкрустация сплава сякудо, патинирование.

Высота 7,8 см.

Япония, конец периода Эдо.

Частная коллекция, Москва.



⁵⁵ Одна из легенд о знаменитом военномачальнике Минамото но Ёримицу (948 - 1021 гг.), также известному под именем Райко (Райко и Ёримицу – разное прочтение одного и того же имени), в которой он побеждает демона-паука, явившегося к нему в виде прекрасной куртизанки.

приводило иногда к удивительному размещению деталей там, где можно было меньше всего ожидать, с небольшими областями, занятыми изящным барельефом, вставленными с очевидной небрежностью в большие пустые пространства. Учитывая округлую форму *цуба* с отверстиями в центре, художник был вынужден выстраивать композицию по кругу. *Кодзука*, например, имея тонкую прямоугольную продолговатую форму, могли создавать холст для декоративного иллюстрированного свитка. Существовали также изделия юмористического характера, с гротескными изображениями.

Предыстория развития металлической пластики Японии до периода Мэйдзи, демонстрирует, как происходили последовательное развитие и усовершенствование технологий отливки бронзовых произведений и техники обработки металлов, разработка новых сплавов и методов инкрустаций. Шел процесс постепенного формирования ключевых принципов самобытного японского дизайна в декоре произведений металлической пластики, таких как гармоничное расположение изображений на небольших по размерам предметах; сочетание стилей классической школы Гото, характеризующейся утонченной проработкой деталей, и нового, «городского» направления в искусстве художественного металла, основанного на живописи школ Римпа и Маруяма-Сидзё.

Глава II. Формирование художественной традиции в металлопластике Японии периода Мэйдзи

2.1 Исторический контекст сложения стилей периода Мэйдзи

В 1853 г. Япония вышла из изоляции периода *сакоку*, который продолжался более чем два столетия. В условиях отсутствия какой бы то ни было инфраструктуры для внешней торговли, главным, что можно было экспортировать, стало непревзойденное мастерство и оригинальность японских ремесленников. Японские изделия художественных ремесел произвели на Западе огромное впечатление. Почти сразу ранее никому не известные произведения искусства привлекли внимание деятелей культуры, ученых и коллекционеров со всего мира. Ошеломляющий успех ждал такие изделия на международных выставках, в которых участвовала Япония периода Мэйдзи: в Вене (1873 г.), Филадельфии (1876 г.), Париже (1878 г.), Сиднее (1879 г.), Амстердаме (1883 г.), Лондоне (1886 г.), Чикаго (1893 г.), Сент-Луисе (1904 г.) и т. д.

До этого момента единственными предметами искусства, появлявшимися за пределами Японии, были произведения декоративного искусства, которые ценились в самой Японии. Вместе с тем новый интернационализм, ознаменовавший приход к власти императора Мэйдзи, дал толчок к развитию форм искусства, представляющих большой интерес для всего мира. Такие произведения, как скульптурные *окимоно*, вырезанные из слоновой кости и дерева или выполненные из различных драгоценных сплавов, и не создававшиеся ранее в Японии, пользовались большим спросом, отличались высоким качеством и оригинальностью, в начале нового века, однако, потеряли свою привлекательность в глазах Запада. Объяснялось это падением интереса к «викторианскому стилю» в целом, и, как следствие, вхождением в моду новых стилей. Длившаяся сорок два года эпоха Мэйдзи

оказалась поразительно плодотворной с точки зрения как возникновений новых художественных замыслов, так и совершенствования их технического воплощения. При этом заложенные в тот период художественные традиции, к сожалению, закрепились ненадолго и остались уникальным явлением в искусстве Японии.

Значительные перемены к началу периода Мэйдзи произошли в искусстве японских мастеров, работавших во всех сферах декоративно-прикладного искусства, а особенно по художественному металлу. Прежде традиции японской металлической пластики были мало известны на Западе. Бронзовое литье было связано в основном с потребностями буддизма и производством изображений и принадлежностей храмов, а ковка по металлу и гравировка рельефа более относились к военным приспособлениям, особенно к изготовлению железных доспехов и металлической фурнитуры самурайских мечей. Перед Реставрацией Мэйдзи существовало много старых школ изготовителей, работавших для многочисленного сословия воинов, насчитывавших несколько миллионов, и еще большего числа торговцев.

Угасание традиционного для Японии искусства работы по металлу было обусловлено принятием декрета *хайторэй*⁵⁶ от 1876 г., запрещавшего ношение мечей. Этот декрет положил конец древнему праву самураев и представителей некоторых других слоев общества на публичное ношение мечей. Доспехи сохранялись как форма одежды в военных гарнизонах и свитах провинциальных феодалов вплоть до Реставрации Мэйдзи, и отказ от их использования сделал работу мастеров, искусных в обработке ее сложных

⁵⁶ *Хайторэй* – указ о запрете мечей от 28 марта 1876 г. (яп. 廃刀令, *хайторэй*) – закон, запретивший привилегированному нетитулованному сословию, бывшим самураям, носить мечи. Исключение составили военнослужащие, полиция и участники торжественных церемоний. Официально постановление называлось «Запрет ношения мечей за исключением лиц в церемониальной одежде, военной или полицейской униформе»: 自今大禮服着用並ニ軍人及ヒ警察官吏等制規アル服着用ノヲ除クノ外帶刀被禁候條此旨布□候事。但達犯ノハ其刀可取上事。 – «Этим провозглашаем, что отныне запрещается носить мечи, за исключением лиц в церемониальной одежде, а также устоявшейся для военных и полицейских униформе. Мечи нарушителей будут конфискованы».

кованных металлических компонентов, невостребованной. Основой декоративных рельефных работ по металлу были традиции изготовления нескольких видов деталей, используемых на рукоятках и ножнах мечей. Другие мелкие металлические принадлежности, требующие художественного оформления, делались в значительной степени с использованием техник и сплавов, применявшихся изготовителями оружейной фурнитуры в течение периода Эдо. Искусство плоской и рельефной инкрустации, гравировки по металлу, а также стальнойковки по уровню качества не отличались от аналогичных искусств эпохи Эдо. А вот сфера применения произведений искусства инкрустации заметно отличалась от производства фурнитуры для мечей во времена Эдо.

При новой имперской системе произошли существенные изменения в области религии. Сократилось число действующих синтоистских святынь, а также буддистских храмов, в связи с чем буддизм занял гораздо менее значимое положение, чем в предыдущие годы. Больше не проводились общественные пожертвования на обустройство крупных буддистских памятников. Спрос на храмовые колокола, которые в течение периода Эдо звонили, отмечая время, практически на каждой улице, упал, как по причине снижения популярности буддизма, так и из-за их замены современными часами. Календарь и отсчет времени, которые основывались до тех пор на системе, включающей двенадцать знаков восточного Зодиака, были изменены в соответствии с основными всемирными правилами⁵⁷.

Это был период радикальных и быстрых изменений, происходивших практически в каждой сфере жизни японцев, но особенно ярко эти перемены были заметны в отношении государственного устройства, экономики, образования и связи. После падения сёгуната Токугава с его феодальной системой государственного устройства и политикой изоляции, новое

⁵⁷ Harris V. The Transition from Edo Practices to Meiji Enlightenment // Meiji no Takara Treasures of Imperial Japan (Nasser D. Khalili Collections of Japanese art). Vol. II. London: The Kibo Foundation. 1995, P. 22.

правительство, сформированное в результате Реставрации Мэйдзи в 1868 г., столкнулось со значительными трудностями. Естественно, что эти перемены наложили глубокий отпечаток на развитие искусств в Японии.

Политика изоляционизма, насаждаемая сёгунами Токугава, в конце предшествующего периода Эдо, не была тотальной: на протяжении всей эпохи и китайцы, и голландцы ограничивали число своих торговых связей с Японией, но ограничения эти игнорировались в конце XVIII и нач. XIX вв.

Старший куратор отдела Восточной Азии музея Виктории и Альберта Руперт Фолкнер и хранитель Энн Джексон пишут в статье «Искусство периода Мэйдзи в Южном Кенсингтоне. Презентация японской экспозиции в Музее Альберта и Виктории, 1852 - 1912»:

«Музей Альберта и Виктории сделал свои первые приобретения в Японии в 1852 г., купив у Hewitts & Co. с Фенчерч Стрит четыре современных лаковых изделия. Три подноса и коробку для письменных принадлежностей (иллюстрация 34), декорированные инкрустацией перламутром, стоили в целом 4 фунта 5 шиллингов. Двумя годами позже Музей потратил 71 фунт 17 шиллингов на партию современных изделий из металла, лака, соломки и плетеных корзиночных изделий, купив их с выставки, проводимой в Галерее Королевского общества художников-акварелистов на Пэлл Мэлл в начале 1854 г. (иллюстрация 35).

Эти ранние приобретения показывают, что новые или вполне современные японские изделия были доступны в Британии еще до предоставления Договором прав на торговлю в 1858 году. Выставка Королевского общества художников-акварелистов, которая состоялась слишком рано, чтобы быть непосредственно результатом экспедиции Перри, все же могла произойти под ее влиянием. Обзор в «Иллюстрированных Лондонских новостях» сообщал об «интересе, недавно вызванном экспедицией Соединенных Штатов» в страну, которая была «одной из наиболее закрытых... на земном шаре». В то время как «Иллюстрированные Лондонские новости» полагали, что объекты выставки были результатом первого прямого импорта в страну, компания «Фостер и сын», занимавшаяся продажей с аукциона нераспроданной части экспонатов выставки, утверждала, что «прекрасные работы этой интересной коллекции были отправлены в Англию торговцем из Голландии». Тот факт, что некоторые из объектов имели явно европейский дизайн, подтверждает, что они были изготовлены на экспорт и привезены из Нагасаки через Голландию. Менее благожелательное обозрение в «Арт Джорнэл» создает предположение некоторого критицизма, который позже должен будет широко распространиться на японские работы, сделанные с расчетом на западный рынок: «мы наблюдаем, что многие из этих изделий выполнены с имитацией

Иллюстрация 34. Коробка для письменных принадлежностей.

1800-1850 гг.

Дерево, лак, инкрустация
перламутром.

14,8 х 42,2 х 25,4 см.

Музей Виктории и Альберта
(инв. №51:1, 3-1852).



Иллюстрация 35. Гравюра из «Иллюстрированных Лондонских новостей», от 4 февраля 1854 г., изображающая японские изделия на выставке в Галерее Королевского общества художников акварелистов в Пэлл Мэлл в 1854 г.

Пара бронзовых ваз на столе находилась среди приобретений, сделанных музеем Виктории и Альберта (инв. №№ 262-1854 и 262а-1854, высота 45,4 см каждая).



3

европейского дизайна; это неверная идея, которая приводит их к сравнению с нашими собственными работами и работами с континента, в основном в ущерб создателям... и мы можем сказать, что такие производители, как господа Дженненс (Jennens) и Беттридж (Bettridge) не только не должны

бояться сравнения, которое может быть проведено, но могут чувствовать аконную гордость за то, что намного превзошли достоинства прототипов». Это замечание раскрывает не только признание взаимного влияния дизайна, характерного для Европы и для Японии, или «Востока» в целом, на этой ранней стадии, но также и скрытое убеждение, что в то время как использование Европой японских художественных источников может считаться прогрессивным, использование японцами европейского стиля есть подражание. Подобные комментарии можно было часто встретить на Западе в течение XIX-го века».⁵⁸

Насаждаемый свыше статический уклад жизни общества периода Эдо не способствовал переменам в области искусств, но и на протяжении данной эпохи было сделано, конечно, немало важных нововведений. Примечателен тот факт, что в то время как при дворе императора и сёгуна поддержку получали официальные консервативные стили, а среди представителей стремительно богатеющего, но по-прежнему официально презируемого торгового класса горожан в моду входили новаторские идеи.

Декоративно-прикладное искусство, обслуживавшее до того момента исключительно *даймё* и самураев, развивалось, но очень медленно. Искусство чайной церемонии развивалось с учетом вкусов горожан, которые теперь могли позволить себе дорогие атрибуты церемонии, но в большинстве своем художественный вкус *даймё* не претерпел никаких изменений. Школа художественной работы по металлу Гото, например, продолжала удерживать монополию в сфере производства отдельных деталей мечей, предназначенных для официального ношения при дворе, работая при этом в тех же стилях, которые использовались уже много веков подряд. Производство изделий по заказу *даймё* или самураев также просто копировало художественные образы и стили, существовавшие на всем протяжении эпохи Эдо. Исключением опять же были лишь те изделия, которые были предназначены для горожан.

⁵⁸ Faulkner R., Jackson A.. The Meiji Period in South Kensington: The Representation of Japan at the Victoria and Albert Museum, 1852-1912 // Meiji no Takara. Treasures of Imperial Japan (Nasser D. Khalili Collections of Japanese art) Vol. I. – London: The Kibo Foundation, 1995. P. 156.

Совершенствующееся с каждым годом искусство мастеров позволяло создавать все более изящные и совершенные произведения. Как минимум, отчасти это было заслугой действия законов о нерушимости социальных сословий⁵⁹, которые среди прочего запрещали использовать драгоценные материалы при производстве изделий для торговцев и горожан. Вполне естественно, что они поэтому были готовы щедро платить именно за качество изготовления.

Таким образом, основными покровителями японского декоративного искусства в эпоху Эдо были, с одной стороны, *даймё* и самураи, а с другой – неуклонно богатеющая прослойка торговцев. В некотором отношении справедливо будет сказать о том, что именно художественный вкус горожан, сформированный с учетом элементов художественного вкуса *даймё*, а позже вобравший в себя вкусы и техники вторгающегося в их культуру Запада, создал основу для развития искусства эпохи Мэйдзи.

Декоративные работы по металлу в эпоху Эдо шли по двум основным направлениям: бронзовое литье, с помощью которого изготавливались всевозможные сосуды для аранжировки цветов, колокола, буддистские статуи и личные вещи, а также зеркала, и рельефные работы по металлу, применявшиеся при украшении мечей и производстве специальной фурнитуры для них. Несмотря на мирный характер периода, длившегося целых два столетия, мастера по изготовлению мечей продолжали совершенствовать свое искусство вплоть до запрета на ношение мечей в 1876

⁵⁹ Население Японии делилось на четыре сословия: *си-но-ко-сё* (яп. 士農工商, «военные-земледельцы-ремесленники-торговцы»). Это японская интерпретация китайской сословной системы, установленная сёгуном в начале XVII в. и существовавшая на протяжении всего периода Эдо. В социальной иерархии данной системы «*си*» было представлено самурайством, «*но*» – крестьянством, «*ко*» – ремесленниками, «*сё*» – торговцами. Переход из одного сословия в другое был категорически запрещен законом. Замкнутость сословий, характерная для феодализма вообще, здесь была доведена до такой степени, что закон диктовал быт каждого сословия, вплоть до одежды и пищи. Несмотря на наличие сословной системы, для всех практических целей японское общество делилось на самураев и не самураев. Ремесленников и торговцев часто выделяли как «*тёнин*» (яп. 町人 *тё:нин*, «горожане»). Ликвидирована система была через год после Реставрации Мэйдзи.

г. В эпоху Эдо самураи носили *дайсё*⁶⁰, пару мечей, и даже некоторым простым горожанам разрешалось носить один меч.

Работа по металлу с элементами инкрустации после принятия запрета 1876 г. получила развитие в другом направлении. В большинстве случаев и японский ремесленник эпохи Эдо, и покровитель этого ремесленника, выбирая между традиционным качеством исполнения и новаторскими идеями, хотели получить лучшее в том стиле, с которым уже были знакомы: старые традиции нарушать не следовало. Но этот порядок все-таки был нарушен; с приходом иностранцев жизнь стала претерпевать радикальные изменения. Реставрация сопровождалась упадком власти *даймё*, и следовательно, упразднением системы оказываемого ими покровительства. Мастеру, который до того момента был защищен от превратностей рынка, теперь приходилось заботиться о себе самому. Он должен был сначала решить, что изготовить, потом самому приобрести необходимые материалы, и, наконец, продать изготовленное. Такая схема работы сильно отличалась от работы на покровителя, желание которого было законом, но который обслуживал все потребности мастера. Вполне естественно, что сначала эта вызывало кризис и смятение в мастерских.

Спустя какое-то время новое правительство предприняло попытку заменить *даймё* государственным покровительством. После успеха японских декоративно-прикладных произведений на Международной выставке в Вене в 1873 г. для этих целей была основана правительством Мэйдзи

⁶⁰ *Дайсё* (яп. 大小, букв. «большой-малый») – пара мечей самурая, состоящая из *сёто* (короткого меча) и *дайто* (длинного меча). Длина *дайто* – более 66 см, длина *сёто* – 33-66 см. *Дайто* служил основным оружием самурая, *сёто* – дополнительным оружием. *Дайсё* использовалась исключительно самурайским классом. Этот закон свято соблюдался и неоднократно подтверждался указами военных лидеров и сёгунов. *Дайсё* была важнейшей составляющей костюма самурая, его сословным удостоверением. Воины относились к своему оружию соответствующим образом – бережно следили за его состоянием, держали возле себя даже во время сна. Другие классы могли использовать для ношения только *вакидзаси* или *танто*. Самурайский этикет требовал снимать длинный меч при входе в дом (как правило, он оставлялся у слуги либо на специальной подставке), короткий меч самураи всегда носили при себе и использовали в качестве личного оружия.

полуофициальная компания «Кирю Косё Кайся»⁶¹ («起立工商会社» – «компания по продвижению торговли ремеслами»), просуществовавшая до 1891 г., призванная выступать в качестве агента правительства Японии⁶². Стали появляться частные компании, многие из которых действовали в качестве агентов-заказчиков. Для раннего периода эпохи Мэйдзи пока характерна неясность художественных вкусов и целей.

Японии требовалась показать Западу одновременно и сильное, и «цивилизованное» лицо. Как отмечает Сато Досин (佐藤 道信), профессор японской истории искусств Токийского университета искусств (東京藝術大学) в своей книге «Современное искусство Японии и государство Мэйдзи. Политика красоты», частично эта цель была достигнута в результате поощрения производства произведений искусства за счет организации Национальных промышленных выставок и за счет финансируемого правительством участия в крупнейших международных выставках, являвшихся, по сути, торговыми ярмарками, которые стали важной отличительной чертой второй половины XIX в. и первых десятилетий XX в. Таким образом, участие Японии в международных торговых ярмарках стало важной составляющей государственной политики. Воплощаясь в жизнь под лозунгом *сёкусан когё* (殖産興業 – стимулирование производства и поддержка промышленности), она стала частью усилий государства по европеизации общества.

⁶¹ Существует несколько прочтений названия компании: «Кирицу Косё Кайся», «Кирю Косё Кувайся» и «Кирю Косё Гайся». Разница в произношении при одинаковом иероглифическом написании обусловлена старым (вторая половина XIX в.) и новым прочтением иероглифов. Все варианты являются верными, но мы придерживаемся названия «Кирю Косё Кайся» как наиболее часто употребляющегося современными историками японского искусства.

⁶² См.: 樋田豊次郎. 日本文様図集 明治の輸出工芸図案一起立工商会社の歴史 / アーツコレクション—工芸関係シリーズ. 京都書院, 1998. 146-155 ページ.

Хида Тоёдзиро. Коллекция эскизов для декоративных произведений компании «Кирю Косё Кайся»: Дизайн экспортных произведений эпохи Мэйдзи // Серия: Коллекции декоративно-прикладного искусства. – Киото: Киото Сёин, 1998. – С. 146-155.

В рамках данной диссертации мы оставляем без внимания японские произведения из металлов, которые с наступления XVII в. достигали Европы в рамках контролируемой торговли с голландцами и китайцами на всем протяжении эпохи Токугава. С середины XIX в. японские произведения декоративного искусства уже были продемонстрированы в Европе, как минимум, на двух международных выставках, прежде чем японцы сами предприняли какие-либо усилия, чтобы показать свое искусство миру. Дело в том, что экспонаты для Всемирной выставки, проходившей в Лондоне в 1851 и в 1862 г., отбирались европейцем Резерфодом Элкоком. Эти две экспозиции показали скорее европейский взгляд на странную, незнакомую Японию, чем саму Японию. В рамках подготовки к первому активному участию в мировой выставке, проходившей в Париже в 1867 г., в 1863-м провинции Тёсю и в 1865 г. Сацума направили в Европу несколько молодых людей с целью изучения европейского предпринимательства и других вопросов. Как пишет Эндрю Коббинг в своей книге «The Satsuma Students in Britain: Japan's Early Search for the «Essence of the West», этим студентам, среди которых были впоследствии известный политический деятель периода Мэйдзи Иноуэ Каору (井上 馨, 1836 - 1915 гг.) из провинции Тёсю, Матида Хисанари (町田 久成, 1839 - 1897 гг.) из Сацума и Сано Цунэтами (佐野 常民, 1822 - 1902 гг.) из Саги, отводилась ведущая роль в деле европеизации Японии через искусство. Матида Хисанари, впечатленному Южно-Кенсингтонским музеем, выпало сыграть важную роль в деле организации первого национального музея Японии в 1872 г., возникшего как Музей императорского двора, который в 1952 г. был переименован в Токийский национальный музей.

На международной выставке, проходившей до Реставрации Мэйдзи в 1867 г. в Париже, к официальной экспозиции сёгуната были добавлены независимые экспозиции, представленные двумя провинциями, Сацума и Сага, традиционно соперничавшими с кланом Токугава, и ставшими в следующем году инициаторами его свержения. Новое правительство Мэйдзи

продолжило начатое и направило большую экспозицию на Всемирную выставку в Вене в 1873 г.; но даже там японцы чувствовали себя неуверенно, а потому прибегали к советам сотрудников выставки в Вене, которые предложили включить изделия традиционного японского декоративно-прикладного искусства в число экспонатов.

Выставка в Вене в 1873 г. стала для Японии триумфом, по ее окончании весь павильон целиком, включая нераспроданные товары и даже камни в саду, был приобретен лондонской компанией «Alexandra Park Company»⁶³. Поначалу японское правительство не разрешало иностранным агентам участвовать в вывозе японских товаров, предпочитая действовать через «Кирю Косё Кайся». Как объясняет Хида Тоёдзиро (樋田 豊次郎), куратор Галереи ремесел в Национальном музее современного искусства в Токио, автор многих выставок и президент Муниципального колледжа искусств и ремесел префектуры Акита (秋田公立美術工芸短期大学) в своей книге «Коллекция эскизов для декоративных произведений компании «Кирю Косё Кайся»: Дизайн экспортных произведений эпохи Мэйдзи», что эта и многие другие компании, размером поменьше и находившиеся в частной собственности, выступали в качестве агентов-заказчиков, а по сути купцов, некоторые из них при этом занимались и производством.

Торговцы, занимающиеся предметами декоративного искусства в период Мэйдзи, играли существенную роль в обществе. Они обычно начинали как розничные или оптовые торговцы, скупавшие продукцию у различных художников и ремесленников и продававшие их непосредственно клиентам или сдававшие в розничные лавки и иностранные фактории, расположенные в Японии. Когда они становились признанными экспортерами, они начинали вести дела напрямую с западными партнерами или же совершать торговые сделки непосредственно через свои заокеанские

⁶³ Hida T. Exporters of Meiji Decorative Art // Meiji No Takara Treasures of Imperial Japan (Nasser D. Khalili Collections of Japanese art). Vol. I. P. 78.

филиалы. Такая коммерческая деятельность в то время называлась «прямым экспортом». Существовало два способа покупать: первый – приобретать готовые стандартные изделия (бытовые предметы, оформленные как произведения искусства) у художников и ремесленников, второй – заказывать определенные изделия специально. Некоторые торговцы расширяли сферу своей деятельности и занимались производством, а не просто заказами, и фактически нанимали художников в собственные мастерские. В то же время верным является утверждение, что только небольшая группа торговцев преуспевала в прямом экспорте и производстве, и лишь незначительное их число поднялось с уровня отечественной розничной и оптовой торговли до уровня маклерской торговли на экспорт через иностранные фактории в позднем периоде Эдо и раннем Мэйдзи.

Все эти виды деятельности принадлежат к сфере коммерции, однако эта группа торговцев играла еще одну роль, выходящую за рамки простой торговли – роль участников национальных выставок. В первой половине периода Мэйдзи участники таких выставок и конкурсов не обязательно должны были являться изготовителями выставляемых работ. Поэтому чаще «участником выставки» называли торговца или торговую компанию, заказавшую или подготовившую для выставки экспонаты. Более того, награды, выигрываемые экспонатами на выставках, получали именно торговцы-участники выставок. Таким образом, в период Мэйдзи большее значение имели торговцы, выставившие экспонаты, нежели художники, изготовившие их. Выбор наилучших работ для выставки оценивался выше, чем их фактическое создание.

Как участники выставки, эти торговцы должны были консультировать художников и мастеров в отношении направления выставки и использования стилей. В результате этого их влияние на мир художественного декоративного искусства Мэйдзи было весьма высоким. Их обычно называли

сёкухинка (嘱品家) – «комиссионерами», выделяя эту роль из других разнообразных функций, которые они выполняли.

Существует Альманах мастеров-ремесленников Токио «Токио Мэйкокан» (東京名工鑑) (иллюстрация 36), изданный Промышленным отделом Токийского Совета Префектуры в декабре 1879 г., который включает в себя записи персональных историй конкретных мастеров, художников и ремесленников, работавших в пределах токийской префектуры, работы которых выставлялись на Первой Национальной Промышленной выставке в 1877 г. Внезапное увеличение числа комиссионеров в несколько раз после Реставрации Мэйдзи (в записях, сделанных в Токийском Альманахе) может быть объяснено только тем, что они были вовлечены в экспорт тем или иным образом, так как отечественный рынок не мог расширяться так быстро. Однако большинство комиссионеров действовали в малом масштабе, и провести подробное изучение их деятельности не представляется возможным.

Иллюстрация 36.
Обложка альманаха «Токио Мэйкокан».
1879 г.



Даже статистические оценки коммерческой деятельности, проводимые Токийским Советом Префектуры с 1876 г., не содержат имен экспортеров, не говоря уже о мелких брокерах, за исключением компании «Кирю Косё

Кайся», которая являлась ведущим экспортером того времени. Это должно указывать на то, что доля декоративных изделий на экспортном рынке в целом не была значительной в сравнении с долей шелка или чая. Следует отметить также тех, кто расширял сферу своей деятельности и становился изготовителем предметов искусства при посредстве комиссионерской деятельности и кустарного производства, даже несмотря на то, что записи об участии этих компаний в экспортной и брокерской торговой деятельности отсутствуют. Такие виды бизнеса, в связи со своей целью соответствовать заокеанским требованиям, играли важную роль в утверждении декоративного стиля в экспортной художественной продукции. Сюда можно отнести такие имена, «Сиппо Кайся» в Нагоя, «Канадзава Доки Кайся» в Канадзава и другие.

Вскоре на арене появились возглавляемые европейцами компании, выполнявшие роль агентов и купцов, и работавшие за пределами Японии. Например экспортно-импортная компания «Н. Ahrens & Co.» (1869 - 1885 гг.) образованная немцем Генрихом Аренсом (1842 - 1886 гг.). Были, однако, другие иностранные торговцы, которые брали на комиссию работы непосредственно у японских мастеров. Но, вероятно, это была единственная компания в Японии, основанная эмигрантами, которая не ограничивалась торговлей, а занималась также и производством в собственных мастерских предметов искусства на экспорт.

Иллюстрация 37.
Генрих Аренс.
1870-е гг.



Генрих Аренс прибыл в Японию в 1869 г. Хотя точная дата создания им компании в Токио в районе Цукидзи неизвестна, известно, что уже к 1873 г. он открыл филиал в Йокогама, и что к 1877 г. он также был владельцем магазина⁶⁴. На ранних этапах он занимался импортом шерстяных тканей, стеклянных изделий, предметов судового обихода и изделиями из железа, а в более позднее время экспортировал лаковые изделия, бронзу и антиквариат. В Токийском Альманахе Аренс отмечен как комиссионер, работающий с тринадцатью художниками и мастерами ремесленного производства различного направления, включая изготовление изделий в стиле *маки-э*⁶⁵, роспись по керамике, работу с эмалью, но единственный продукт, о котором известно, что он производился в собственной мастерской – это были произведения с перегородчатой эмалью *сиппо-яки*⁶⁶.

В 1875 г. компания сама организовала производство предметов с эмалевым декором в Токио, в районе Камэйдодзи. Аренс пригласил мастера по эмали Цукамото Кайсукэ из Тосима, Нагоя и нанял также его сыновей – Ямада Дзинсукэ и Цукамото Дзинкуро, как и мастеров Хаяси Хатидзаэмон, Момои Эйсё и более десяти их учеников и подмастерьев. Компания «Н. Ahrens & Co.», однако, не была успешной и была ликвидирована в 1879 г. Фабрика перегородчатой эмали уже в 1877 г. была продана компании Сиппо Кайся из Нагоя. Немецкий химик Готфрид Вагнер (1831 - 1892 гг.), сыгравший огромную роль в усовершенствовании технологии производства в искусстве эмалей, тесно сотрудничал с компанией «Н. Ahrens & Co.».

⁶⁴ Hida T. Exporters of Meiji Decorative Art // Meiji No Takara Treasures of Imperial Japan. Vol. I. P. 86.

⁶⁵ *Маки-э* (蒔絵, букв. «разбрызганные картины») – техника накладного декора, заключающаяся в распылении порошка по основе лака или поверхности изделия для получения необходимого рисунка. Порошок в виде мелких и крупных кристаллов или пластин изготавливали из золота или серебра, сплавов из золота и серебра с добавлением меди, латуни, олова и алюминия.

⁶⁶ *Сиппо* или *сиппо-яки* (яп. 七宝, досл. «семь драгоценностей») – металлические изделия, украшенные разноцветными полихромными эмалями.

Иллюстрация 38.
Готфрид Вагнер.
1880-е гг.



Известный немецкий исследователь, автор множества книг о японском и китайском искусстве Ганхилд Авитабиле, изучил биографию Вагнера – выдающего человека, сыгравшего огромную роль в развитии японского искусства периода Мэйдзи⁶⁷. Вагнер посвятил более двадцати четырех лет своей жизни, с 1868-го по 1892 г., кураторству над японскими мастерами и художниками в трудный переходный период Мэйдзи.

Его деятельность развивалась в течение первой фазы процесса приспособления Японии к современному западному миру. Он сам был связан со вкусами, убеждениями и кругом знаний своей культурной эпохи. Его собственные исследования были написаны вначале в Германии; как правило, они труднодоступны для японских или западных студентов, занимающихся изучением культуры эпохи Мэйдзи. Он пробовал себя как ученый в различных областях науки, включая химию, физику, механику, минералогию и математику; соединение таланта к изобретательству, наблюдательности и активного интереса к искусству позволило Вагнеру занять уникальное место среди западных исследователей искусства и ремесел периода Мэйдзи. Кроме того он обладал особым педагогическим талантом и учил посредством практики и демонстрации, что особенно высоко ценилось художниками и мастерами того времени. Он владел несколькими европейскими языками, а

⁶⁷ Gunhild A. Gottfried Wagener (1831-1892) / Meiji No Takara Treasures of Imperial Japan. Vol. I. – L.: The Kibo Foundation, 1995. P. 98-123.

также японским языком. Чем дольше он находился в Японии, тем больше, погружался в мир своих японских друзей, хотя и поддерживал контакты с соотечественниками и несколько раз совершал путешествия в Европу.

Этот человек не навязывал свою помощь и советы окружающим, как писали о нем люди, знавшие его лично, вместо этого он ждал, когда его спросят, а тогда уже щедро делился своим опытом и знаниями. Его можно было назвать первым выходцем с Запада, протестовавшим против разрушения японской культуры и художественных промыслов и традиций и выступавшим за сохранение японской культуры перед прогрессирующим наступлением идеологии и ценностей Запада. Он отстаивал права и нужды художников и ремесленников в условиях высокомерия людей из правительственных кругов Японии того времени, которые находили возможным принижать замечательные работы высококвалифицированных мастеров до уровня низкокачественной стандартной продукции, чтобы быстро и прибыльно продать их на мировом рынке, как писал он в своей книге «Land and Forstwirtschaft».

Развитие промышленного производства по западным технологиям, например, в производстве керамики, пользовалось существенной поддержкой Вагнера. Он осознавал роль Запада и свои собственные обязательства по предоставлению и разработкам технической экспертизы. Он полагал, что инициатива патронажа искусства должен исходить от высших классов в Японии, а не только из-за границы. Когда только это было возможно, он указывал западным бизнесменам на реальную ценность произведений японского искусства, которую он ясно распознавал в экспортных образцах художественных изделий.

До прибытия Эрнеста Феноллоза⁶⁸ в Японию в 1878 г. Вагнер пропагандировал в Японии идею создания национального музея, имея в виду

⁶⁸ Эрнест Феноллоза (1853-1908 гг.). Эзра Паунд (американский поэт, переводчик, критик, редактор – одна из ключевых фигур в английской и американской литературе XX в.), обрабатывавший переводы Феноллозы, писал о нем: «Жизнь Феноллозы – это

такие образцы, как музей Виктории и Альберта в Лондоне. Наиболее важной была его роль консультанта и координатора Венской Всемирной выставки в 1873 г. и Международной выставки в Филадельфии в 1876 г. Он являлся также консультантом японских национальных Промышленных выставок 1877 и 1881 гг. Его специфический опыт в отношении японского прикладного искусства и промышленности проявился в 1888 г. на выставке в Киото, когда пожилой Вагнер сопровождал Иноуэ Каору, тогда являвшегося министром сельского хозяйства и торговли. В своей речи о будущем японской промышленности и во время двухдневного семинара он передал слушателям свои убеждения, опасения и практические советы. Благодаря ему были изобретены и внедрены новые технологии в области изготовления керамики, перегородчатой эмали, стекла, в ткацком производстве и даже в изготовлении мебели. В 1890 г., в конце его жизни, правительство Японии направляло его в различные префектуры для оценки состояния керамической промышленности. В последние годы своей жизни, будучи вполне принятым и уважаемым в японском обществе, он все же казался разочарованным и остро критиковал некоторые направления политики правительства Японии в отношении искусства.

Уникальная карьера Вагнера в Японии была основана на сформировавших его предшествующих годах обучения и работы в Европе. За это время, до 1868 г., он посвящал себя не только науке и технологии – с чего он начинал свое обучение – но также искусству, музыке, литературе и даже политике. Это – прекрасный образец энциклопедически образованного человека XIX в. Читая его биографию, можно понять многие аспекты карьеры Вагнера в Японии.

квинтэссенция романтики. Он отправился в Японию преподавать экономику и стал имперским министром по делам искусства. Сказать, что он спас японское искусство для Японии, может, будет преувеличением, но он сделал все, что было в человеческих силах для того, чтобы возратить японскому национальному искусству его доминирующую роль и остановить обезьянье копирование Европы». Феноллоза умер в Англии, куда он поехал с визитом, но правительство Японии послало за его телом военный корабль. Он был похоронен в храме Мии-дэра, неподалеку от Киото.

Готфрид Вагнер родился в 1831 г. в Германии, в городе Ганновер. Он изучал математику, физику, геологию, механику и кристаллографию с 1849 по 1851 г. в университете Геттингена, а затем в Берлине. В августе 1852 г. Вагнер получил докторскую степень на основании его исследования по геометрии. После этого он прожил 7 лет во Франции и 4 года в Швейцарии, преподавал технические науки в Ла-Шо-де-Фон, в «городе-фабрике» эпохи промышленной революции. Друг Вагнера, известный немецкий дипломат Рудольф Линдау, предложил ему работу в качестве технического консультанта на открывающийся завод в Нагасаки, и Вагнер сразу же согласился, прибыв в Японию 15 мая 1868 г.; после этого в Европе он стал появляться только на время недолгих поездок.

В это же время из Франции возвратилась делегация, возглавляемая Токугава Акитакэ (徳川 昭武, 1853 - 1910 гг.) (иллюстрация 39), младшим братом последнего сёгуна Токугава Ясунобу (徳川 慶喜, 1837 - 1913 гг.), посещавшая Международную выставку в Париже 1867 г. Один из членов делегации, Симидзу Удзабуро (清水 卯三郎, 1832 - 1878 гг.), привез с собой французские красители для росписи по фарфору. Их отправили в Арита, центр производства фарфора в префектуре Сага, однако местные мастера не смогли ими пользоваться. Семья Набэсима (鍋島) – правители княжества, стремились продвигать модернизацию гончарной отрасли, предложили провести исследование, проверив, не сможет ли один из иностранцев, живших в Нагасаки, пояснить, как использовать привезенные красители. Выбор пал на Готфрида Вагнера. Он прибыл в Арита в конце апреля 1870 г. и предоставил мастерам инструкции и разъяснения по окислению кобальта. Под его руководством была сконструирована печь для обжига, в качестве топлива для которой использовался уголь. Хотя семья сделала все, чтобы убедить центральное правительство оставить Вагнера работать в Арита, финансовые трудности в префектуре не позволили сделать это. В конце августа 1879 г. Вагнер переехал в Йокогаму.

Иллюстрация 39.
Младший брат сёгуна -
четырнадцатилетний
Токугава Акитакэ (в
центре), в окружении
японской делегации на
Всемирной выставке в
Париже.
1867 г.



После этого Вагнер был приглашен поступить в штат вновь созданного университета Дайгаку Нанко (Университет Южной школы). С 1871 г. Вагнер преподавал математику, естественные науки и немецкий язык в институте, который прежде носил название Кайсэдзиро (Отдел усовершенствования). Он читал лекции, основывая процесс обучения на практических занятиях и экспериментах. В этот период времени он занимался также изучением японской культуры, особенно заинтересовавшись декоративными видами искусства, в то числе работой с бронзой, керамикой, лаком, шелком и эмалью и техниками изготовления изделий из них.

По инициативе Окума Сигэнобу (大隈 重信, 1838 - 1922 гг.) – государственного и политического деятеля, дипломата и основателя университета Васэда, а также Сано Цунэтани, который позже стал чрезвычайным посланником в Австро-Венгрии, Вагнер был назначен консультантом правительства Японии на Всемирной выставке в Вене в 1873 г. Эта выставка стала грандиозным успехом как для Японии, так и для Вагнера, который был горд представить уникальное японское декоративное искусство всему миру. При его содействии многие из экспонатов выставки, а также предметы, вывезенные лично Вагнером, были представлены в музеи мира (например, набор инструментов японского плотника, находящийся в музее этнологии в Лейпциге и 62 предмета материальной культуры айнов в музее Берлина и т.д.).

В 1872 г., уже в должности консультанта, он посетил Киото вместе с Исида Тамэтакэ (石田 為武), прибыв туда 8 июля, и активно помогал выбору тех художников, мастеров и изделий, которые должны были наилучшим образом представлять на этой уникальной международной выставке Японию как современную нацию. Сопровождая Сано Цунэтами в Вену, Вагнер написал каталог для японской секции выставки. Он также, по-видимому, контролировал упаковку и отправку экспонатов, также как и фактическое размещение экспозиции на выставке. Он прочел лекцию по японским лаковым изделиям в ассоциации прикладного искусства и написал газетную статью. Со времени окончания Венской выставки до осени 1874 г. Вагнер путешествовал вместе с Сано по Австрии, Германии и Франции, посетив множество музеев, и собирая экспонаты для коллекций национального музея в Японии.

Вагнер стоял у истоков создания национального стиля металлических произведений, украшенных эмалевым декором. Он очень много экспериментировал с новыми составами эмалевых красителей, чем помог повысить качество эмалей и расширить цветовой диапазон вводом ярких цветов, в отличие от ранее преобладавших темных цветов.

Новое качество эмалей вкупе с творческой изобретательностью японских эмальеров и художников способствовали созданию оригинального стиля. В период Мэйдзи японские художественные эмали завоевали огромный успех за рубежом и были объявлены «одним из чудес света». В Японии они вошли в круг изделий, предназначенных для официальных подарков, которые изготавливали по заказам императорского двора⁶⁹.

Как мы говорили выше, в 1875 г. компания «H. Ahrens & Co.» организовала производство предметов с эмалевым декором в Токио и с 1875 по 1878 г. Вагнер работал там в качестве химика. Мастерская была открыта компанией при большом финансовом риске, как отмечал сам Вагнер.

⁶⁹ Подробнее см.: Друзь В.А. Искусство Японии. – М.: ГМВ, 2008. С. 45-46.

Цукамото Кайсукэ – мастер, работавший в стиле *сиппо*, вместе с несколькими своими учениками и сыновьями был нанят для работы на этом предприятии. Вагнер предоставлял технические консультации, основываясь на французской технике. После закрытия мастерской мастера и рабочие были приняты на работу двумя промышленниками по производству перегородчатой эмали, Мурамацу Хикосити в Нагоя и Намикава Сосукэ⁷⁰ в Токио. Как указал Вагнер в своей критической работе «Rein's book», изобретение «наиболее восхитительных рисунков, созданных из эмали без видимых следов проволоки следует отнести за счет обучения этих мастеров в германской компании». И далее: «восхитительная по качеству техника нанесения тонких цветовых оттенков или резких контрастов между двумя цветами, достигаемая без следов использования проволоки, относится исключительно за счет искусной ручной работы без особых премудростей».

В 1875 г. Императорская Комиссия утвердила Вагнера единственным западным консультантом Международной выставки в Филадельфии 1876 г. В 1872 и в 1875 гг. Вагнер посещал Киото в связи со своими обязанностями по организации выставок в Вене и Филадельфии. Там он познакомился со многими мастерами, художниками и ремесленниками, которые теперь консультировали его или стали его друзьями. Свободное время Вагнер посвящал изучению японского языка и искусства. Он подружился со многими художниками в Киото. В это время он также начал коллекционировать предметы японского искусства.

⁷⁰ Намикава Сосукэ (1847 - 1910 гг.) – мастер *сиппо-яки*, управляющий с 1877 г. фабрикой компании “Сиппо Кайся”, выкупившей ее у компании “Н. Ahrens & Co”. Главной отличительной чертой его творчества является использование новаторской техники безперегородчатой эмали *мусэн-сиппо*. По заказу Министерства императорского двора, мастерская Намикава Сосукэ изготавливала произведения с изображением императорского герба, которые отправлялись в качестве ответных даров от имени императора Мэйдзи именитым иностранцам. В 2009 г. за Гостевым Дворцом Акасака, где хранятся его «30 картин с изображением птиц и цветов», был закреплен статус Национального сокровища.

Эксперименты Вагнера по повышению качества перегородчатой эмали привели его к знакомству с Намикава Ясуюки.⁷¹ Вагнер в то время был сконцентрирован в основном на создании полупрозрачных видов эмали.

Вагнер опубликовал три статьи в журнале “Dingler’s Polytechnisches Journal”, в которых он развил свои студенческие исследования по изготовлению стекла, глазури, фарфора и керамических изделий; кроме этого он представил формулу для использования в анализе химического состава глазури, которую называют в Японии «формулой Вагнера». Он также изобрел глазурь, которую можно было использовать в сочетании с различными подглазурными красителями, и в тех случаях, когда он не находил поддержки у правительства, он использовал для новых исследований и открытий собственные средства. В 1883 г., параллельно с преподавательской деятельностью, он начал разработку новых красителей для керамики интенсивного обжига.

В 1890 г. Вагнер получил просьбу провести инспекцию центров по изготовлению керамики в Асахи, Окаяма, Ямагути, Арита и Нагасаки. Вернувшись в Токио больным в начале 1892 г., он продолжал давать инструкции своим ученикам. 8 ноября Вагнер умер, его прах был похоронен в Аояма, Токио.

Еще одна важная компания, сыгравшая историческую роль в формировании экспортных стилей периода Мэйдзи – «Кирю Косё Кайся» (起立工商会社). Как мы говорили выше, она была основана в особых

⁷¹ Намикава Ясуюки (1845-1927 гг.) – мастер *сиппо-яки*. Главной отличительной особенностью творчества Намикава является богатство и прозрачность цветовой палитры. Его наиболее известным произведение – «Черная ваза с изображением цветов и птиц четырех сезонов», выставленная на Парижской Всемирной выставке 1900 г. и купленная после Императорским двором. Сейчас ваза хранится в Музее императорских коллекций. Как и в произведениях других мастеров *сиппо-яки*, в работах Намикава часто обыгрывается тема поэтической красоты природы. Намикава был сосредоточен на развитии техники перегородчатой эмали *юсэн-сиппо* и не прибегал к другим, более современным технологиям, которыми активно пользовались и развивали мастера-эмальеры из провинции Овари и Намикава Сосукэ. Техническое мастерство Намикава было столь уникальным, что было утрачено буквально через одно поколение и сейчас относится к разряду утерянных технологий.

обстоятельствах, обусловивших ее концентрацию на вопросах прямого экспорта с самого начала. Когда Япония принимала участие во Всемирной выставке в Вене в 1873 г., что являлось частью правительственного плана предпринимательства, в японское выставочное бюро в Вене поступило предложение от британской “Alexandra Park Company”. Компания желала приобрести полностью оставшийся ассортимент японских экспонатов из павильона, построенного для демонстрации камней и фонарей для японских садов, и перевезти их в Лондон для реконструкции в Sydenham Palace⁷².

Иллюстрация 40.

Марка компании «Кирю Косё Кайся».



Иллюстрация 41.

Рекламная открытка компании «Кирю Косё Кайся».

1880-е гг.

Библиотека Университета Васэда, Токио.



Павильон должен был использоваться для продажи декоративно-прикладных изделий при поддержке японского правительства. Японцы ответили согласием на предложение о продаже павильона и экспонатов, но решили основать отдельную торговую компанию для экспорта произведений:

⁷² Toyojiro H. Exporters of Meiji Decorative Art // Meiji No Takara Treasures of Imperial Japan. Vol. I. С. 76.

это была компания «Кирю Косё Кайся». Поэтому с самого начала своей деятельности эта компания занималась прямым экспортом предметов искусства в русле осуществления правительственной политики расширения экспорта. Из истории образования компании ясно, что ее управление от этапа найма персонала до финансовых и производственных вопросов находилось под контролем выставочного бюро.

Непосредственно вовлечены в переговоры в Вене между «Alexandra Park Company» и правительством Японии были Филипп Канлифф-Оуэн, генеральный секретарь Британского выставочного бюро, который в 1873 г. стал преемником Генри Коула, куратора Музея Южного Кенсингтона и Сано Цунэтами, вице-президент Японского выставочного бюро.

Управление компанией «Кирю Косё Кайся» было поручено торговцу чаем Мацуо Гисукэ и торговцу произведениями искусства Вакаи Кэндзабуро, который сопровождал правительственную миссию в Вене и отвечал за магазин и продажи; они были назначены соответственно на посты президента и вице-президента. Ими был также перед возвращением в Японию в 1874 г. подписан контракт на экспорт с венским торговцем чаем Карлом Трау об учреждении компании «Кирю Косё Кайся» в районе Асакуса, Токио. Общее число персонала на момент образования компании составляло всего тринадцать или четырнадцать человек.

Компания «Кирю Косё Кайся» приобретала широкий ассортимент изделий у мастеров, включая изделия из лака, керамики, бронзы, текстиля, из бамбука, из бумаги, а также разнообразные мелкие предметы, например, работы из слоновой кости, плетение, складные веера *сэнсу*, круглые веера *утива* и мелкие игрушки. В дополнение к этому следует назвать работы *маки-э* и бронзовые изделия, сделанные до периода Мэйдзи, не подготовленные специально для западного рынка. Бюджет, предназначенный для приобретений, в 1875 г. составлял 73000 йен, весьма крупную сумму, ведь, например, общая сумма стоимости экспонатов для выставки в Вене в

1873 г., которая была полностью предоставлена японским правительством и составляла около 600000 йен⁷³.

Созданная таким образом на всемирной выставке компания «Кирю Косё Кайся» с государственным участием продолжала свое развитие в направлении прямого экспорта, действуя в качестве представителей японского правительства на международных выставках. Открытие заокеанских филиалов, которые должны были стать основой прямого экспорта, стало результатом широкомасштабного участия компании в таких выставках. Нью-Йоркский филиал был введен в действие по случаю Международной выставки в Филадельфии в 1876 г., а Парижский филиал – Международной выставки в Париже в 1878 г. Однако компания, получавшая выгоду от взаимоотношений с правительством, имела также обязательства принимать на себя риски, связанные с экспортными операциями. Хорошим примером этого является постепенный перенос на компанию ответственности за выставляемые на различных выставках экспонаты. Так как часто организация выставок происходила на политической основе, экономическая важность прогноза продаж часто игнорировалась, и компания продолжала экспонировать продукты, некоторые из которых не пользовались спросом, продолжая свой бизнес до накопления настолько значительного долга в 1891 г., что компания должна была вынуждена закрыться.

Другая компания, заказывающая произведения у мастеров на экспорт «Одзэки», ставя на них маркировку «大関製» (*одзэки сэй* – произведено Одзэки) следила, чтобы эти произведения были самого высокого качества. Эти произведения изготавливались целым рядом лучших мастеров страны и соответственно были очень дорогими. Компания «Одзэки» принадлежала Одзэки Яхэй (大関 弥兵衛) и владела двумя магазинами, в Токио и Йокогаме. Магазин в Йокогаме, названный «Мусасия», был открыт в 1862 г., и дела в

⁷³ Hida T. Exporters of Meiji Decorative Art // Meiji No Takara Treasures of Imperial Japan. Vol. I. P. 86.

нем вел Одзэки Сададзиро (大関 定次郎), который, судя по его имени, мог быть родственником Яхэй, возможно, его сыном. Первоначально, торговец табаком и курительными принадлежностями, Одзэки Яхэй после открытия порта Йокогама для иностранных судов в 1859 г., пробовал себя в экспорте произведений из слоновой кости и дерева, украшенных лаками *маки-э*.



Иллюстрация 42.
Марка компании «Одзэки».

Бизнес быстро принес успех. Одзэки как будто ждал случая заняться экспортом даже еще до открытия портов, так как резчик по слоновой кости Иппосай Дзицумин (一法斎 実民), по имеющимся сведениям, упоминал, что получал заказы на комиссию от Одзэки с 1856 г.⁷⁴ К 1878 г. Одзэки вел комиссионную торговлю с двадцатью пятью мастерами, в том числе Тоёкава Мицунага (豊川 光長, 1831 - 1923 гг.), Иппусай Ракусосу (一布斎 楽則), Хирацука Кагэроси (平塚 蜻蛉子), Сибаяма Сэндзо (芝山 仙蔵) и Иппосай Дзицумин, о котором говорили выше, из чего мы можем заключить, что он был связан с торговлей металлическими изделиями, эмалью, изделиями Сибаяма⁷⁵, резьбой по слоновой кости и *маки-э*. На первой и второй

⁷⁴ Toyojiro H. Exporters of Meiji Decorative Art // Meiji No Takara Treasures of Imperial Japan. Vol. I. С. 82.

⁷⁵ Сибаяма – стиль в японском декоративно-прикладном искусстве, названный так по имени мастеров семьи Сибаяма. В XVIII - XIX вв. они создавали произведения с инкрустациями слоновой кости, раковин жемчужниц, черепахового панциря, перламутра, скорлупы кокосовых орехов, малахита, нефрита, кораллов или металлов и украшенных резьбой для получения реалистичного эффекта в трех измерениях. Обычно они наносились так, что образовывались узоры из птиц, цветов, насекомых и человеческих фигур, часто занимающихся повседневными делами или создавались композиции в виде юмористических житейских сценок. Хотя мастера семьи Сибаяма обычно упоминаются как мастера по лаку, в их работе лак часто присутствует ограниченно, или же вообще отсутствует.

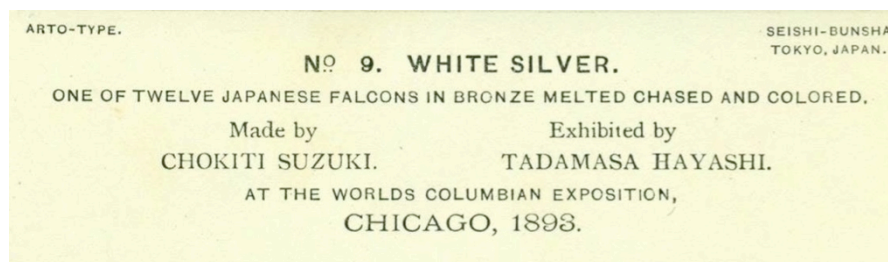
Национальной Промышленной выставке⁷⁶ в 1877 и 1881 г. как Одзэки Яхэй, так и Одзэки Сададзиро выставляли различные произведения в Секции искусства, включая наборы для курения, вазы в стиле *маки-э*, панели, *тэбако* (шкатулки для туалетных принадлежностей), произведения *сиппо-яки*, а также шкатулки из слоновой кости – работы взятые на комиссию у двадцати пяти мастеров.

Маркировки экспортирующих компаний на предметах искусства дают понять, насколько важным звеном в процессе трансформации идеи в готовое изделие был комиссионер или заказчик; по сути, влияние заказчиков товара было столь велико, что их по праву можно считать определяющими развитие японского декоративно-прикладного искусства второй половины XIX в.

Что касается компании «Кирю Косё Кайся» и, вполне вероятно других заказчиков, мастерам зачастую выдавали рисунки или чертежи с тем, чтобы они просто перенесли их на тот или иной материал. Таким образом, художники, работавшие с бумагой, по сути, рисовали эскизы для специалистов, работавших с металлом, лаком и так далее. Существует несколько сотен нарисованных эскизов для изделий, изготовление которых заказывала компания «Кирю Косё Кайся». Например, на выставочных подписях к фигурам птиц из скульптурной композиции «Двенадцати соколов», имена дилера-заказчика Тадамаса Хаяси и мастера Судзуки Тёкити стоят вместе (илл. 43 и илл. 114 на стр. 180). В многочисленных статьях, освещавших это событие в то время, все восхищение доставалось Тадамаса Хаяси, о Судзуки Тёкити говорилось лишь вскользь.

⁷⁶ В целом в Японии прошло пять Национальных Промышленных выставок: первая в 1877 г. (Токио), вторая в 1881 г. (Токио), третья в 1890 г. (Токио), четвертая в 1895 г. (Киото) и пятая в 1903 г. (Осака). Неравномерные периоды между выставками отчасти были следствием желания избежать совпадения по срокам со всемирными выставками, прецедентом которых послужила Япония. Конечной целью национальных выставок фактически было стремление к экспансии японского экспорта на международные рынки.

Иллюстрация 43.
Выставочная табличка,
располагавшаяся под
фигурой птицы № 9 из
композиции
«Двенадцать соколов».



Это подтверждает вывод Сато Досин о том, что такие объекты декоративного искусства, даже если они были изготовлены самыми известными мастерами, все равно воспринимались властями как «промышленные товары» или «ремесленные изделия», но не как произведения искусства. Хотя это могло быть связано и с попытками разграничить, даже лингвистически, понятия «ремесло» и «искусство», чего раньше, как отмечает Сато Досин, никогда не делалось. Это разграничение было одновременно и стимулом, и источником беспокойства для мастеров; ведь большинство работ выставлялось в категории «промышленные товары», а не «предметы искусства». Причем это касалось как международных выставок, так и пяти национальных промышленных выставок, проведенных в Японии в свободное от участия в международных событиях время, в период между 1877 и 1903 г. Разделы и формат экспозиций на национальных выставках сознательно копировал параметры всемирных выставок.

Национальные промышленные выставки носили по западному примеру соревновательный характер. Этот принцип был новым для японских мастеров, при этом, однако, он сразу же начал активно эксплуатироваться компаниями-заказчиками, так как призы вручались и им. Заказчики, выбирая мастера и предмет для отображения, а также подбирая экспозицию в целом, считались важнейшим звеном, обеспечивающим преемственность и прогресс японского декоративно-прикладного искусства. Мастера же, в частности, работавшие по металлу, иногда довольствовались второстепенной ролью простого изготовителя предмета, сделанного по заказу и эскизу третьих лиц.

Часто, именно этим объясняется отсутствие подписи мастера на произведении, особенно среди предметов, украшенных эмалями.

В какой-то степени на этот же дух соревнования указывала и система придворных мастеров *тэйсицу гигэин* (яп. 帝湿技芸院, досл. «Эксперт его императорского величества в сфере искусств»), при которой самым прославленным и искусным мастерам изящных и прикладных искусств приказом Министерства императорского двора присваивалось звание придворных мастеров.

Учреждение звания эксперта Его Императорского Величества в сфере искусств происходило на фоне начавшегося в 1887 г. противостояния двух творческих объединений – Рюти-кай и Канга-кай⁷⁷. Группа Канга-кай находилась под протекцией Министерства просвещения. В нее входили Эрнест Феноллоза и Окакура Тэнсин. Реформаторская деятельность этой группы, которую чаще называли «Симпа» (новая школа), привела группу Рюти-кай, представлявшую старую школу («Кюха»), в состояние кризиса. Движимая идеей сохранения традиционной живописи, группа Рюти-кай начала искать покровительства у Министерства императорского двора.

В 1887 г. члены группы Рюти-кай основали «Японское общество изящных искусств», председателем которого стал принц Арисугава Тарухито. Данное общество было тесно связано с императорским двором и его министерством. Так, уже на следующий год после основания членам общества был присвоен титул «придворных мастеров». Этот титул предшествовал появлению звания эксперта Его Императорского Величества.

Официально система присвоения звания эксперта Его Императорского Величества в сфере искусств начала свое существование в 1890 г. Согласно правилам, выборная комиссия, назначавшаяся Министерством императорского двора, отбирала среди деятелей искусств достойных кандидатов и составляла на них рекомендательные письма. Затем глава

⁷⁷ <http://ja.wikipedia.org/wiki/帝室技芸員>

Императорского музея устраивал собрание экспертов, на котором рассматривались рекомендации выборной комиссии и выносилось окончательное решение о присвоении тому или иному деятелю почетного звания эксперта. Была установлена квота в 25 человек, которые помимо пенсионного обеспечения получали государственные заказы на изготовление произведений. Их работа также оплачивалась из государственной казны.

По началу существовала тенденция, что экспертов выбирали и назначали по принципу старшинства и главным образом из числа влиятельных лиц, имевших отношение к Японскому обществу изящных искусств. Однако стоит отметить, что в выборную комиссию входил первый директор Токийской школы изящных искусств Хамао Арата (濱尾 新, 1849 - 1925 гг.) и среди первых десяти экспертов, отобранных комиссией, значилось целых три профессора Токийской школы изящных искусств: Такамура Коун, Кано Нацуо и Хасимото Гахо. Более того, после вхождения в выборную комиссию пятого директора Токийской школы изящных искусств Масаки Наохико (正木 直彦, 1862 - 1940 гг.) в 1913 г., звания эксперта удостоился художник Такэути Сэйхо (竹内 栖鳳, 1864 - 1942 гг.) и многие другие мастера, ставшие известными благодаря участию в выставках, устраивавшихся при поддержке Министерства просвещения.

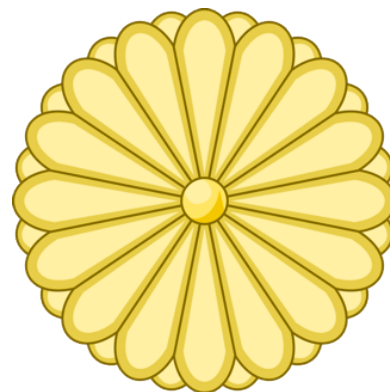
До 1944 г. звание эксперта Его Императорского Величества было присуждено в общей сложности 79 деятелям искусства, при этом один них, Сибата Дзэсин (柴田 是真, 1807 - 1891 гг.), удостоился звания эксперта сразу в двух категориях – художника живописи Нихонга и лаковых изделий. После войны, в связи с реорганизацией Кабинета министров и Министерства императорского двора, звание эксперта Его Императорского Величества в сфере искусств было упразднено. Однако система поощрения и признания заслуг деятелей искусства не прекратила своего существования, приняв другие формы, например награждение Орденом Культуры, присвоение

статуса Важной нематериальной культурной ценности (重要無形文化財) или присвоение звания члена Японской Академии Искусств.

Существовало 11 категорий, по которым присуждалось звание эксперта императора (императорского художника или мастера): японская традиционная живопись (*нихонга*), европейская живопись, скульптура, роспись ткани, керамика, лак, резьба печатей, архитектура (зодчество), фотография, эмали (вошли Намикава Сосукэ и Намикава Ясуюки) и работа по металлу.

В категорию «Работа по металлу» вошло 10 мастеров, из них 8 мастеров художественной металлической пластики: Кано Нацуо (加納 夏雄), Унно Сёмин (海野 勝珉), Кагава Кацухиро (香川 勝広), Цукада Сюкё (塚田 秀鏡), Судзуки Тёкити (鈴木 長吉), Катори Хоцума (香取 秀真, 1874 - 1954 гг.), Хирата Мунэюки (平田 宗幸, 1851 - 1920 гг.), Симидзу Нандзан (清水 南山, 1875 - 1948 гг.); два кузнеца: Миямото Канэнори (宮本 包則, 1830 - 1926 гг.), Гассан Садакадзу (или Садаити) (月山 貞一, 1836 - 1918 гг.).

Иллюстрация 44.
Герб японской императорской семьи.



Такие мастера имели право на получение вознаграждений за изготовление предметов т.н. «представительского» класса, которые использовались в качестве подарков высокопоставленным лицам или для проведения специальных церемоний, например, при дворе императора. На такие предметы мастерам разрешалось добавлять в декор *кику но гомон* (яп. 菊の御紋) – герб императорской семьи. Этот символ изображал желтую – 16-ти лепестковую хризантему, состоящую из центрального круга, окружённого

шестнадцатью лепестками, снаружи их окружает второй ряд лепестков. Как личная печать изображение хризантемы впервые было использовано императором Го-Тоба в XII в. В качестве герба Императорского дома оно было принято с 1869 г. У каждого члена императорской семьи была собственная печать – модифицированная версия розетки хризантемы. Во времена реставрации Мэйдзи, согласно указу 1871 г., никому не было разрешено использовать эту печать, кроме императора Японии или с согласия императора. Только после Второй мировой войны этот запрет был отменён, хотя уже с 1912 г. (начала периода Тайсё), встречаются произведения мастеров декоративно-прикладного искусства, не являющихся придворными мастерами, но использующие императорский *мон* в декоре своих произведений. В настоящее время символическое изображение хризантемы используется в помещениях парламента Японии и дипломатических учреждениях, на атрибутах политиков, ставится на обложках японских заграничных паспортов. Святилища *синто* также используют императорский *мон* или его часть в изменённом виде.

Примером предметов императорского класса может служить экспонируемый в Государственном Музее Востока в Москве художественный ансамбль. Это скульптурная фигура огромного орла, выполненного из кости и четырехстворчатая двухсторонняя ширма, подарок императора Мэйдзи российскому императору Николаю II к его коронации в Москве 14 мая 1896 г. Скульптура орла – единственное в мире произведение такого размера и уровня проработки из кости⁷⁸.

В 1876 г. решением правительства Мэйдзи была основана Технологическая школа изящных искусств (яп. 工部美術学校, *кобу бидзюцу гакко*), организованная на базе Технологического университета. Это была первая правительственная художественная школа живописи и скульптуры в Японии, просуществовавшая до 1883 г. Из Европы были приглашены три

⁷⁸ См.: Друзь В. А. Императорский дар // Япония в Музее Востока. Коллекции Музея Востока. – М., 2007. С. 18-25.

известных итальянских художника и скульптора, среди которых был Винченцо Рагуза (1841 - 1927 гг.), сыгравший значительную роль в развитии современного японского скульптурного искусства.



Иллюстрация 46.

Бюст «Японская девушка». 1881 г.

Винченцо Рагуза.

Подарена после смерти Рагузы в 1933 г. Токийской школе изящных искусств супругой скульптора.

В данный момент находится в Токийском Национальном музее.

Иллюстрация 45.
Винченцо Рагуза (1841 - 1927 гг.)



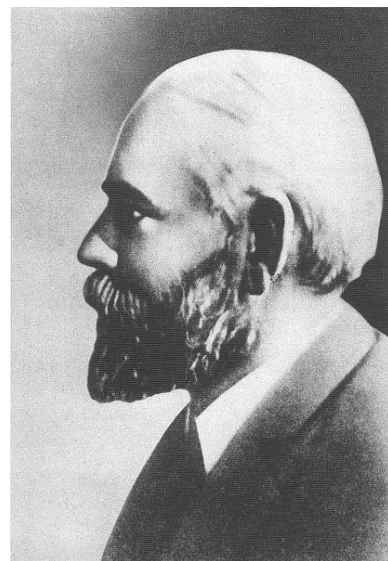
Винченцо Рагуза познакомил японских мастеров по металлам с европейскими методами бронзового литья, а также показал новые методы моделирования по дереву, глине и гипсу. Знания Винченцо Рагуза дали огромный толчок к быстрому развитию японской скульптуры и послужили разделению, пусть и не очень явному, на европейскую школу и японскую школу.

В 1887 г. решением правительства Мэйдзи была образована Токийская школа изобразительных искусств (яп. 東京美術学校, *токё бидзюцу гакко*). У истоков образования школы стояли два активных сторонника сохранения

коренных основ традиционной культуры – видный художественный критик, писатель Окакура Тэнсин⁷⁹ (岡倉 天心, 1862 - 1913 гг.) (на фото слева) и



Эрнест Феноллоза (на фото справа), о котором мы уже говорили выше. Многие известные мастера того времени вели теперь занятия и лекции в школе, получая государственное покровительство и поддержку (иллюстрация



47). В школе молодому поколению мастеров, работающих с металлом, преподавали новые возможности применений старых технологий при изготовлении декоративных предметов.

Иллюстрация 47. Групповое фото основателей и первых преподавателей Токийской школы изящных искусств.

1890-е гг. Фрагмент.

Слева направо: Кано Нацуо, Такамура Коун, Курокава Маёри (黒川 真頼, 1829-1906 гг.; поэт, профессор филологии); Окакура Тэнсин, Хасимото Гахо (橋本 雅邦, 1835-1908 гг.; художник, один из последних последователей школы Кано).



⁷⁹ Окакура Тэнсин положил начало объективному подходу к японской культуре, основанному на методе сравнения. Он был типичным представителем направления «романтизма» периода Мэйдзи, служившим когда-то государственным чиновником. В то же время его можно назвать и ведущим культурологом музеев Японии. Тэнсин возглавлял отдел культуры Востока музея изобразительных искусств в Бостоне и также стоял у истоков создания современного Токийского государственного музея. (Источник: 神原正明 . 快読・日本の美術—美意識のルーツを探る. 東京: 勁章書房, 2001. 8 ページ. Камбара Масааки. Изобразительное искусство Японии. Поиск истоков осознания прекрасного. – Токио: Кэйсосёбо. – 2001. С. 8).

Помимо образования, исследований, создания произведений и развития технологий художественной обработки металла, одни из лучших мастеров периода Мэйдзи и люди, такие как Окакура Тэнсин и Эрнест Феноллоза, стоящие у истоков образования Токийской школы изобразительных искусств, достигли значительных успехов в изучении и реставрации культурных ценностей, а также помогли самим японцам по-другому взглянуть на свое изобразительное искусство. Вот что пишет о том времени Камбара Масааки в своей книге «Изобразительное искусство Японии. Поиск истоков осознания прекрасного»:

«С начала эпохи Мэйдзи произошел переворот в существующей до сих пор системе ценностей, который заключался в идее: «все западное – хорошо». В условиях, когда все было подвергнуто европеизации, существовала точка зрения о том, что все европейское – прекрасно, а все японское – никуда не годится. Под лозунгом «Долой Будд, в прах Шакьямуни!»⁸⁰ практически за бесценок распродавались статуи Будд из буддийских храмов Японии. Это было время, когда известные произведения искусства быстро и задешево уплывали за границу. Это было своего рода ликвидацией идолопоклонства и, если буквально судить по лозунгу «Долой будд, в прах Шакьямуни», то для изваяний Будд было даже безопаснее быть вывезенными из страны».

Более того, мастерами периода Мэйдзи, стоящими у истоков создания Токийской школы изобразительных искусств, было выполнено большое количество произведений металлической пластики, которые до сих пор являются гордостью Японии: скульптура самурая Сайго Такамори, скульптуры Кусунокэ Масасигэ на коне, бронзовые фонари моста Нидзюбаси Императорского дворца (иллюстрация 48), священное зеркало для храма Исэ Дзингу и др. Были отреставрированы: бронзовое навершие восточной пагоды

⁸⁰ «Долой Будд, в прах Шакьямуни!» (яп. 廃仏毀釈, *хайбуцу кисяку*) – лозунг антибуддийского движения во время революции Мэйдзи; перен. антибуддийское движение.

храма Якусидзи (иллюстрация 49), статуи Будды и двух бодхисаттв из храма Якусидзи и много другое.

Иллюстрация 48.

Фонари моста Нидзюбаси в Императорском дворце, Токио.
1888 г.

Бронза, литье, гравировка.

Высота 5,2 м.



Иллюстрация 49.

Бронзовое навершие восточной пагоды храма Якусидзи.



Как утверждает Усуи Ёсукэ (臼井 洋輔), профессор Международного университета Кибии из префектуры Окаяма, написавший более ста трудов об искусстве Японии, включающие в себя «Мир Сёами Кацуёси», «Мечи Бидзэн» и т.п.: «Впервые в конце эпохи Эдо вошло в обиход понятие «*когэй*» (приблизительный перевод «искусная ремесленная работа»). И в самом начале периода Мэйдзи это понятие использовалось в значении, близком к «*когё*» (т.е. промышленность). Хотя само слово «*когэй*» родилось только в 1870 г., говорит Усуи Ёсукэ, сама его концепция существовала на протяжении не одного столетия. Япония располагала богатыми запасами различных материалов, и японцы умело использовали их, создавая сложные, оригинальные работы. Они наслаждались сменой времен года, оттачивали свое мастерство и старались использовать красоту, присущую различным материалам, для создания «красоты переработанной». Невозможно говорить о японском декоративно-прикладном искусстве, не говоря уже о «*когэй*» эпохи Мэйдзи, не подчеркнув важность традиционных навыков, которые лежали в основе искусства, в том числе ремесленного. Японцы всегда сознательно культивировали «*вадза*» (мастерство), другими словами, техническое искусство изготовления чего-либо. В дополнение к этому, они использовали понятие «*такуми*» (или выдающееся мастерство, понятие, близкое к современным *бидзюцу* – мастерство) для описания работ, отличающихся высочайшим уровнем исполнения и утонченностью. И «*вадза*» и «*такуми*» ранее выступали синонимами понятия «*когэй*» в том значении, в котором оно используется сегодня. Адаптируясь к новым веяниям, мастера эпохи Мэйдзи изобрели это понятие для обозначения новых форм прикладных ремесел, заимствованных с Запада, а также для описания процесса изготовления и продажи изделий, соответствующих понятиям «*вадза*» и «*такуми*». Сегодняшние глобальные перемены вытеснили промышленный аспект, и под «*когэй*» теперь понимают изделие с красивым

декором, изготовленным вручную. По сути это «*такуми*», то есть маятник как будто качнулся в обратную сторону»⁸¹.

Образование музеев тоже шло по западному пути⁸². Как мы уже писали ранее, Матида Хисанари был очень впечатлен Южно-Кенсингтонским музеем, который он посетил в 1865 г. По возвращению он представил произведения западного искусства, которые он приобрел в Европе, так, как это сделали Сано Цунэтами и Готфрид Вагнер после своего возвращения с всемирной выставки в Вене, проходившей в 1873 г. Создание первого национального музея проходило при поочередной поддержке сразу нескольких министерств: сначала с 1872 г. этот проект курировался Министерством просвещения *Момбусё* (文部省), затем, с 1876 г., Министерством внутренних дел *Наймусё* (内務省); и наконец, в 1882 г. работы по созданию музея взяло под свой контроль Министерство сельского хозяйства и коммерции *Носёмусё* (農商務省). И в этом хоть и с трудом, но угадывается своя логика, поскольку в коллекцию музея до 1925 г. входили экспонаты по естествознанию. В первые годы музей располагался в здании, спроектированном британским архитектором Джозайей Кондером для второй национальной промышленной выставки 1881 г., в парке Уэно. Это здание настолько сильно пострадало во время Великого землетрясения Канто, случившегося в 1923 г., что его пришлось снести. На его месте было возведено новое современное здание архитектором Ватанабэ Хитоси. В 1886 г. музей, называвшийся тогда Кунайсё Тэкоку Хакубуцукан, был передан Управлению по делам императорского двора. В период между с 1901 по 1909 г. к комплексу музея было добавлено новое здание Хёкэйкан, построенное архитектором Катаяма Токума, а несколько позже появился еще целый ряд построек.

⁸¹ Yosuke U., Shoami Katsuyoshi // Daruma 58. Daruma Publishing. Vol. 15 No. 2, 2008. P. 12-13.

⁸² Impey O., Fairley M. Metalwork in the Khalili Collection // Meiji no Takara Treasures of Imperial Japan. Vol. II, P. 28.

Экспонаты, демонстрируемые и реализуемые на национальных или международных выставках, способствовали не только рекламе, но и прогрессу в отношениях между Западом и Японией. В целях укрепления национального престижа страны на мировой арене в начале периода Мэйдзи было создано специальное Выставочное бюро под надзором Министерства внутренних дел Японии. Эта организация была призвана обеспечивать максимально высокий уровень качества произведений для всемирных экспозиций. Бюро занималось выявлением в каждой из префектур Японии наиболее талантливых мастеров, а также обеспечением их денежными грантами, чтобы ремесленники могли концентрироваться только на работах для выставок. Так, к выставке 1873 г. Бюро постановило, что каждая префектура должна представить по два образца регионального продукта: один экземпляр для экспозиции в Вене, второй – для музейных собраний Японии⁸³. Поэтому в начале периода Мэйдзи коллекция Токийского национального музея быстро росла благодаря приобретению экспонатов, рекомендованных Выставочным бюро для демонстрации как на международных, так и на национальных выставках. Музей стал также заниматься сбором экспонатов, исполненных до эпохи Мэйдзи, чтобы обеспечить им хорошую сохранность и не допустить вывоза из страны.

Система народного образования, основанная на принципах сохранения, коллекционирования и популяризации образцов старинного искусства, стала частью правительственного плана развития производства предметов современного искусства, в том числе декоративного. Таким образом, музеи собирали и экспонировали старинные предметы искусства, а выставки способствовали повышению качества производства в современной индустрии.

Произведения, предназначенные для показа на международных выставках, и большинство предметов для экспортной продажи, иногда не

⁸³ Doshin S. The Policies of the Meiji Government for the Promotion of the Craft Industries and the Export Trade // Meiji No Takara Treasures of Imperial Japan. Vol. I. P. 56.

столь качественных и дорогих, были выполнены в стиле, который пользовался спросом именно на внешнем рынке. При этом существовала целая группа ценителей в Японии, заинтересованных в искусстве настолько, чтобы покупать лучшее из лучшего. Все работы мастера Унно Сёмин, например, изготавливались только по заказу японских клиентов, а потому встретить их на Западе было практически невозможно.

Для того чтобы оценить реакцию европейцев на эти экспортируемые Японией произведения декоративного искусства, Анна Джексон и Руперт Фолкнер в статье «The Meiji Period in South Kensington: The Representation of Japan at the Victoria and Albert Museum 1852-1912» изучили политику приобретения экспонатов Южно-Кенсингтонского музея, открытого после Всемирной выставки 1851 г. и переименованного в 1899 г. в Музей Виктории и Альберта. Одним из основных приоритетов был подбор экспонатов, которые наглядно демонстрировали бы выдающееся мастерство своих создателей, и которые могли бы служить примером для мастеров современных. Сато Досин писал, что этот приоритет был актуален и для предшественника Токийского национального музея, предположительно благодаря наблюдениям и выводам, сделанным Матида Хисанари во время его поездки в Лондон.

Мы рассмотрели ключевые события политической и общественной жизни Японии эпохи Мэйдзи, повлиявшие на становление и развитие национального искусства нового и новейшего времени. Успешное участие Японии в международных экспозициях конца периода Эдо и начала периода Мэйдзи убедило правительство страны предпринять попытку превращения производства декоративно-прикладных изделий в прибыльную экспортную отрасль и, как следствие, оказывать содействие и покровительство мастерам – участникам подобных выставок. Было организовано Выставочное бюро, функционировавшее под контролем Министерства внутренних дел Японии, следящее за качеством выпускаемой продукции и помогающее выдающимся

мастерам в их творческой деятельности; создана торговая компания «Кирю Косё Кайся», выступавшая в качестве государственного экспортера произведений японского декоративно-прикладного искусства; активно приглашались в страну западные специалисты, призванные поднять изготовление предметов декоративно-прикладного искусства на более высокий современный уровень; открывались национальные музеи, приобретавшие экспонаты, рекомендованные для демонстрации на выставках, и собиравшие старинные произведения, чтобы не допустить их вывоза из Японии; сформирована система придворных мастеров *тэйсицу гигэин* (лучшим мастерам присваивалось звание придворных и право на получение государственного вознаграждения за выполнение заказов). Появление в Японии большого количества частных торговцев, экспортировавших предметы декоративного искусства и ведущих дела напрямую с западными партнерами, а также возглавляемых европейцами компаний, выполнявших роль агентов и купцов и работавших за пределами страны, в свою очередь, тоже оказало существенное воздействие на становление нового стиля периода Мэйдзи.

Однако основным событием, повлиявшим на развитие мэйдзийского стиля в сфере производства металлической пластики, следует считать указ 1876 г., запрещающий ношение мечей: он превратил мастеров, выполнявших декоративные рельефные композиции по металлу на рукоятках и ножнах мечей, в безработных. В то же время, существенные изменения в религиозной жизни, такие как сокращение числа синтоистских и буддистских храмов, привели к снижению спроса на храмовые колокола, буддийские статуи и многие другие культовые предметы; соответственно, работу потеряли и множество резчиков, литейщиков и т. д.

В результате, значительное число высококлассных мастеров и еще большее количество торговцев, реагируя на то, что создававшиеся неизменными в течение сотен лет традиционные декоративно-прикладные

произведения перестали пользоваться спросом, начали искать новые пути развития искусства и новые области применения профессионального мастерства, адаптировать производство металлических изделий к изменившимся реалиям и сближать его с другими сопутствующими ремеслами.

2.2 Тенденции стилевой эволюции художественного металла периода Мэйдзи. Три периода в развитии японского декоративно-прикладного искусства

Как мы говорили ранее, специфический характер декоративных изделий из бронзы периода Мэйдзи в значительной мере обусловлен прежними традициями. Начиная с постепенного внедрения буддизма в Японию из Китая и Кореи в течение периода Асука (552 - 645 гг.) и Нара (645 - 784 гг.), бронзовые вазы и другие сосуды отличались выраженным влиянием корейской и китайской традиции⁸⁴. Самое большое отличие предметов периода Мэйдзи можно наблюдать в отношении именно бронзового литья. Традиция литья была, без сомнения, очень древней, но до этого времени она была целиком сосредоточена на обслуживании целей буддистской религии, а также на имитации китайских сосудов для аранжировки цветов, на зеркалах, и на изготовлении атрибутов для чайной церемонии.

Консерватизм, царивший в монастырях, стал причиной того, что определенные детали оформления сохранились и стали использоваться также на предметах светского обихода в период Мэйдзи. В дополнение к гладкостенным сосудам существуют также сосуды с архаическими узорами из тонких линий, отлитыми в рельефе. Характерны для того времени так

⁸⁴ Подробнее см.: Е.А. Сердюк. Раннее буддийское искусство Японии и корейская традиция / Искусство Востока: Вып. 3. Сравнительное изучение традиций. // Отв. ред. и сост. Т.Е. Морозова. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. С.167-192.

называемый «узор грома» (яп. *рай*, кит. *лэй-вэнь* – геометрический орнамент, похожий на греческий меандр) или узоры с прямоугольными орнаментами, например, шаблон *сэми но ха* (крылья цикады), который обычно украшал изделия по контуру, а также маски Таоте⁸⁵ (илл. 50-52). Сосуды были украшены также изображениями мифического единорога Кирина⁸⁶, драконов и буддийских львов Карасиси⁸⁷. Изображения этих животных могли образовывать ручки сосудов, рукоятки, или наноситься на поверхности изделия.

Иллюстрация 50. *Усубата* (подставка под цветы) с изображением стилизованных масок Таотэ в орнаменте «крылья цикады». Бронза, литье, гравировка, патина *мурасидо*. Период Тайсё (1912 - 1926 гг.). Высота 26 см. Частная коллекция, Москва.



⁸⁵ Таоте (кит. 饕餮 – букв. «обжора»; яп. *тотэцу*) – изображение чудовища, которое часто встречается в орнаментах китайских бронзовых изделий династий Шан и Чжоу.

⁸⁶ Кирина (яп. 麒麟, в Китае – «Цилинь») – единорог, фантастическое животное из китайской мифологии. У Кирина много описаний, но чаще всего его изображают с чешуйчатым телом, напоминающим тело пятнистого оленя, с копытами лошади, с головой дракона с одним либо двумя рогами, с пышным хвостом и крыльями. Его тело часто окутывало пламя, кроме того, считалось, что существо может дышать огнем. Считается, что Кирина – вестник благоприятных событий, символ благополучия и удачи. В современном японском языке «кирина» переводится как «жираф».

⁸⁷ Образ льва Карасиси (яп. 唐獅子), пришедший в японскую мифологию и культуру из Китая, первоначально разрабатывался для размещения произведений в буддийских храмах, символизируя Будду и его «львиный закон» (т.е. «великий»). В дальневосточной традиции он считался спутником Будды, подчеркивая величие учителя, которому грозный зверь служил как верная собака. Храмовые львы-хранители, обычно парные, расположены при входе в японские храмы.

Иллюстрация 51.

Декоративная курильница на четырех ножках со скульптурным изображением Кирина на крышке и голов птицы Феникс и львов Карасиси в виде украшения тулова сосуда.

Верхний край тулова украшен орнаментом «рай».

Бронза, литье, гравировка, патинирование.

Высота 37 см.

Частная коллекция, Москва.

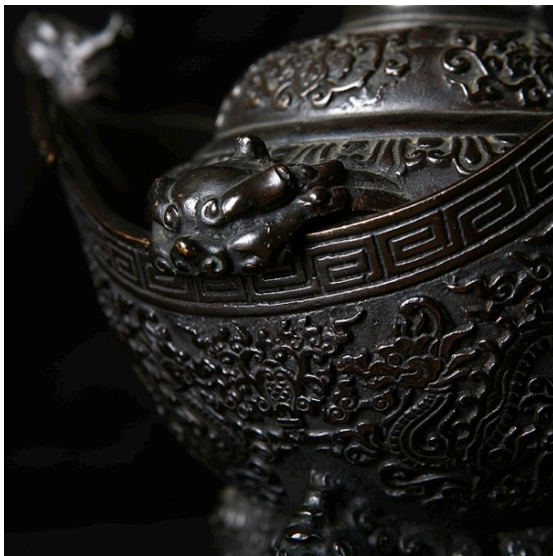


Иллюстрация 52.

Рисунок курильницы-треножника в «китайском стиле» с изображением масок Таотэ из каталога «Изделия из бронзы Такаока. Каталог всех известных гравиров период Мэйдзи».



Наряду с изделиями из бронзы в «китайском стиле» существовал и другой, более живой подход, допускающий полное и открытое выражение чувства юмора японского мастера и его любви к природе. Традиционно для подставок в конструкции курильниц для благовоний использовались фигуры драконов, а их изображения покрывали округлые вазы и фляги, теперь же все чаще менее фантастические существа – ящерицы, лягушки или бабочки – стали исполнять ту же самую роль (иллюстрации 53, 54). В Токио был открыт зоопарк, и благодаря этому мастера могли ознакомиться с фауной всего мира (иллюстрация 55).

Иллюстрация 53. Ваза в форме тыквы-горлянки со изображением лягушки, которая растопырив лапки и цепляясь ими за поверхность, лезет по тыкве вверх.
Мастер Осима Дзёун (大島 如雲, 1858-1940 гг.).
Бронза, литье, гравировка, патинирование.
Высота 24 см.
Частная коллекция, Москва.



Иллюстрация 54. Ваза с изображением бабочек.
Медный сплав, серебро, перегородчатые эмали.
Высота 30 см.
Частная коллекция.



Иллюстрация 55.
Скульптура «Цирковые слоны на шаре».
Мастер Гэнрюсай Сэя (源龍齋誠谷).
Бронза, литье, гравировка, патинирование, кость,
деревянная подставка, лак.
Высота (с подставкой) 71 см.
Частная коллекция, Москва.



Важная светская традиция бронзовых произведений искусства, испытывавшая на себе влияние новых технологий, относилась к рынку зеркал. Традиционное японское ручное зеркало представляло собой полированную и посеребренную литую бронзовую поверхность, часто украшаемую на тыльной части рельефными изображениями благоприятных символов, религиозных мотивов, семейными *монами*. Такие старинные зеркала были вытеснены стеклянными зеркалами, вначале импортными, а затем производимыми в Японии.

Двумя непосредственными последствиями указа *хаиторэй* о запрещении носить оружие было падение спроса на оружейную фурнитуру и экспорт большого количества теперь устаревших самурайских мечей. Однако потери заказов на оружейную фурнитуру удавалось до некоторой степени компенсировать резким увеличением производства пользующихся большим спросом приспособлений для курительных наборов *сагэмоно*⁸⁸, которые принято было носить на поясе, там же, где и мечи. Такие приспособления состояли из трубки, имеющей металлическую чашку и мундштук, к которому присоединяется бамбуковый стебель, и футляра для трубки. К этому прилагался кисет и декоративная застежка-противовес, или *нэцкэ*, позволяющая закреплять набор на поясе (иллюстрация 56). Такие наборы для курения могли некоторым образом составлять символическую замену излюбленной самураями пары мечей. Изготовители оружейной фурнитуры производили металлические *нэцкэ* типа *кагамибута*⁸⁹, состоящие из декоративного металлического диска в окружении органического материала. Они также делали металлические части трубки, используя традиционные

⁸⁸ Так как в традиционном японском одеянии отсутствуют карманы, личные вещи часто подвешивались на поясе *оби* и имели общее название *сагэмоно* (яп. 提物 – «подвешиваемая вещь»). Чаще всего *сагэмоно* подвешивали при помощи шнура с брелоком-*нэцкэ* и это был кисет, *инро*, трубка или кисточка для письма.

⁸⁹ *Кагамибута* – (яп. 鏡蓋, букв. «зеркало в футляре») – разновидность *нэцкэ* в виде плоской круглой коробочки, нижняя часть выполнялась из дерева или слоновой кости, в верхняя представляет собой металлическую крышку, покрытую декоративным узором и орнаментом.

методы гравировки и инкрустации, и металлические застёжки для футляров. С проникновением и принятием японцами западных стилей одежды мастера стали изготавливать такие аксессуары, как женские броши и другие украшения. Потерявшая спрос оружейная фурнитура была приспособлена для изготовления запонок и подобных предметов. Металлические бусины *одзимэ*, используемые для шнуровых затяжек для подвесных коробочек *инро*⁹⁰, превращались в ожерелья. Экспортируемые мечи и соответствующая оружейная фурнитура были признаны на Западе самостоятельными произведениями искусства, и спрос на работы ранних мастеров привел к широкому производству их копий. Наблюдалось оживление в изготовлении оснастки мечей исключительно для декоративных целей.

Примерно с 1880 г., традиции обработки металлов были объединены в уникальном стиле Мэйдзи, сложном переплетении национальных элементов искусства и европейских, консервативных стилей и современных. В свою очередь, умышленная асимметрия в декоре, чувство красоты материала, дар художественного синтеза и высочайшее мастерство исполнения японских предметов искусства ошеломили Запад, попав туда в конце XIX в., и произвели переворот в представлениях художников, способствовав возникновению ар нуво.

Стиль ар нуво, зародившийся во Франции в конце XIX в., испытал на себе сильное влияние японского искусства. Япония, еще до наступления периода Мэйдзи, начала принимать участие в международных выставках. Как мы писали ранее, в 1851 и 1862 г. на выставках в Лондоне, появились небольшие экспозиции японского искусства, отобранные европейцем

⁹⁰ *Инро* (яп. 印籠, букв. «коробочка для печатей») – коробочка для хранения мелких предметов. *Инро* состоит из нескольких отделений, вставляющихся одно в другое стянутых вместе шнурком и обычно использовался для хранения личной печати и лекарств. *Инро* делались из дерева, слоновой кости, лака. Лак использовался также для украшения *инро*, сделанных из других материалов. *Инро*, подобно связанному с ним *одзимэ* и *нэцкэ*, с течением времени превратился из чисто утилитарного предмета в объект высокого искусства и мастерства.

Иллюстрация 56. Набор *сагэмоно*, состоящий из курительной трубки *кисэру*, украшенной серебром, в кожаном чехле *кисэрудзуцу* и кожаный кисет, подвешенный на серебряных цепочках с резной бусиной *одзимэ* и украшенный серебряной *мэнуки* в виде пиона.

Мастер Сюгёку.

Музей
Киёмидзу
Саннэндза
ка, Киото.



Резерфодом Элкоком. В Париже, на Международной выставке 1867 г., княжество Сацума уже имело собственную экспозицию, независимую от экспозиции сёгуната Эдо. Всемирную выставку (Exposition Universelle), проходившую с апреля по ноябрь 1867 г. в Париже на Марсовом поле, посетило около 9 миллионов человек, в том числе российский император Александр II. Начиная с этой выставки свои экспозиции страны-участницы

стали размещать в специальных павильонах: посетитель мог увидеть тирольскую деревню, русскую избу, египетский караван-сарай, восточный минарет, турецкие бани, китайский театр, английский коттедж, американское ранчо, голландскую ферму, реконструкцию римских катакомб и японский киоск. Как мы говорили ранее, до активного участия Японии в международных выставках в конце XIX в. японское искусство проникало в Европу лишь через португальских или голландских купцов, и затрагивали только высшие слои населения; и только теперь Япония впервые в таком масштабе демонстрировала свою культуру публике.

Традиционные виды искусств и ремесел Японии, вышедшей из длительной изоляции, были для Европы настолько новыми, свежими и экзотическими, что вскоре завоевали широкую популярность и дали начало новому течению, названному японизмом. Известно, что многие импрессионисты, например, Винсент Ван Гог или Клод Моне, испытали на себе сильное влияние композиций, оттенков и цветов, использующихся в японских гравюрах. После того, как в Европе схлынула волна японизма, появился стиль ар нуво.

Помимо японской живописи и гравюр *укиё-э* большое влияние на формирование стиля ар нуво оказали декоративные произведения из металлов. Основными сюжетами для изображений, украшающих предметы японской металлической пластики, являлись темы природы: цветы и птицы, животные, насекомые, растения. Благодаря растущему вниманию к предметам искусства из Японии, в изделиях европейских мастеров росло количество природных мотивов.

Это можно проследить на примере одной из черт стиля ар нуво – использование мотивов с изображениями насекомых, которые практически не использовались в декоре европейских предметов искусства. Самые ранние изображения насекомых в японском искусстве встречаются еще на бронзовых колоколах *дотаку*, изготовленных в период Яёй. Колокола имеют

изображения стрекоз, рядом с молящимися богомолами и пауками – всеми насекомыми, полезными для человека, потому что они охотятся на вредителей. Эти рисунки насекомых традиционно воплощали молитву о хорошем урожае⁹¹.

В качестве моделей использовались пауки, бабочки, жуки-олени, стрекозы, пчелы, мотыльки; при этом подобные мотивы можно редко увидеть не только в произведениях искусств и ремесел Европы, но и в японской живописи и гравюрах *укиё-э*. Такие мотивы часто встречаются на фурнитуре японских мечей. Самураи использовали сюжеты с изображениями насекомых для украшения различных металлических принадлежностей своих мечей: *цуба*, *кодзука*, *когаи*, *мэнуки* и *фути-касира*. Воины-самураи встречались лицом к лицу с опасностью, поэтому они стремились носить с собой амулеты, приносящие удачу и обладающие качествами, дающими преимущества, которыми, как думали воины, неотъемлемо обладает природа этих насекомых. Паук, жук-олень и богомол олицетворяли собой силу, стрекоза, которая никогда не летит назад, называлась насекомым победы; а бабочка, цикада и мотылек, часто линяющие и меняющие свою форму, были созвучны в сознании самураев идеям реинкарнации. Так, эти насекомые создавали совершенный образ, дающий надежду самураям на возрождение после смерти.

После начала активного участия Японии на международных выставках, а также в магазинах, торгующих ставшими популярными произведениями японского искусства, галеристы и арт-дилеры того времени демонстрировали множество художественных работ по металлу, таких как вазы или курильницы для благовоний, созданные мастерами и художниками, работавшими в поздний период Эдо и в начале периода Мэйдзи. На этих

⁹¹ アールヌーヴォーに影響を与えた (清水三年坂美術館コレクション) / 別冊緑青 Vol. 3. 京都: 株式会社マリア書房, 2011. 7 ページ. (Влияние на искусство ар нуво произведений металлической пластики конца периода Эдо – периода Мэйдзи (Из коллекции музея Саннэндзака) // Рокусё № 3. – Киото: Мария Сёбо Co. Ltd, 2011. С. 7.)

изделиях часто изображались мастерами насекомые, по своей форме точно повторявшие оригинальные рисунки, изначально созданные для оправ мечей. Сами оправы, созданные раньше, тоже выставлялись и продавались в таких местах, и ведущие художники и мастера, создававшие произведения в стиле ар нуво, такие как Эмиль Галле, Братья Даум, Тиффани и Рене Лалик, должны были видеть подобные работы.

Хотя художники направления ар нуво использовали в дизайне своих произведений мотивы с изображениями насекомых так же как и японские мастера, создававшие художественные оправы мечей, смысл данных изображений при создании творений, был совершенно отличен. Помимо просто изображения в европейском исполнении, японцы стремились вкладывать во все ими изображаемое скрытый благопожелательный смысл.

До Реставрации Мэйдзи, в Японии не носили никаких ювелирных изделий. Украшениями женщин были только шпильки и гребни⁹² в прическах, а также *обидомэ*⁹³ – брошка пояса на *кимоно*. Все, чем могли украсить себя мужчины, были оправы на мечи, *нэцкэ*, подцепленные к лаковым *инро*, художественно выполненные трубки и кисеты для табака, получившего распространение в Японии с периода Эдо. Временами убранство меча оказывалось просто роскошным и подчеркивало богатство и чувство вкуса

⁹² По внешнему виду гребней и шпилек можно было легко определить к какому социальному классу принадлежит женщина, состоит ли она в браке и есть ли у нее дети. Гребни (*куси*), выполнялись из лакированного дерева, слоновой кости, черепахового панциря, были украшены инкрустациями перламутра. Их было принято носить вместе с заколками (*канзаси*) и двухсторонними шпильками (*когай*). *Когай* выполнялись из слоновой кости, панциря черепахи, покрытого золотым лаком, дерева или металла. Орнамент на них расположен со всех сторон, что делает его видимым под любым углом. *Когай* были почти полностью спрятаны в прическе, видимыми оставались только их края, которые украшались лаком, резьбой, перламутровыми инкрустациями. Существует немало суеверий, касающихся использования гребней и шпилек для волос. Считалось, что гребни, выполненные в виде цветка, помогут сохранить своей владелице чистоту души. Потеря украшения считалась плохим предзнаменованием. Подарить человеку, отправляющемуся в путешествие, гребень считалось хорошим предзнаменованием, пожеланием путнику счастливой дороги и легкого разрешения любой неприятной ситуации, «распутать» которую можно также легко, как расчесать волосы гребнем.

⁹³ *Обидомэ* – это брошь, которая прикрепляется на пояс-шнур спереди, одно из немногих ювелирных украшений, которые можно надевать с *кимоно*. Форма и материал, из которого изготовлена *обидомэ*, могли быть самыми разнообразными.

его обладателя. Подобные украшения не имеют эквивалента в западной культуре ювелирного производства.

После Реставрации Мэйдзи правительство ввело законодательство, вынудившего чиновников носить европейскую одежду, для которой необходимо было производство пуговиц. Мастера начали делать украшенные рельефными рисунками металлические пуговицы. Их работы чуть позже привлекли внимание западных покупателей. Одним из первых типов ювелирных изделий западного характера, которые приняли в Японии, стала брошка, поскольку её не носили непосредственно на теле. Из-за нежелания «изменять» своё тело и прокалывать уши, серёжки очень редко носили японки, и в наши дни не так часто можно встретить японских женщин с проколотыми ушами.

Французский ювелир Рене Лалик (1860 - 1945 гг.) одним из первых в Европе помимо драгоценных камней и жемчуга стал применять при создании своих украшений материалы, которые раньше редко использовались: эмаль, слоновую кость, черепаховый панцирь, рог. Вместо золотых украшений с драгоценными камнями Рене Лалик стал создавать легкие изящные изделия из непривычных в Европе материалов.

Традиции эпохи Эдо нашли свое применение и в период Мэйдзи, при этом акцент был сделан не столько на повышение уровня мастерства литейщиков, сколько на адаптацию этого самого мастерства к новым областям применения, появившимся с изменением спроса, а также на его ассимиляцию с другими сопутствующими ремеслами. От безупречно отлитых, но слишком вычурных изделий из бронзы, изготовленных для демонстрации на крупнейших выставках начала эпохи Мэйдзи, до равных им по качеству, но совсем других, словно живых фигурок ястребов, изготовленных позднее мастером Судзуки Тёкити, основная тенденция заключалась в реакции на изменении спроса, а не в сколько-нибудь заметном росте мастерства умельцев. Со вкусом же дело обстояло совсем иначе, вкусы

действительно изменились, это изменение, заключающееся обычно в стремлении достичь единства общего замысла и отходе от чересчур вычурных изделий-экспонатов раннего периода, является характерной особенностью эпохи Мэйдзи. Это был по сути, пусть и непреднамеренный, но возврат к элегантной простоте давно ушедших времен, хоть и простота эта стала другой, уже чувствовалось влияние западного искусства. Что касается бронзовых ваз, например, то к концу столетия, ближе к 1900 годам, описанная выше тенденция проявлялась в том, что вазы эти все чаще имели единый объединяющий рисунок или мотив, а не изобиловали едва связанными друг с другом декоративными элементами.

Мы можем выделить три периода в развитии декоративного искусства в эпоху Мэйдзи:

1). ранний период начинается в 1854 г., еще до начала эпохи Мэйдзи, и длится до 1876 г. Крах феодального уклада жизни, который постепенно наступает с 1854 г., времени заключения договора Японии с США об открытии портов для американских кораблей и последовавшего включения Японии в мировой рынок, внес беспорядок в систему покровительства искусствам. Большинство мастеров начинают работать в условиях нового, открытого рынка, когда они должны были изготовить произведение, а затем сами продать его. Мастера упорно старались договориться с этим новым рынком, а иностранный спрос на японскую «экзотику» внес свои коррективы в производство предметов декоративного искусства. В металлической пластике – это время изготовления вычурных изделий-экспонатов. На выставках в Вене в 1873 г. и Филадельфии в 1876 г. Япония представила целую серию огромных ваз, ваз-*усубата*, курильниц, и т.п., выполненных в этом стиле. Эти предметы, в основном, создавались из монохромной бронзы, так как мастера по инкрустации все еще работали над фурнитурой мечей, вплоть до принятия запрета на ношение мечей в 1876 г.

Иллюстрация 57. Парные вазы-усубата с изображениями на сюжет легенды о воине Райко в горах Оэяма. Выставлялись в 1873 г. на Всемирной выставке в Вене.

Мастер Ёкояма Ядзаэмон Такасигэ.

Бронза, литье, гравировка, патинирование, инкрустация золотом, серебром.

Высота (каждой) 126,7 см.

Токийский Национальный Музей.



2). средний период Мэйдзи продолжался с 1876 г. до 1900 г. Тенденция создания крупных и броских предметов перешла и в этот период, но к их дизайну добавилось мастерство инкрустаций оружейников, оставшихся не у дел. По началу, найденный ими выход заключался в изготовлении больших изделий, на основу которых накладывались осовремененные версии *цуба*, *мэнуки* и *касира*⁹⁴ (иллюстрации 58, 59), привычные к созданию мастерами-оружейниками, или же создание крупных предметов, густо украшенных инкрустациями в стиле *иро-э* (цветные картины на металле)⁹⁵.

Иллюстрация 58. Декоративная курильница, украшенная инкрустациями *касира*.
Около 1880 г.

Мастер из г. Такаока – Такаянаги Фусадзиро (1856 - 1897 гг., 高柳 房次郎).

Бронза, литье, гравировка, инкрустация *кага-дзоган* золотом, серебром, сплавами *сякудо* и *сибуити*, патинирование.

Высота 24 см.

Музей изобразительных искусств г. Такаока.



⁹⁴ *Касира* – овальная металлическая пластинка, головка рукояти японского меча.

⁹⁵ *Иро-э* (色絵 букв. «картина красками») – термин, применяемый к изделиям из металла, керамики и лака с богатой цветовой палитрой. В металлообработке *иро-э* определяет произведение, когда цветовая гамма достигается при использовании различных техник и разных цветных металлов, в первую очередь золота и серебра, а также всевозможными с ними сплавов, инкрустированных в поверхность.

Иллюстрация 59.

Парные вазы, украшенные декором в виде гард *цуба*.

Бронза, литье, чеканка, гравировка, инкрустация золотом, серебром, *акаганэ*, сплавами *сибуити* и *сякудо*, патинирование.

Высота 39 см.

Частная коллекция.



Френсис Бринкли⁹⁶ выделял два направления в металлической пластике того времени: скульптура из металла, попадавшая под его определение высокого искусства глиптики (сюда же он относил скульптуру, выполненную из дерева и слоновой кости) и металлическая пластика кустарного характера. К первой относились произведения высочайшего качества: работы мастеров для компании «Одзэки», «Кирю Косё Кайся», работы императорских мастеров, преподавателей Токийской школы изобразительных искусств. Их выполняли как на экспорт, так и на внутренний рынок. Ко второй же можно отнести огромное количество произведений, создававшихся на экспорт.

⁹⁶ Френсис Бринкли (Francis Brinkley, 1841 - 1912 гг.) – ирландец, владелец газеты, редактор и ученый, проживавший в Японии более 40 лет, с 1867 - 1912 г. Был автором многочисленных книг по японской культуре, искусству и архитектуре, создателем английско-японского словаря.

Существует около двух тысяч эскизов, выполненных японскими художниками, работавшими с «Кирю Косё Кайся», что позволяет понять стилистику произведений компании⁹⁷. Большинство этих рисунков сделаны с оригиналов конца XVI в., авторы которых – представители школы Римпа в Киото, чей стиль был возрожден в XIX столетии художником Сакаи Хоицу (1716 - 1828 гг.). Школа Римпа (琳派) возникла в Японии в 1600 г. Ее основоположниками считаются Таварая Сотацу (? - 1643 гг.), Хонами Коэцу (1553-1637 гг.) и Огата Корин (1656 - 1716 гг.), прославившиеся изысканным декоративным дизайном композиций и представлявшие классические сюжеты и декоративные мотивы в новой, необычной трактовке⁹⁸. Сложные сюжетно-повествовательные темы, требующие пояснений, практически не использовались при создании декоративных изделий, в то время как сцены природы, изображения растений, склоняющихся от ветра, птиц на ветвях деревьев встречаются в большинстве работ.

Иллюстрация 60.

Горизонтальный свиток с изображением цветов и птиц разных сезонов. Сакаи Хоицу. Около 1801 г. Размер 31,2 × 712,3 см.

(Фрагмент: аллегория ранней весны – цветущая слива, припорошенная снегом, две птицы, сидящие на ее ветвях, и нарциссы *суисэндзоку*, пробивающиеся сквозь прошлогодние снопы.)



⁹⁷ Около двухсот из них опубликованы в книге: 樋田豊次郎. 日本文様図集 明治の輸出工芸図案一起立工商会社の歴史 /アーツコレクション—工芸関係シリーズ. 京都書院, 1998. 8-141 ページ.

⁹⁸ См.: Мировая художественная культура: Учеб.пособ. / Под ред. Б.А. Эренграсс. – М.: Высшая школа, 2001. С 767.

В эскизах для изделий «Кирю Косё Кайся» пустое пространство, характерное для оригиналов школы Римпа, увеличивалось в размерах, подчеркивая изображения и, таким образом, поясняя основную тему рисунка. В то же время большое внимание уделялось очарованию миниатюрных деталей, часто использовавшихся в декоре. Эти признаки считались в западных странах сутью японского искусства⁹⁹.

В качестве примера можно привести парные вазы компании «Кирю Косё Кайся», художественный дизайн которых основывается на стиле живописи Хоицу (иллюстрации 61, 62). Поверхность литых бронзовых ваз обработана так, что напоминает рисовальную бумагу; с помощью инкрустаций золотом, серебром, сплавом *сякудо* и *сибуити* весьма натуралистично изображены утки и тростник. Фон оставлен свободным, лишь в месте перехода от тулова к горлу расположен горизонтальный пояс плоской инкрустации из золотых бабочек, вплетенных в узор из цветов.

Иллюстрация 61.

Парные вазы с изображением сюжета «цветы и птицы». Около 1880 г.

Судзуки Тёкити (атриб.).

Бронза, литье, инкрустация в высоком и плоском рельефе золотом, серебром, сплавами *сякудо* и *сибуити*, патинирование.

Высота 33,6 см.

Коллекция салона «Ренессанс VIP», Санкт-Петербург.



⁹⁹ Toyojiro H. Exporters of Meiji Decorative Art // Meiji No Takara Treasures of Imperial Japan. Vol.I. C.76.

Иллюстрация 62.
Эскиз декоративной металлической тарелки
из собрания эскизов «Кирю Косё Кайся».



В 1876 г. при Выставочном бюро был создан Комитет по дизайну, призванный знакомить мастеров декоративно-прикладного искусства с новыми популярными дизайнерскими решениями. Так, под эгидой Комитета в период с 1876 по 1881 г. вышли в свет около восьмидесяти журналов «Онти Дзуроку», содержащих иллюстрации мотивов и форм декоративно-прикладных предметов. Термин «онти» был взят из лозунга того времени «онти тисин» («открытие нового в старом»). Опубликованные в журналах эскизы служили рекомендациями мастерам металлической пластики, керамики, эмалей и мебели, создававшим произведения для международных и национальных выставок. Издания были ориентированы не только на повышение уровня квалификации мастеров, но и на сохранение местных традиций, национальной индивидуальности ремесленников. Демонстрируя продукцию, пригодную для экспорта, журналы поощряли использование западных методик вкупе с оригинальной стилистикой, для того чтобы японские декоративно-прикладные произведения могли соперничать с работами зарубежных коллег на равных, а то и быть выше.

Практически все эскизы для керамики, металлической пластики и мебели подробно изображали формы и живописный декор предметов, включавший в себя элементы орнаментов из цветов, листьев, птиц, рыб, крабов, а также классические тканевые узоры или имитацию плетения из соломки.

Иллюстрация 63.

Страницы из журналов «Онги Дзуроку» с примерами дизайна произведений металлической пластики и керамики. Токийский национальный музей.





Похожая ситуация среднего периода Мэйдзи складывалась в искусстве *сиппо* – металлических предметов, украшенных эмалями. Эти произведения, получившие свое наибольшее развитие в период Мэйдзи, своим появлением традиционно связывают с именем Кадзи Цунэкити (1803 - 1883 гг.), самурая из города Нагоя провинции Овари (современная префектура Айти), сумевшим около 1840 г. начать производство небольших блюд с перегородчатой эмалью, подобным китайским изделиям того времени. К 1850-м гг. Цунэкити создал универсальную художественную формулу соотношения количества перегородок и качества эмалей, которую можно было внедрить в промышленное производство. В середине 1850-х гг. он начал обучать подмастерьев работе с перегородчатой эмалью, стимулируя, таким образом, распространение своего стиля в различных регионах Японии¹⁰⁰. Помимо крупных мастеров, учеников школы Кадзи Цунэкити оставшихся и работавших в Нагоя на протяжении периода Мэйдзи, были и такие, кто распространил ее стиль по всей Японии. Они познакомили с новыми техниками города Киото, Канадзава, Йокогама – важные центры художественных ремесел периода Мэйдзи.

Основой эмали служит стекло с примесью той или иной окиси металла, придающей составу определенный цвет. Эту окрашенную окислами металлов стекловидную массу перетирали с водой до состояния пасты и наносили на специально подготовленную поверхность. Затем подвергали обжигу до ее расплавления и заполнения нужных участков цветной эмалью. После охлаждения его полировали, достигая глянцевого блеска. Изделия, декорированные эмалью, как правило, выполнялись из медных сплавов, но могли быть и серебряными, и керамическими.

В 1875 г. ученик Кадзи Цунэкити – Цукамото Кайсукэ вместе со своими сыновьями и несколькими учениками переехал из Нагоя в Токио, чтобы занять должность старшего мастера в компании “H. Ahrens & Co”. В

¹⁰⁰ Schneider F. T. The Art of Japanese Cloisonne Enamel: History, Techniques and Artists, 1600 to the Present. Jefferson, N. Carolina, 2010. P. 23–26.

качестве главного технолога компании был приглашен Готфрид Вагнер, который привнес в японское искусство современные европейские технологии изготовления эмали. Вагнер и Кайсукэ, основываясь на французской методике, разработали и внедрили в производство многие важные технологические новинки. Благодаря этому сотрудничеству были созданы эмали с более широким диапазоном, глубиной и интенсивностью цвета, чем были доступны прежде, был усовершенствован процесс финальной обработки изделий и достигнут высочайший уровень исполнения живописного изображения. Ряд новаторских идей Вагнера позволил отойти от необходимости тесной сети проволоки, применявшейся ранее повсеместно и удерживающей эмаль на месте, предотвращая ее растрескивание; таким образом, появилась возможность нанесения эмали на открытые, неразделенные рамками участки поверхности. Обязательное использование плотной сети проволочных шаблонов из кругов, абстрактных рисунков и завитков каракуса, необходимых ранее в технических целях, уступило место созданию более сложных изобразительных композиций из эмали, главный акцент в которых делался на живописи, а не на орнаментации.

В японском декоративно-прикладном искусстве периода Мэйдзи существовало множество различных техник эмалирования. Многие оригинальные и новаторские техники возникли в Японии в конце XIX столетия, но вскоре из-за снижения государственного интереса к искусству были утрачены.

В классической перегородчатой технике эмалирования наблюдалось последовательное развитие от использования тесной сети проволоки, удерживающей эмаль на поверхности изделия, до возникновения более крупных участков цельной эмали. Стилистически произведения с перегородчатой эмалью, созданные во второй период с 1876-х и до середины 1890-х гг., можно разделить на две группы: «подчеркивающие мастерство

ювелирной работы с перегородками» и «акцентирующие живописное изображение эмалями».

В стиле, названном *киото-синпо* (клуазоне Киото) основное внимание уделялось перегородкам. Вся поверхность таких изделий оформлена повторяющимся мелким узором, выполненным из позолоченной проволоки. *Киото-синпо* согласуется с традиционным китайским стилем и китайской техникой клуазоне, отличающейся плотной сетью перегородок даже в относительно небольших изделиях. Этот стиль изначально был характерен для мастеров из Киото, где в местной культуре глубоко укоренились национальные традиции текстильных узоров. Однако многие произведения *киото-синпо* создавались в Нагоя и других городах Японии, поэтому необходимо учитывать, что термин *киото-синпо* относится не к месту производства, а к оформлению произведения.

Иллюстрация 64.

Стакан для кистей, выполненный в стиле *киото-синпо*, с изображениями птицы Феникс. 1880–1890-е гг.

Медный сплав, позолота, эмали.

Высота 8,5 см.

Частная коллекция.



Работа в стиле *киото-синпо* была очень трудоемкой и требовала от мастера большой точности. Некрупные произведения могли содержать тысячи индивидуально вырезанных и изогнутых перегородок, которые после обжига и полировки изделия тщательно покрывались золотом. Из-за трудоемкости процесса мастера предпочитали работать с предметами малых размеров, но встречаются выполненные в этом стиле произведения высотой 30 см и более.

К середине эпохи Мэйдзи основным вариантом проволочного узора *киото-синпо* стали закрученные в разные стороны и одинаковые по размеру спиралевидные завитки. Это отличало японские работы от китайских образцов с фоновым узором в виде абстрактных облаков, геометрических и растительных орнаментов, которые активно использовались и японскими мастерами до конца 1870-х гг.

Второй стиль техники перегородчатых эмалей, возникший во второй период становления декоративно-прикладного искусства периода Мэйдзи – произведения с акцентом на живописный эффект, который создавался изображениями, выполненными цветными эмалями на открытом однотонном фоне (обычно темно-синего, голубого или серого цвета). Этот стиль сформировался к концу 1880-х гг., когда усовершенствованное качество эмалей позволило мастерам воссоздавать в своих творениях образы японской классической живописи, и его можно считать специфически японским.

В работах с акцентом на живописное изображение эмалиеры не заполняли всю поверхность изделия повторяющимися или текстильными узорами, а вместо медных перегородок часто применяли серебряные. Появление этого направления в искусстве клуазоне было связано не только с изменением потребительского вкуса, но и с экономической выгодой благодаря снижению стоимости работы с проволокой. К 1890-м гг., как только позволили технические достижения, в японском эмальерном искусстве обозначился общий переход от плотного проволочного каркаса к живописному стилю произведений.

Новый стиль предполагал свободный однотонный эмалевый фон (иногда с эффектами затенения – перехода оттенков эмали от светлых к темным, *бокаси* – плавного перехода от одного цвета к другому), на всей поверхности которого выполнялись подробные пейзажные изображения; цветущие глицинии, ирисы и хризантемы в саду; утки в пруду, окруженном плетеной оградой; летящие в небе птицы и т. п. Обычно этот стиль

использовался для оформления ваз, но встречаются и декоративные тарелки, шкатулки, подносы с эмалевой живописью.

Все эти произведения создавались с учетом вкусов европейских и американских покупателей и большинство таких образцов были изготовлены в 1890 – 1900-х гг. в провинции Овари.

В 1890 – 1900-х гг. изобразительный стиль стал популярен даже среди мастеров, которые еще в 1880 г. были известны эмалевыми произведениями с перегородчатым акцентом. Одними из последних – в 1890 г. – восприняли новый стиль мастера из Киото, что явилось частичным доказательством сознательно внесенных изменений во все ремесленное производство, включая металлическую пластику и керамику. Считается, что на этот процесс повлияло осуждение японского прикладного искусства критиками парижской Всемирной выставки 1900 г., назвавшими его «старомодным по сравнению со стилем модерн». В результате «после 1900 года в произведениях японских мастеров-эмальеров возникла тенденция перехода от ювелирной работы с перегородками к большей интеграции декора в общую композицию предмета»¹⁰¹. Но передовые японские производители к тому времени уже использовали изобразительные элементы в своих изделиях. Например, мастера в Нагоя начали это делать свыше пятнадцати лет назад. Иными словами, критические высказывания французских экспертов, скорее всего, относились к японской керамике и металлической пластике, а не к изящному клуазоне того времени.

Родоначальниками живописного стиля стали мастера провинции Овари, вероятно, потому, что им было проще отойти от традиций национальных ремесел, так как Нагоя не являлся многовековым центром искусств в такой же степени, как Киото и Токио. Вместо этого примерно с XVII в. Нагоя и его окрестности заслужили репутацию крупного производственного центра: скорее всего, именно производственный потенциал позволил уже с 1830-х гг.

¹⁰¹ Earle J. Splendors of Imperial Japan: Arts of the Meiji Period from the Khalili Collection (Khalili Exhibition Catalogues). Khalili Collection, 2002. С. 247, 333.

и до начала XX в. успешно изобретать и осваивать новые техники эмалирования.



Иллюстрация 65.

Ваза в живописном стиле с изображением двух голубей на ветвях цветущей сакуры. 1890–1900-е гг. Медный сплав, серебро, эмали. Частная коллекция.



В те годы выдающимся художникам, даже в таких крупных городах как Киото и Токио, приходилось нелегко. Они были вынуждены заниматься приработками, искать источники дохода. Государство материально поощряло тех, кто работал над производством декоративно-прикладных произведений на экспорт по всей Японии. Поэтому художники стали подрабатывать,

создавая эскизы рисунков к декоративно-прикладным изделиям. Через министерство сельского хозяйства и торговли Японии, оплаченные эскизы распределялись в соответствии с заказами со всех уголков страны. Для повышения престижа страны требовались качественные эскизы для экспортных товаров, чем и занимались ведущие художники Японии. Среди сохранившихся рисунков есть произведения с подписью таких выдающихся художников того времени, как Киси Кокэй (岸 光景, 1839-1922 гг.), Араки Канпо (荒木 寛畝, 1831-1915 гг.), Ватанабэ Сэйтэй (渡辺省亭, 1851-1918 гг.) и др.

Иллюстрация 66. Эскиз для одной из тридцати картин (панелей) «Комнаты цветов и птиц» Гостевого дворца Акасака, созданных мастером-эмальером Намикава Сосукэ. Художник Араки Канпо. 1906 г. 72,7 × 47,9
Токийский Национальный музей.



Иллюстрация 67. Живописный свиток с изображением карпов и золотых рыбок под ветвями цветущей глицинии. Ватанабэ Сэйтэй. 1891 г. Краковский музей изобразительных искусств.



Иллюстрация 68. Эскиз вазы с карпами. Такахаси Гэнтэки (1861-1913 гг) Токийский университет искусств.



Отдельной строкой в развитии японской скульптуры стоят изготовители фигур животных, вдохновленные, вполне вероятно, примером французских мастеров-анималистов (иллюстрации 69-72). Лучшие из японских мастеров изготавливали превосходные работы. Традиционная японская проработка мелких деталей произведений позволяла выполнять их весьма реалистично.

Иллюстрация 69.
Скульптура «Идущий тигр».
Бронза, литье, патинирование.
Франция, середина XIX в.
Скульптор Антуан Луи Бари
(1796-1875 гг.).



Иллюстрация 70.
Скульптура «Странник (Маршал Ней на коне, борющийся с ветром)».
Бронза, литье, патинирование.
Франция, середина XIX в.
Скульптор Жан-Луи-Эрнест Месонье
(1815 - 1891 гг.).



Иллюстрация 71.
Скульптура «Конь, терзаемый тигром».
Бронза, литье, патинирование.
Франция, 1837 г.
Антуан Луи Бари (1796 - 1875 гг.).
Национальная галерея Австралии,
Канберра.



Иллюстрация 72.
Скульптура «Бегущий слон».
Бронза, литье, патинирование.
Франция, середина XIX в.
Скульптор Антуан Луи Бари (1796-1875 гг.).



Иллюстрация 73.
Скульптура «Лежащий тигр». Скульптор Сюмэй
(秀名). Япония, конец пер. Мэйдзи.
Бронза *сахари*, литье, резьба; патинирование.
Размер 44 x 23 см.
Частная
коллекция,
Москва.



Иллюстрация 74.

Скульптура «Схватка тигров с быком».

Скульптор Акасофу Гёко (赤祖父暁光).

Япония, период Мэйдзи.

Бронза, литье, гравировка, патинирование.

Размеры: 42 х 22 см.

Частная коллекция, Москва.



Иллюстрация 75. Скульптура «Борьба тигров».

Скульптор Гэнрюсай Сэйя (源龍齋誠谷).

Япония, период Мэйдзи.

Бронза, литье, гравировка, патинирование.

Длина 23 см.

Частная коллекция, Иркутск.



3). поздний период Мэйдзи ограничен 1900 и 1912 гг., но резкого конца позднего стиля по окончании указанного периода не наблюдалось, он незаметно перетек в эпоху Тайсё (1912 - 1926 гг.). Последнее из важнейших изменений, по нашему мнению, произошло где-то в районе 1900 г. В указанном году японские экспонаты, представленные на выставке в Париже, как мы говорили ранее, подверглись серьезной критике за свою старомодность и отставание от современных и модных тенденций в искусстве, в частности от вошедшего в моду стиля «модерн». Этот шок, как представляется, оказал глубочайшее влияние на развитие японского прикладного искусства в целом, поскольку, начиная с этого времени, мы можем наблюдать значительно более выраженное единство декора и формы, новое понимание целостности дизайна (в отличие от царящего ранее изобилия декора), а также новое восприятие предмета искусства как единого целого, а не просто как объекта, на котором можно упражняться в мастерстве. Но тем не менее, это также время выпуска огромного количества низкопробных предметов, сувениров и подделок под известных мастеров для иностранцев, приезжавших «за экзотикой».

С середины периода Тайсё мэйдзийский стиль в металлической пластике, характеризующийся качественной детальной проработкой произведений, использованием драгоценных сплавов, повышенным вниманием к дизайну предметов, сложными взаимовлияниями национальных и европейских мотивов, постепенно утрачивал свои позиции. Знаменитые мастерские закрывались или перепрофилировались, уходили из жизни известные мастера «старой школы», готовые тратить годы на создание одного произведения. Темпы работы ускорялись, мастерам хотелось быстрее произвести и продать товар. Наступило время литых крашеных изделий из недорогой бронзы и дешевых сплавов (шпиатр, латунь), выполненных с минимальной проработкой деталей, изредка – с небольшой инкрустацией золотом или серебром: это были, в основном, *окимоно*, изображавшие

японских божеств (Хотэй, Дзюродзин и т.д.), вазы, шкатулки, портсигары и другие бытовые предметы. Завершался период активного знакомства мира с Японией и стремления японского правительства показать на международных выставках традиционное искусство с его самой лучшей стороны. Как следствие, закончилась и правительственная поддержка мастеров и мастерских, создававших произведения декоративно-прикладного искусства. Промышленность страны в эпоху Тайсё поворачивалась к обеспечению внутренних потребностей, а последовавшая затем Вторая мировая война привела к тяжелым и разрушительным последствиям.

Мастера металлической пластики периода Тайсё, обучавшиеся в созданных во время периода Мэйдзи государственных учебных заведениях, таких как, например, Токийская школа изобразительных искусств, чаще экспериментировали с формой изделий и патинами, чем со сложными инкрустациями в стиле *иро-э* и тонкой проработкой элементов декора. В произведениях металлической пластики стали более заметны индивидуальные особенности творческой манеры автора и оригинальность его замыслов. Наметился очевидный переход от создания произведений, в которых особое внимание уделялось декору и изобразительным композициям, к выпуску изделий, в которых главную роль играла форма (см. илл. 167, 168 на стр. 243). А развитие промышленности и прикладных техник шло по пути удешевления производства и снижения трудозатрат при изготовлении подобной продукции.

Учитывая вышесказанное, можно сделать вывод, что декоративное искусство эпохи Мэйдзи следовало стилям периода Эдо, в особенности позднего Эдо, с некоторыми отклонениями в сторону западных вкусов. И если художественный стиль и качественная проработка деталей в украшении произведений из металла не претерпели серьезных изменений с периода Эдо, то назначение изделий полностью трансформировалось: от религиозных

атрибутов буддизма, традиционных бронзовых зеркал, оправ для мечей и т.п. до декоративных ваз (в частности, парных, не встречавшихся до периода Мэйдзи); скульптур *окимоно*, изображавших фольклорных персонажей, самураев и божеств; шкатулок; портсигаров и т.п.

Систематизируя этапы развития художественного стиля в течение периода Мэйдзи, мы наблюдаем постепенный переход от раннего стиля Мэйдзи, в основе которого лежит исторический реализм сюжетов и персонажей, эклектика стилей, обилие декора и конструктивных деталей; к утонченным и лаконичным по композиции произведениям, изображающим сюжеты из повседневной жизни.

Японские произведения металлической пластики, попавшие в Европу в эпоху Мэйдзи, оказали значительное влияние на возникновение стиля ар нуво. В свою очередь, проникавшее в страну западное искусство также сильно воздействовало на формирование оригинального стиля в японской металлической пластике периода Мэйдзи, пользовавшегося популярностью на рубеже XIX - XX вв. и до сих пор вызывающего неизменный интерес исследователей и восхищение ценителей истинного искусства.

2.3 Технические приемы обработки художественного металла; патины и сплавы

Чтобы использовать в своих интересах расширяющиеся новые рынки, мастера по металлу должны были соответственно изменять свое оборудование и методы работы. Эти две традиции: бронзового литья и декоративного металлического рельефа – приспособились к переменам, в результате чего Япония во 2-й пол. XIX - нач. XX в. смогла занять уникальное место в истории мировых художественных ремесел, освоив производство новых по технике и стилю декоративных орнаментальных изделий.

Японские мастера покрывали произведения из бронзы – вазы, скульптуры, декоративные курильницы и т.д. – патиной в насыщенных темных цветах, украшали золотом, серебром и благородными сплавами. Ртутное золочение использовалось для того, чтобы разбрызгивать пятна золота по поверхности, имитируя прием китайской династии Мин. Золотая или серебряная проволока прокладывалась в тонких прорезных каналах в бронзе, чтобы сформировать так называемый «узор грома», или контур декоративных мотивов. Более значительные по площади участки также покрывали насечкой золота, так, чтобы образовать узоры или орнаментальные группы. Произведения украшались перегородчатыми эмалями клуазоне (яп. *юсэн-синпо*) или же с помощью оригинальных и новаторских техник, возникших в Японии в конце XIX столетия.

Вот как описывал работы японских мастеров Джордж Севедж¹⁰²: “Особенный гений японских бронзовых мечей состоит в оригинальных техниках инкрустирования и окрашивания, примером чего может послужить оранжево-красная патина на меди, которую очень трудно воспроизвести. Искусственно окрашенные японские бронзовые изделия нельзя мыть с

¹⁰² Savage G. A Concise History of Bronze. – London: Thames and Hudson, 1968.

помощью абразивных моющих средств, которые могут разрушить поверхностный налет, их нужно мыть мыльной водой и сушить с особой аккуратностью».

Как писал М. В. Фармаковский, заведующий кафедрой реставрации и консервации Государственной академии истории материальной культуры имени Н.Я. Марра (современный Институт археологии РАН), в своей статье «Очерки по методике технологического исследования реставрации и консервации древних металлических изделий»¹⁰³:

«Особую группу среди древних бронз представляют китайские и японские художественные бронзы, отличающиеся своим составом от бронз других народов Азии и Европы. Китайские и японские бронзы, замечательные по покрывающей их темной патине, содержат свинец в количестве до 20%. Приводим из этой работы данные трех анализов бронз (см. таблицу ниже). Некоторые китайские и японские бронзы бывают весьма хрупкими, разбивающимися при небольшом толчке. Кроме бронз в прямом значении слова, японцы изготавливают другие медные сплавы, содержащие вместо олова драгоценные металлы: золото и серебро. Из этих сплавов, применяемых японскими художниками, наибольший интерес представляют два сплава: *сякудо* и *сибуити*. Первый из них, как показывают анализы, содержит до 4% золота; в *сибуити* содержание серебра доходит до 49%. Патины этих сплавов имеют весьма красивые цвета: на *сякудо* пурпурно-красный, а на *сибуити* – серый. Кроме того, японцы готовят особый сплав, называемый *куроми* и содержащий медь, олово, кобальт и другие металлы».

¹⁰³ Фармаковский М. В. Очерки по методике технологического исследования реставрации и консервации древних металлических изделий. Выпуск 130 // ОГИЗ. М-Л., 1935.

Таблица 1.

Название предмета	Место нахождения	Дата предмета	Проценты					Примечание
			Медь Cu	Олово Sn	Свинец Pb	Железо Fe	Мыш-к As	
Зеркало	Китай	1000 н. э.	65,2	9,7	23,2	—	—	7% Sb (сурьма)
Ложка	Корея	900 - 1400 н.э.	77,2	21,5	—	0,7	—	
Зеркало	Япония	1300 н. э.	73,2	10,8	14,5	—	—	

Продолжает Джордж Севедж: «Японские изделия из бронзы отличаются низкой температурой плавления из-за содержания свинца. Отчасти потому что существовала мода на крупные изделия, и некоторые из них отливались способом *сицу*¹⁰⁴, а отчасти из-за низкой огнеупорности глины, из которой делали формы для литья. Вероятнее всего было очень трудно достать высококачественную огнеупорную глину, которая являлась наиболее подходящей для литья стандартного сплава из меди и олова».

Основным методом создания произведений из бронзы и возведения бронзовых статуй был метод «исчезнувшего воска», который заключался в следующем. Скульптор или мастер воспроизводил поверхностные детали произведения при помощи воска, накладывая его на центральную часть заготовки, выполненную из жесткой глины. Поверх воска накладывался не совсем равномерный слой глины. Затем заготовка нагревалась, воск расплавлялся и на его место «вставал» сплав из бронзы. После остывания, поверхностный слой глины снимался.

В бронзовых изделиях из сплава *караканэ* («китайский металл») свинец являлся наиболее важным ингредиентом. Именно свинец делал сплав более податливым и удобным для отливания крупных предметов. Иногда в сплав

¹⁰⁴ *Сицу* (失) – литьё методом «исчезнувшего воска».

добавляли небольшое количество цинка (3-4%). Однако в XVIII в. мастера стали добавлять в сплавы до 15% цинка для достижения подобия настоящей латуни. Но даже тогда сплавы обычно содержали не более 4-6% свинца.

Сплав *сэнтoku* (яп. 宣徳) использовали с периода Муромати (иллюстрации 76, 77). Он содержал до 13% цинка. Легенда гласит о том, что сосуды, произведенные из этого сплава, содержали также и золото, хотя этот металл в них так и не был обнаружен. Японские мастера чаще всего производили изделия из позолоченной меди или бронзы, нежели из латуни. Существовала также очень твердая белая бронза *сахари* (яп. 砂張). Она состояла примерно из 87% меди, 9% олова, около 3% цинка и 2% свинца (см. илл. 73 на стр. 124).

Иллюстрация 76. Ромбовидный сосуд, украшенный хризантемами.

Мастер Ёкояма Ядзаэмон Такасуми II (1845 - ? гг.).

Сэнтoku, литье, гравировка, патинирование.

Высота 24,7 см.

Художественный музей

Уолтерса, Балтимор.



Иллюстрация 77. Цуба с изображением танцоров в масках *сисимай* (яп. 獅子舞 – маска, представляющая храмового льва) с веером и в маске *хёттоко* (яп. 火男 – маска мужчины с искаженным в веселой гримасе лицом). Мастер Кикути Садатака. Сплав *сэнтоку*, резьба *таканику*, инкрустация золотом, серебром, медью, патинирование. Высота 8,8 см. Частная коллекция, Москва.



Японские мастера периода Мэйдзи стремились избегать яркой и четкой цветовой гаммы, и поэтому уделяли особое внимание производству сплавов и патин. Наиболее часто встречаемые японские сплавы: *сякудо*, *сибуити*, которые после химического воздействия – патинирования *рёкусё* (яп. 緑青 – «патина») приобретали благородные оттенки. Этими сплавами, вместе с использованием золота, серебра и меди *суака*¹⁰⁵ (др. название *акаганэ*), плоскими и рельефными инкрустациями, японские мастера рисовали целые картины на металле.

Сплав *сякудо* содержал до 8% золота, в некоторых случаях серебро, но медь, конечно, всегда оставалась основным металлом. Содержание золота в сплаве помогало придать поверхности изделий черно-лиловые оттенки. *Сякудо* прекрасно поддавался гравировке, его патина была прочная и химически стойкая (иллюстрации 78, 79). Часто сплав *сякудо*, используемый в качестве основы деталей оправы мечей, украшали мелким узором из

¹⁰⁵ *Суака* (яп. 素銅) или же *акаганэ* (яп. 赤金 – досл. «красный металл») – хорошо очищенная медь, приобретающая оранжево-красный цвет после патинирования.

выпуклых точек *нанако* (яп. 魚子 – «икра рыб»)¹⁰⁶, который набивался специальным чеканом. Приводим в пример таблицу вариантов сплава *сякудо*¹⁰⁷.

Таблица 2.

Название	Состав	Цвет после патинирования
Суака (素銅)	Cu100%	красновато-коричневый
Итибусаси (一分挿し)	Cu99% + Au1%	чернильно-черный
Санбусаси (三分挿し)	Cu97% + Au3%	голубовато-черный (используется в оправках мечей)
Гобусаси (五分挿し)	Cu95% + Au5%	глянцево-черный
Хатибусаси (八分挿し)	Cu92% + Au8%	пурпурно-черный, имеет название “фиолетовое золото”

Иллюстрация 78.

Пример проката сплава *сякудо* до патинирования, на котором патинированием написано название сплава¹⁰⁸.



¹⁰⁶ В виду сложности и трудоемкости данной обработки металла, для украшения декоративно-прикладных произведений в период Мэйдзи, использовали крайне редко.

¹⁰⁷ Источник: [http://ja.wikipedia.org/wiki/赤銅_\(合金\)](http://ja.wikipedia.org/wiki/赤銅_(合金))

¹⁰⁸ Источник: [http://ja.wikipedia.org/wiki/赤銅_\(合金\)](http://ja.wikipedia.org/wiki/赤銅_(合金))

Иллюстрация 79.

Курильница-треножник с изображением бабочек.

Мастерская Ногава.

Сплав *сякудо*, инкрустация *хирадзоган* золотом, серебром, *акаганэ*, *сибуити*, патинирование.

Высота 8,5 см.

Частная коллекция.



Сплав *сибуити* (яп. 四分一, досл. «четыре части») состоял из $\frac{1}{4}$ серебра, и остальные части были из меди, иногда добавляли 1% золота. Но многочисленные исследования, пишет Е. Б. Скраливецкий в своей книге «Цуба. Легенды на металле»¹⁰⁹, показывают наличие следов примесей таких металлов, как олово, свинец и цинк. Пропорции серебра в сплаве могут варьироваться и при последующем покрытии искусственной патиной достигаются разнообразные оттенки металла, от глубокого серо-голубого оттенка до темно-серого, некоторые мастера добивались серо-коричневых оттенков. В случае, когда в сплаве серебро составляет около 90%, оно

¹⁰⁹ Скраливецкий Е. Б. Цуба. Легенды на металле / Серия: Оружейная академия. Спб.: Атлант, 2006. С. 328.

выглядит и действует как серебро. Сплавы с более низким содержанием серебра принимают красивую патину при правильном травлении. Внешность и цвет могут быть в большой степени модифицированы изменением состава и обработки, давая мастерам-художникам больше красок для изображения картин *иро-э*. С XVII в. этот сплав использовали в основном для изготовления различных деталей для украшения мечей, а в период Мэйдзи сплавом *сибуити* украшали произведения металлической пластики и создавали предметы из него (иллюстрации 80, 81). *Сибуити* также широко использовался монетным двором для чеканки монет.

Таблица № 3.

Варианты состава сплава *сибуити*¹¹⁰.

Название	Ag : Cu, +Au (Серебро: медь, +золото в %)	Цвет после патинирования. Свойства
<i>Сибуити</i>	25 : 75	Темно-серый
<i>Сиро-сибуити</i> (яп. 白 四 分 一 , «белый <i>сибуити</i> »)	60 : 40, +1	Светло-серый. Тверже и плавится при более низкой t° , чем обычный сплав <i>сибуити</i>
<i>Уэ-сибуити</i> (яп. 上 四 分 一 , «поверхностный <i>сибуити</i> »)	40 : 60, +1	Цвет серый, сплав тверже, чем два предыдущих
<i>Нами-сибуити</i> (яп. 並 四 分 一 , «обычный <i>сибуити</i> ») <i>ути-санбу</i> (内 三 分)	30 : 70, +1	Цвет как у <i>сибуити</i> , но немного светлее
<i>Нами-сибуити</i> (яп. 並 四 分 一 , «обычный <i>сибуити</i> ») <i>сото-санбу</i> (外 三 分)	23 : 77, +1	Темнее, чем обычный <i>сибуити</i>

¹¹⁰ http://www.geocities.jp/atelier_hogaraka/shibuithi.html

Иллюстрация 80.

Ваза с изображением летящих птиц *тидори*¹¹¹.

Мастер Ранкан. Ок. 1900 г.

Верх вазы выполнен из серебра, состыкован с нижней частью из сплава *сибуити*. Инкрустация *хирадзоган* золотом, серебром, сплавом *сякудо*, патинирование.

Высота 28 см.

Частная коллекция, Лондон.



Иллюстрация 81.

Скульптура божества Дзюродзина с оленем. Мастер Морицугу (盛次).

Ок. 1900 г.

Сплав *сибуити* (шапка выполнена из сплава *сякудо*), литье, гравировка, золочение, патинирование.

Высота 19 см.

Частная коллекция, Япония.



¹¹¹ Образ птицы Тидори популярен в японской поэзии и искусстве. Тидори (бурокрылая ржанка) считается самой выносливой птицей в мире. Тидори улетают на зимовку в сентябре и нередко пролетают большие пространства над морем. В японской поэзии и искусстве Тидори, из-за своего пронзительного жалобного, флейтового крика, символизирует светлую печаль, тоску по другу, переживание за него и всегда связана с душевным миром человека, с его внутренним состоянием, настроением, изменением.

Мастерами металлической пластики и инкрустаций использовались также сплавы *акакин* (яп. 赤金, «красное золото») – сплав золота с медью¹¹² и сплав *аоикин* (яп. 青金, «светлое золото») – сплав золота с серебром, которые еще больше расширяли палитру красок мастеров по металлам (иллюстрация 82), сплав *рогин* (или *оборогин*) (яп. 朧銀) – медно-серебряный сплав, (50-70% серебра), аналогичный *сибуити* (иллюстрация 83).

Иллюстрация 82.
Цвет сплава *акакин*
(слева) и сплава
аоикин (справа).



Иллюстрация 83.
Комплект *фути-касира* на *дайсё*
(пару мечей) с изображением
тигров. Период Эдо - Мэйдзи.
Сплав *оборогин*, резьба *катакири-*
бори.
Частная коллекция, Япония.



¹¹² Записывается иероглифами как и медь «акаганэ», но в этом случае читается как «акакин».

Существовала интересная техника создания металла под названием *мокумэ* (яп. 木目 – “волокно древесины”), требовавшая использования нескольких металлических листов, которые представляли собой окрашенные в разные цвета сплавы. Эти листы сваривали вместе (кузнечная сварка), затем их надрезали глубокими зарубками и делали отверстия в некоторых местах. После этого листы обрабатывали молотом для достижения плоской поверхности и выхода наружу материала нижних слоев и получения подобия узорчатой текстуры древесины с волнообразными линиями и неоднородными узелками. На поверхности металла иногда делали легкие выпуклости, для того чтобы нижние слои вышли наружу, затем эти выпуклости заравнивали и таким образом получали модель из разнородно окрашенных сплавов с текстурой, внешне похожей на халцедон (иллюстрация 84).

Иллюстрация 84.
Цуба с изображением орла и воробья,
выполненная в технике *мокумэ*.
Мастер Хамано Масанобу.
Период Эдо-Мэйдзи.
Сэнтoku, медь, серебро, инкрустация
сплавом *сибуити*, позолота,
патинирование.
Высота 8,5 см.
Художественный музей Уолтерса,
Мериленд.



Одним из любимых материалов японских мастеров было железо. Цвет его ржавчины, получаемый при естественном или искусственном состаривании металлов под воздействием погодных условий, обычно в сочетании с инкрустацией благородными металлами: золотом, серебром, отличал произведения японских мастеров. В их создании мастера часто использовали прием контрастности простой и подчеркнутой грубости

фактуры железа и идеальной проработки инкрустаций. Такой прием был свойственен японскому декоративному искусству и до периода Мэйдзи и особенно ярко выражен в творчестве мастера Сёами Кацуёси¹¹³. Противопоставление «древнего и настоящего», «простого и красоты идеального творения рук мастера» имело большую смысловую значимость и отличалось поэтичностью¹¹⁴.

Помимо техники литья, существовали техники создания произведений методом *утидаси* (яп. 打ち出し) – чеканки (иликовки, если металлом для произведения выступало железо), техникой штампованного барельефа *ренуссе*¹¹⁵ (иллюстрации 85, 86), когда с использованием молотка и резца обрабатывались тонкие металлические листы, устанавливаемые на блок из смолы. Это были, в основном, произведения из серебра, меди, либо из сплава *сибуити*, *сякудо* и даже иногда из цельного золота (в основном *мэнуки*). Далее они могли быть позолочены и отделаны инкрустацией. Серебро часто воспринималось как атрибут викторианского стиля. Японские ремесленники взяли это на вооружение и стали производить изделия с более высоким содержанием серебра, чем в обычной столовой посуде, хотя серебро и не было традиционно рабочим металлом в Японии. Небольшие изделия из серебра в Японии (портсигары и т.п.) были общедоступны и недороги, кроме того их не было принято полировать: в климатических условиях этого региона

¹¹³ Подробнее см.: 268-282.

¹¹⁴ Подробнее см.: Сердюк Е.А. Спонтанность в отношениях «материал-художник» в Японии в средние века // Тезисы материалов Международного конгресса востоковедов «IKANAS XXXVII». М.: Секретариат XXXVII Международного конгресса востоковедов, 2004. – С. 614 - 616.

¹¹⁵ *Ренуссе* (франц. *peroussé*, «перевод, передавливание») – техника выколотки по металлу с «опусканием», продавливанием фона с помощью рельефных деревянных матриц. Чаще термином «*ренуссе*» обозначают вообще все приемы выколотки и чеканки по металлу, в которых работа ведется с обратной стороны металлической заготовки – в контррельефе (отсюда название). На Руси в XVIII в. "пущированием" называли изготовление статуй, отливку фигур из свинца или бронзы, а также тщательную отделку поверхности, чеканку, шлифовку, полировку. (Источник: Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. – СПб.: Азбука-классика, 2004-2009).

Иллюстрация 85.

Портреты императора Мэйдзи и его супруги императрицы Сёкэн.

Мастер Унно Ёсимори II (1864 - 1919 гг.).

Около 1900 г.

Серебро, чеканка *утидаси*; деревянные рамы, лак.

Размеры серебряных панелей: 22,5 x 16,5 см.

Частная коллекция, Япония.



Иллюстрация 86.
Декоративная шкатулка с изображением хризантем.
Ок. 1900 г.
Серебро, чеканка, гравировка, инкрустация
золотом, эмали.
Высота 10 см.
Частная коллекция.



они очень быстро тускнеют, в результате серебро приобретает матовость, и тем не менее на такие изделия существовал постоянный спрос. Определенно японское серебро могло бы заинтересовать любителей и ценителей произведений из этого металла. К примеру, в Америке существует и по сей день своего рода мода на такие изделия, и люди готовы заплатить хорошую цену за серебряные чашки, шкатулки, посуду, украшения.

Японские патины – результат сотен экспериментов, инноваций и развития традиций японских мастеров металлической пластики. Основной прием состоял в том, что мастер изменял соотношение ингредиентов и технологию патинирования для достижения результатов, которые бы удовлетворяли лично его (чем усугубили в дальнейшем и так не простую задачу реставраторов).

Как пишет Эйтоку Сугимори (杉森 瑛徳) – современный японский скульптор и автор книг «Японские патины»¹¹⁶ и «Патинирование в кузнечном деле»¹¹⁷: «В работе с металлом, а в особенности применительно к патинам, мы стремимся к сотрудничеству между мастером и естественным поведением оксидов для создания несовершенной поверхности на совершенном законченном изделии, мы не пытаемся предотвратить окисление, вместо этого мы взаимодействуем с ним. Эта концепция является фундаментальной для понимания японской техники патинирования».

Важнейшими техниками обработки металлических произведений являлись резьба *бори* (яп. 彫) и инкрустирование *дзоган* (яп. 象嵌 – «инкрустация»).

К периоду Мэйдзи существовало много различных школ декоративной обработки металлов, каждая с ее собственной излюбленной техникой, материалами, и содержанием. Традиция того времени складывалась из нескольких стилей замысловатой и совершенной обработки металлов, развиваясь в нескольких направлениях, и становясь, вероятно, самым поразительным аспектом японской металлической пластики в период Мэйдзи.

Основные виды резьбы *бори* по металлу:

Кэбори (яп. 毛彫 – досл. «подобно волосу») – гравировка одним однородным по глубине и ширине штрихом, старейшая методика в гравюре. Для *кэбори* используется резец с острым треугольным в сечении лезвием, что позволяет создавать тонкие зауженные к концу линии. В Японии сохранились предметы с гравировкой *кэбори* – это, например, подножие статуи Будды, созданной в период Нара, из храма Тодайдзи (см. илл. 8.1 на стр. 29), а также ореол вокруг головы Будды в Нигацудо (зал в храме Тодайдзи).

¹¹⁶ Sugimori E. Japanese Patinas. – Brunswick: Brynmorgen Press, 2004. P.110.

¹¹⁷ Sugimori E. The Metalsmithing Patination. A-Forest Promotions, 2003. P. 177.

Катакирибори (яп. 片切彫) – стиль резьбы с использованием линий разной толщины и глубины. Другое название *эбу-бори* «рисунок кистью». Линию проводят специально заточенным резцом с несколькими гранями, расположенными под разным углом друг к другу, и в результате получается углубленная V-образная бороздка, похожая на штрих кисточкой. Благодаря этой технике можно добиться линии с разной толщиной и глубиной, и благодаря светотени складывается ощущение рисунка тушью. Для гравировки *катакирибори* используется резец с прямым лезвием, что позволяет вырезать на металлической поверхности широкие глубокие линии. Эта техника получила распространение в эпоху Гэнроку (1688 - 1704 гг.) и использовалась школой Ёкоя Сомин, в эпоху Мэйдзи – школой Кано Нацуо.

Кэрибори – (яп. 蹴り彫り, «ударная техника») – техника линейного гравирования. Слегка колеблющееся лезвие резца используется для создания серии небольших засечек, оставляя линию из непрерывных мелких точек. Данная техника – одна из старейших, и часто применялась еще в эпоху Хэйан. Впервые появилась в Китае, и постепенно распространилась из стран Среднего Востока по западным странам, получив широкое применение во Франции и в Англии – там сохранились прекрасные произведения искусства из серебра. В Японии данная техника часто использовалась при создании буддистских изображений.

Намэкуритаганэ-бори (яп. 滑剗鑿彫り) – ударный метод, позволяющий создавать широкие и глубокие линии. Учитывая угол положения резца, толщину и округлость, можно создать тонкие, широкие, и четкие линии. Спереди резец слегка приподнят и наклонен – в таком положении он наносит удары в соответствии с эскизом. Лезвие резца скользит по гладкой поверхности металла, ударяя по нему – это позволяет сделать круглые канавки.

Утидасибори (яп. 打出彫り) – узор наносится резцом на металлическую пластину от обратной поверхности к лицевой. Эта техника еще называется «всплывающей техникой».

Сукасибори (яп. 透彫) – прорезная работа (сквозная резьба). Нанесенный на заготовку узор тонко прорезается резцом и лобзиком пилкой.

Такабори (*таканику-бори*) (яп. 高彫 (高肉彫)) – высокий рельеф, объемная резьба.

Усунику сукидаси, *сукидасибори* (*сукибори*) (яп. 薄肉鋤出, 鋤出彫 (鋤彫)) – техника гравировки по металлу, позволяющая получать изображения и формы на его поверхности «выбирая» металл до образования изображения в высоком рельефе (но более низкого по сравнению с *такабори*).

Сисиайбори (яп. 肉合彫) – техника гравировки, при которой получаемое плоское изображение находится на одном уровне с поверхностью металла, не возвышаясь над ним.

Касанэбори (яп. 重彫り) – «резьба внахлестку».

Нанако (яп. 魚子 – «икра рыб») – набитый специальным чеканом (корнером) узор из выпуклых точек, обычно на деталях оправы из мягкого сплава *сякудо*. Название техники точечной гравировки отражает ее содержание. На металлическую поверхность резцом диагонально наносятся точки, внешне напоминающие икринки. Такая техника гравировки чаще всего используется для изображения фоновых узоров, дополняя общую композицию.

Дзоган выполнялась вырезанием выемок в предмете, в которые при помощи инструментов впрессовывались фрагменты из других материалов. Существовало несколько основных методов инкрустации в Японии: высокорельефная аппликация *такадзоган* (или *таканику-дзоган* яп. 高肉象嵌), когда фрагменты инкрустаций создавались отдельно и затем прикреплялись к готовому фону при помощи штифтов; плоская инкрустация заподлицо *хирадзоган* (яп. 平象嵌), когда узор не возвышался над

поверхностью изделия; нитевидная инкрустация *итодзоган* (яп. 糸象嵌) и линейная инкрустация тонкими линиями *сэндзоган* (яп. 線象嵌) – насечка проволокой; *нуномэдзоган* (яп. 布目象嵌) – тонкая вчеканка в заранее насеченный металл, и последующее его выглаживание; *кирихамэ-дзоган* – метод инкрустации, когда различные фрагменты не вкладываются в основу, а соединяются встык острыми боковыми гранями и закрепляются; *тэндзоган* (яп. 点象嵌) – точечная инкрустация; *такасикоми-дзоган* (яп. 錆込象嵌 – «протертая» инкрустация) – когда в мелкие углубления втирали золотую или серебряную амальгаму и т.д.

Вот что пишет профессор Усуи Ёсукэ: «*Кинко* (яп. 金工) – это тонкая (искусная) работа по металлу, в первую очередь это касается пяти металлов: золота, серебра, меди, свинца и железа. Смешав несколько металлов для образования сплава, вы получите различные цвета и оттенки, а также наличие или отсутствия блеска. Металлы можно растворить, придать им блеск, они поддаются ковке и вырезанию; они отличаются прочностью, износостойкостью, устойчивостью к коррозии, атмосферным и температурным воздействиям, жаропрочностью, теплопроводностью, изящным внешним видом и хорошими показателями адгезии. Под воздействием тепла они могут приобретать новые свойства; подвергаясь влиянию погодных условий, они постепенно покрываются ржавчиной или меняют свой цвет».¹¹⁸

Мы рассмотрели основные металлы и сплавы, а также технологические приемы художественной обработки металлов, существовавшие в Японии еще до периода Мэйдзи, и активно применявшиеся мастерами рассматриваемой эпохи. Бронза подвергалась патинированию, приобретая насыщенные коричневые и рыжие тона; патинированное железо имело глубокий черный

¹¹⁸ Yosuke U., Shoami Katsuyoshi // Daruma 58. Daruma Publishing. Vol. 15 No. 2, 2008. P. 12.

цвет. Разнообразные оттенки сплавов *сякудо* и *сибуити* (черно-лиловые, серо-голубые, темно-серые, серо-коричневые и т.д.) достигались мастерами с помощью изменения пропорций состава сплава и последующего патинирования, и обеспечивали широкую колористическую палитру картин *иро-э*. Используя элементы из золота, серебра и красной меди *акаганэ*, с помощью разнообразных методов резьбы, плоской и рельефной инкрустаций, японские мастера создавали на металле сложные по композиции и глубокие по содержанию картины.

Глава III. Знаменитые мастера и мастерские эпохи Мэйдзи и проблемы атрибуции и стиля их произведений

В эпоху Мэйдзи работало большое количество мастеров по металлу, впоследствии ставших знаменитыми на весь мир, а созданные ими предметы искусства – узнаваемыми по индивидуальному стилю и приемам работы.

Самыми известными из них являются мастера: Кано Нацуо (加納 夏雄, 1828 - 1898 гг.), Сёами Кацуёси (正阿 弥勝義, 1832 - 1908 гг.), Унно Сёмин (海野 勝民, 1844 - 1915 гг.), Судзуки Тёкити (鈴木 長吉, 1848 - 1919 гг.), Хата Дзороку I (秦 藏六, 1822 - 1877 гг.); мастерские Комаи (駒井), Мияо (宮尾), Ногава (能川) и др. Не следует забывать и об огромной роли дилеров-продюсеров, которые сами, по эскизам известных художников того времени, заказывали произведения декоративного искусства у мастеров и в последствии проставляли на произведениях свое личное клеймо, либо клеймо компании рядом с подписью мастера, а часто вместо его подписи. Для коллекционеров и искусствоведов атрибуция произведений зачастую является довольно проблемной задачей.

Во-первых, как говорилось выше, часто произведение имеет лишь подпись заказавшей его дилерской компании и не имеет подписи самого мастера, создавшего произведение. Это касается, в основном, компаний «Одзэки» и «Кирю Косё Кайся». Остаётся лишь догадываться об имени мастера, сравнивая произведения, созданные под знаком компании и ища произведения с аналогичными технологическими и художественными приемами. За незначительными исключениями и к большому сожалению, почти не существует документальных свидетельств о таких компаниях, возможно в связи с тем, что продажи совершались каждым взятым отдельно торговцем на незначительные суммы. Тем не менее, большая часть декоративных художественных изделий, экспортированных на Запад,

должны были пройти комиссию таких торговцев. Они распространяли определенные декоративные стили, пользующиеся спросом на Западе, среди мастеров, благодаря тесным взаимоотношениям с каждым из них.

Во-вторых, трудности атрибуции произведений периода Мэйдзи связаны с тем, что если они создавались на внутренний рынок, для японской знати и состоятельных кругов, то в Японии существовал негласный закон о том, что такие произведения не подписывали, считав свою подпись неуместной для глаз высшего сословья.

В-третьих, не следует забывать о возрасте произведений. Особо хрупкие произведения, например такие как тонкое чеканное серебро, весьма часто имеют потери в виде утерянной таблички или затертой подписи и т.д.

В-четвертых – поддельные подписи. Они присутствуют довольно редко, но тем не менее следует учитывать, что у ведущих мастеров и мастерских того времени существовали последователи, и арт-дилеры прошлого и настоящего века, в целях удорожания предмета, зачастую сами изготавливали подписи (например отливали их на монтирующихся табличках или же гравировали их на самих произведениях).

В-пятых, по традиции, на предметы искусства наносились псевдонимы мастера, которые могли по несколько раз меняться за время его творческого пути. Реальные имена мастеров известны лишь у самых значимых, и большое количество прекрасных произведений так и остаются для нас под псевдонимами.

В-шестых, в Японии существовала традиция создания для предметов декоративно-прикладного искусства деревянных ящиков *томобако*, которые были подписаны каллиграфическим почерком обычно лично автором и кроме его имени, даты создания и названия самого произведения, если оно делалось на заказ, то фиксировалось – для кого этот предмет был создан и от кого дарился, т.е. вся биография предмета. На сам же предмет часто подпись автора не наносилась. В основном произведения периода Мэйдзи создавались

для Запада, а европейцы выбрасывали коробки, освобождая место или попросту не понимая ценности *томобако*. Предметы же, созданные для участия в международных выставках того времени, скорее всего переупаковывали в другие емкости для транспортировки, так как деревянные *томобако* были хрупки. При этом само произведение часто было не подписано. Поэтому при потере футляра возникают проблемы не только с установлением авторства, но и иногда с интерпретацией сюжета. Японцы любят повторять, что и какая-то мелкая деталь может полностью изменить прочтение знакомого сюжета. Название, которое было написано на коробке, часто давало ключ к пониманию смысла.

Добавив сюда малоизученность металлической пластики эпохи Мэйдзи, в особенности экспортных направлений, самими японцами, мы получаем довольно сложную для искусствоведа задачу атрибутировать предмет. Как пишет профессор Хида Тоёдзиро об отношении самих японцев к стилям периода Мэйдзи: «...В наши дни экспортные художественные изделия периода Мэйдзи обычно игнорируются в Японии за исключением ограниченного круга ценителей, заинтересованных главным образом керамикой – явление, которое западные коллекционеры художественных изделий находят трудным для понимания. В то время как искусство экспортного стиля действительно было принято и оценено в Японии в период Мэйдзи, это происходило в основном в контексте насаждения и поддержки иностранной торговли. Ситуация эта не могла существенно отличаться от таковой на Западе, где японский эстетизм и чувство природы, пронизывающее эти работы, привели к всплеску энтузиазма в восприятии японского искусства, в основном известному как японизм. В связи с относительным пренебрежением к искусству экспортного стиля периода Мэйдзи, в настоящее время следует отметить некоторое отсутствие последовательности в истории японского декоративного искусства между поздним периодом Эдо (1600 - 1868 гг.) и периодом Сёва (1926 - 1989 гг.).

Для восполнения этого исторического упущения нам необходимо еще раз оценить предметы искусства экспортного стиля Мэйдзи. Для достижения этой цели следует сосредоточиться на его роли не только в развитии коммерции и экономики, но и в выражении специфических японских духовных ценностей, которые японцы сами стали осознавать благодаря контактам с Западом. В особенности интересно сознавать то, что правительственные организации, стимулирующие экспорт декоративных изделий, рассматривались как проводники японской культуры. Есть, однако, одно значительное препятствие для серьезного изучения этой особенности: недостаток фактической информации в отношении изделий экспортного стиля, на которой такие исследования могли бы основываться. Таких свидетельств немного, это записи имен мастеров и художников и названия их изделий; однако обычно неизвестно, как выглядели эти произведения и каким путем они попадали на Запад»¹¹⁹.

Биографии мастеров периода Мэйдзи, работавших в основном на экспорт, и их произведения, которые, в большинстве своем, были вывезены из Японии в указанный период, стали изучаться японцами совсем недавно. Экспортные произведения, хоть и созданы были японцами, но все же оказались чуждыми для них самих. После периода Мэйдзи и окончания периода интенсивного знакомства мира с японским искусством при большой поддержке японского правительства, производство таких уникальных произведений как: фарфор Сацума, металлическая пластика с инкрустациями в стиле *иро-э* (цветные картины на металле), произведения в стиле *сибаяма*, изделия из перегородчатой эмали и много другое стало сходить на нет, мастерские стали закрываться, а технологии утрачиваться.

В конце 1970-х – начале 1980-х годов, одновременно, искусством периода Мэйдзи стали интересоваться Мурата Масаюки и антиквары города Такаока. Мурата Масаюки (村田 理如, род. в 1950 г.) – куратор и владелец

¹¹⁹ См. Hida T. Exporters of Meiji Decorative Art // Meiji No Takara Treasures of Imperial Japan. Vol. I. P. 78.

единственного музея Японии, экспонирующего произведения экспортного декоративного искусства конца периода Эдо – периода Мэйдзи. Им была проделана огромная работа по собранию и изучению произведений экспортного периода и в 1999 г. был основан музей Киёмидзу Саннэндзака Бидзюцукан (清水三年坂美術館). М. Мурата называет себя «очарованным искусством Мэйдзи» и вот что сам пишет об основании музея:

«Впервые я открыл для себя искусство Мэйдзи около двадцати лет назад в Нью Йорке. В то время я был служащим компании и уже собирался возвращаться из деловой поездки домой, когда случайно зашел в антикварный магазин, и мой взгляд остановился на одной из витрин. В витрине были размещены прекрасные шкатулки *инро*, изготовленные в позднюю эпоху Эдо и период Мэйдзи. Когда я вошел в магазин, мои глаза разбежались от обилия и разнообразия изысканных, искусно выполненных произведений искусства периода Мэйдзи, подобных которым я никогда раньше не видел. Захваченный их красотой, я на момент забыл, где нахожусь, и рассматривал их с сосредоточенным вниманием, пока не осознал, что уже купил две *инро*. Никогда не забуду восхищение, охватившее меня в тот день. Вернувшись в отель, я снова и снова доставал свои *инро* и восхищенно рассматривал их. Я не представлял себе раньше, что японские произведения искусства могут быть такими прекрасными и выполненными с таким мастерством. С тех пор, при каждом посещении Нью Йорка или Лондона, я регулярно покупал предметы искусства поздней эпохи Эдо и периода Мэйдзи. Моя коллекция росла так быстро, что места для ее хранения стало не хватать. Работа в компании занимала много времени, и я с трудом выбирал свободные минуты, чтобы полюбоваться на свои приобретения. Затем пришла мысль, что если я уволюсь с работы, то смогу все свое время посвятить созерцанию произведений искусства. Поэтому в 1999 г. я ушел из компании и начал готовиться к созданию музея...

...По мере того, как я собирал экспонаты поздней эпохи Эдо и периода Мэйдзи, я замечал, что почти все они были вывезены из страны за границу, и не только почти ничего из них не осталось в Японии, но к тому же ни один отечественный музей не проводит регулярных экспозиций предметов искусства этого периода. Тогда я стал осознавать, насколько были разрушены и выродились условия и среда создания и существования этих художественных произведений, в особенности изделий из перегородчатой эмали, шкатулок *инро* и *нэцкэ*. Эти ценные предметы искусства, попав на японский рынок, скупались иностранными покупателями и вывозились в Европу и Америку. Такие случаи были обычными в период Мэйдзи, и привели к почти полному исчезновению подобных изделий на их родине. Поэтому японцы, в большинстве своем, сегодня не имеют возможности увидеть ценнейшие произведения искусства периода Мэйдзи.

Начиная с периода Мэйдзи, японцы быстро перенимали западную культуру, преобразуя при этом и стиль жизни по западному образцу. Что

касается японских художественных вкусов, интерес к поздней эпохе Эдо и периоду Мэйдзи слабел по мере того, как все большую популярность приобретали живопись импрессионистов и западный антиквариат. Даже те, кто интересовался искусством периода Мэйдзи, не ценили его так высоко, как европейцы, поэтому самые дорогие произведения, как правило, находили свой путь за океан. В результате в Японии оставались только дешевые старинные безделушки, а цена произведений искусства периода Мэйдзи продолжала падать.

Однако одновременно за океаном произведения поздней эпохи Эдо и периода Мэйдзи были самой популярной формой японского искусства. Множество выставок японского искусства проводилось в музеях Европы и Америки, и декоративные произведения продавались на аукционах в Нью Йорке и Лондоне. Популярность японского искусства за границей составляла резкий контраст с его восприятием в Японии.

Эпоха Эдо знаменовала собой длительный период, когда преобладала мирная жизнь, а войн происходило крайне мало. Дома *сёгунов* и *даймё* нанимали на службу художников *маки-э* и мастеров художественнойковки по металлу, которые создавали оружие и принадлежности к нему. Шкатулки *инро* и фурнитура для мечей представляли собой не просто различные виды необходимой утвари, но и средство продемонстрировать свой вкус и уровень процветания, что было причиной высокого развития декоративных техник. Среди торговцев того времени были такие, чье финансовое могущество превосходило возможности *даймё*. Конкурируя между собой, они нанимали мастеров и художников *маки-э* и мастеров художественной обработки металлов для изготовления выдающихся по своим художественным достоинствам *инро* и фурнитуры для мечей, которые превосходили по элегантности и богатству отделки те предметы, которыми владели *сёгуны* и *даймё*. В период Мэйдзи правительство нередко поручало известным мастерам и художникам изготовление предметов искусства на экспорт, что являлось частью государственной политики развития промышленности, а также способствовало поддержанию занятости среди мастеров *маки-э* и художников по металлу. Среди этих работ, большинство из которых создавалось для получения иностранной валюты и в угоду западным вкусам, преобладали изделия невысокой художественной ценности. Но встречались изысканные и утонченные работы, созданные мастерами высокого класса, например, императорскими художниками, в изделиях которых просматривалось понимание отечественных запросов. Многие из этих предметов искусства говорят также о европейском или американском влиянии, обладая оригинальностью и новизной, отличавшей их от работ эпохи Эдо. Более поздние вкусы в Японии продолжали склоняться в сторону западной культуры, в то время как отечественный спрос на *маки-э* и работы по металлу падал. Эта ситуация сохраняется и по сей день...

...Моя мечта — увидеть когда-нибудь изделия из лака *маки-э*, перегородчатую эмаль и художественные изделия из металла высокого

качества созданные в наше время. Я надеюсь, что однажды те, кто стремятся достичь такого мастерства, посетят мой музей»¹²⁰.

Примерно в это же время, когда Мурата Масаюки впервые увидел экспортные произведения периода Мэйдзи, в 1978 г. антикварам города Такаока поступила информация из Токио о том, что на аукционе Кристи в Лондоне, выставлено произведение с выгравированной надписью «大日本越中国高岡住…» (...проживающий в г. Такаока провинции Эттю Великой Японии)¹²¹. Это произведение было выкуплено японскими антикварами и вывезено из Европы в Японию. Можно сказать, что это была первая встреча искусствоведов и работников музеев с гравированными произведениями Такаока, возвращенными в страну. Следом за первым произведением, японские антиквары выкупили и привезли обратно в Японию предметы, созданные мастером Ёкояма Ядзаэмон, Муроз Китибээ и многими другими. Благодаря выгравированным подписям имен мастеров и дат создания на этих произведениях была получена информация о мастерах, работавших в Такаока, о которых ничего не было известно до этого времени. Это послужило началом изучения произведений Такаока *доки* и созданием их коллекции в музее искусства Такаока (高岡市美術館).

В течении периода Мэйдзи наиболее значимые мастера и мастерские, создававшие металлическую пластику высокого класса, ориентировались на вкусы местных ценителей искусства или работали на экспорт. В рамках данной работы мы не будем затрагивать массовую экспортную продукцию, появившуюся в середине периода Мэйдзи в связи с наступившей модой на японские изделия, а попробуем разделить наиболее известных мастеров периода Мэйдзи на две группы: ориентированных на вкусы японского рынка или же на вкусы западного рынка. Это разделение условно, так как зачастую произведения, создававшиеся на внутренний рынок, производили

¹²⁰ http://www.sannenzaka-museum.co.jp/about_e.html

¹²¹ Подр. см.: стр. 212-227.

впечатление на иностранных дилеров, приезжавших в Японию в поисках произведений для продажи на Западе и в Америке, и могли оказаться за рубежом.

Экспортные произведения можно в свою очередь условно поделить на создававшиеся для европейских или для американских потребителей. Для искушенной европейской публики, в основном, производили дорогие и утонченные предметы небольших размеров и высокого качества проработки, тогда как для американского вкуса того времени (что в принципе прослеживается и в наше время) более подходили броские крупные монохромные произведения из бронзы, либо бронзовые золоченые предметы: парные вазы, скульптуры драконов, воины и т.п.

3.1 Мастерские и мастера, создававшие произведения на экспорт

Производственные мощности компании **Мияо** (宮 尾), специализирующейся на художественных изделиях из патинированной бронзы с позолоченными деталями, располагались в Токио и Йокогаме. В мастерских Мияо создавались скульптуры, выполненные в технике литья, декорированные рельефной гравировкой, искусственным патинированием в насыщенные коричневые цвета и обильной позолотой. Фигуры персонажей отличались особой тщательностью в исполнении деталей, выразительностью и яркой декоративностью. Часто эти произведения были скульптурами самураев в боевом снаряжении, в парчовых одеждах украшенных *монами* и изображениями мифических животных и птиц, выполненных при помощи позолоченного покрытия. Скульптурные произведения создавались со скрупулезной точностью в передаче конструкций и особенностей доспехов. Персонажи изображались в динамичных позах с выразительными лицами. Названные признаки отображены в произведении, изображающего знатного воина из российской частной коллекции (иллюстрация 87). Воин облачен в полное самурайское обмундирование *тосэй-гусоку* (яп. 当世具足) XVII - XVIII вв. и удерживает двумя руками древко флага *ума-дзируси*.¹²² Самурай изображен в полный рост, немного присевшим и напряженно вглядывающимся вдаль. Двумя руками он вертикально держит флаг – личный знак командира, обозначающий его присутствие на поле боя. Динамичность позы придают разлетевшиеся полы латной юбки от движения воина и подлетевшие кверху наплечники доспехов.

Мастерской Мияо изображались охотники, актеры, играющие дети, божества, музыканты, танцоры, драконы, исторические персонажи

¹²² *Ума-дзируси* (яп. 馬印, букв. «лошадиный знак») – разновидность вертикального штандарта у самураев в средневековый период. Представлял собой либо большой обычный флаг, либо трехмерную фигуру (воздушный змей в форме колокола, гонга, зонта и т.п.).

(иллюстрация 88) и т.п., все то, что отображало реалии Японии в понимании иностранцев и пользовалось огромной популярностью во всем мире как в конце XIX в., так и в наше время. Иногда для большей декоративности персонажей, их щедро приукрашивали. Так, например, скульптуры изображающие детей – уличных акробатов, могли быть декорированы в одежды, богато украшенные позолоченными монами. Если посмотреть на фотографии таких же акробатов, сделанные в конце XIX в., то мы находим, что в действительности они бедно одеты, в простую незамысловатую одежду.

Мастерской Мияо также создавались бронзовые монохромные вазы с изображениями в высоком рельефе, вазы с позолоченными деталями, декоративные курильницы *коро* (иллюстрация 89), шкатулки, украшенные не только гравировкой и позолотой, но и инкрустацией в стиле *иро-э*. Также мастера компании Мияо занимались резьбой по дереву и слоновой кости.

В мастерских Мияо работало много талантливых мастеров, и в течение периода Мэйдзи мастерские превратились в один из самых известных центров Японии по созданию произведений художественного металла, которые пользовались огромным спросом на международном рынке. В стиле исполнения изделий нашли отражение и реалистические традиции японской мелкой пластики, характерные для городской культуры периода Эдо, и влияние западноевропейского искусства. Рельефные детали декора покрывали золотом с помощью ртутного золочения, придавая облику скульптур особо парадный вид и делая их прекрасно подходящими к богатому европейскому интерьеру того времени.

Мастерские были основаны в середине XIX в. Мияо Эйсукэ (宮尾 栄助) в городе Йокогама, а после 1890 г. открылись в Токио, в районе Нихонбаси. О компании, создавшей большое количество произведений художественного металла на экспорт, практически не осталось никакой информации.

Иллюстрация 87.
Скульптура «Воин с флагом *ума-дзируси*». Мастерские Мияо.
Бронза, литье, гравировка, золочение, патинирование;
деревянная подставка, лак *такамаки-э*.
Высота с подставкой 76,5 см.
Частная коллекция, Санкт-Петербург.



Существует запись об участии Мияо Эйсукаэ, в сотрудничестве с известным мастером бронзовой пластики того времени Момосэ Сигэсато Содзаэмон (1819 - ? гг.), во II-й Национальной промышленной выставке в 1881 г., где ими были представлена бронзовая скульптура семи божеств Сёдзё¹²³.

Работе Мияо принадлежат многочисленные произведения различного качества. В основном это были высококлассные произведения, детально и качественно проработанные, стоящие больших денег, хотя встречаются и предметы сувенирного ряда, в основном небольшие фигурки. Существуют несколько парных фигур особо крупного размера и высококачественной проработки, высотой свыше двух метров с подставками, – это воины-самураи и божества Нио¹²⁴, – все они находятся в частных коллекциях.

¹²³ Сёдзё – мифическое существо, впервые упоминается в мифолого-географическом сочинении IV - I в. до н. э. “Шань хай цзин” (“Каталог гор и морей”). Рассказы о Сёдзё содержатся во многих других китайских источниках, например, в исторической хронике “Хоу Хань шу” (“Книга о династии Поздняя Хань”), изданной в период Южная Сун (1127 - 1279 гг.). В разных сочинениях сёдзё описываются неодинаково. В “Шань хай цзин” говорится о том, что они похожи на обезьян, в “Хоу Хань шу” – на собак, в сочинении “Шу чжи” (“Записки о княжестве Шу”, 233 - 297 гг.) сказано, что у них тело кабана, а лицо напоминает человеческое. Различные мнения высказываются и о цвете волос Сёдзё: зеленые, красные, желтые. Почти во всех источниках отмечаются такие привычки Сёдзё, как их пристрастие к вину. В Японии словом “сёдзё” часто называют пьяниц. Подобное отношение к образу Сёдзё демонстрирует иконография. Как правило, Сёдзё изображаются длинноволосыми человекообразными существами в богатых одеждах, с большой бутылкой саке, развлекающимися, пляшущими или спящими. (Источник: Успенский М.В. Нэцкэ. – Л.: Искусство, 1986. С. 65-67.)

¹²⁴ Нио (яп. 仁王 или 金剛力士, *конгорикиси*) – собирательное имя двух храмовых божеств – Ангё (яп. 阿形) и Унгё (яп. 吽形). Этих божеств-охранников принято ставить с двух сторон при входе в храм и считалось, что они могли дать отпор любому злему духу, вору или задумавшему зайти с недобрыми мыслями. Прообразом этих божеств является ботхисаттва Ваджрапани.

Иллюстрация 88.

Скульптура «Бэнкэй»¹²⁵, держащий в руках колокол из храма Миидэра». Мастерские Мияо. Бронза, литье, гравировка, золочение, патинирование; деревянная подставка, лак *такамаки-э*. Высота (с подставкой) 71,5 см. Частная коллекция.



Аналогичное произведение из экспозиции Музея Виктории и Альберта. 1887 г.



¹²⁵ Персонаж произведения – Сайто-но Мусасибо Бэнкэй (1155 - 1189 гг.), обычно называемый просто Бэнкэй, был японским воином-монахом, служившим полководцу Минамото-но Ёсицунэ (1159 - 1189 гг.). Он слыл человеком большой силы и верности и являлся популярной темой японского фольклора. О его силе и преданности было сложено немало легенд, которые часто служили сюжетами пьес театра Кабуки, сюжетами изображений гравюр периода Эдо. В одной из легенд рассказывалось о Бэнкэе, когда он совсем еще юным монахом, но уже обладающим огромной силой, перенес на руках колокол из храма врагов Миидэра в свой монастырь.

Иллюстрация 89.

Декоративное *коро* с ручками в виде вздымающихся облаков *амэ-но-муракумо* (букв. "вздымающиеся облака небес") и ножками в виде четырех мальчиков *карако*. Наверху выполнено в виде богини милосердия Каннон с блюдом персиков бессмертия. На живописных панно изображены сюжеты, в основе которых лежат известные легенды, распространенные в искусстве Японии того времени. С одной стороны изображен орел, смотрящий на обезьянку на сосне. На другой – горный отшельник Кинко Сэннин¹²⁶ верхом на Сятихоко (яп. 鯨, «рыба-тигр»). Мастерские Мияо.

Бронза, литье, гравировка, *акаганэ*, золочение, патинирование.

Высота 25 см.

Частная коллекция.



¹²⁶ Кинко Сэннин (кит. Цинь Гао) – даосский святой, живший по преданию в 1122 - 1247 гг. до н.э. в княжестве Чжао. Его изображали на огромном карпе (в данном случае на Сятихоко). Считалось, что Кинко Сэннин владел секретом долголетия и прожил 125 лет. Существует легенда, что однажды он решил опуститься на дно озера, пообещав вернуться через месяц. В точно назначенный срок на берегу собралось более десяти тысяч зрителей, и из вод озера появился Кинко Сэннин на огромной рыбине.

Следует отметить об особенностях подставок под скульптуры мастерских Мияо. Они выполнены из дерева, покоятся на четырех ножках с фигурными подзорами и обычно украшены изображениями птицы Феникс среди растительных узоров из завитков *каракуса*, созданных золотыми лаками *такамаки-э*¹²⁷.

Произведения Мияо обычно подписывались тремя иероглифами: «宮尾造» (*Мияо дзо* – «создано Мияо»), которые гравировали на произведениях или на монтируемых золотых табличках (иллюстрация 90). Иногда в подпись крупных и особо ценных произведений добавляли четвертый иероглиф «製» (*сэй* – «изготавливать, производить»), и смысл подписи понимался как: «Создано и изготовлено мастерской Мияо». На небольших предметах среднего качества, можно встретить позолоченную табличку с тремя литыми иероглифами: «宮尾業» (*Мияо гё* – «предприятие Мияо»).

Иллюстрация 90. Примеры подписей мастерских Мияо.



¹²⁷ *Такамаки-э* (高蒔絵, букв. «высокий рисунок») – один из способов техники *маки-э*, предполагающий создание рельефных изображений. Для этого смешивался лак с измельченным углем или глиной, чтобы поверхность получилась немного выпуклой. Сверху распылялся рисунок из золотого или серебряного порошка и лакировался.

Существовали несколько мастерских, создававших аналогичные скульптурные произведения на экспорт. Например мастерские **Акасофу Гёко** (赤祖父 暁光), одного из известных художников по металлу периода Мэйдзи, члена Ассоциации Токийских металлистов (Токё тюкин кай). Его мастерская находилась в Токио и специализировалась на торевтике, предназначенной исключительно на экспорт. В отличие от мастерских Мияо, создававших в основном бронзовые скульптуры с позолоченными элементами, Акасофу Гёко часто изготавливал не только скульптуры воинов, гейш и т.п., но и бронзовые вазы, монохромные скульптуры (илл. 74 на стр. 125) и фигуры разнообразных птиц – бронзовых либо серебряных. В качестве примера можно привести напольную бронзовую вазу с рельефным декором (иллюстрация 91) из российской частной коллекции. Это ваза с овоидным туловом, крутым оплечьем, декорированным поочередными ложбинками и мягкими гранями, и переходящим в невысокое горло, оканчивающимся раструбом в виде розетки раскрывающегося цветка. Произведение создано методом литья, подвергнуто последующей доработке деталей и патинировано в насыщенный черный цвет. Оплечье декорировано рельефным изображением ветвей глицинии, с цветочными гроздьями, ниспадающими на тело сосуда, местами выполненными скульптурно. По тулову вазы, в волнах, воссозданных всего лишь несколькими рельефными плавными линиями, изображены три карпа, видимые выше и ниже «уровня воды». Изображение полностью монохромно, но обыграно объемом и игрой света на поверхности. Усиливают светотень изображения и грани оплечья. Создается впечатление, что мы смотрим на полноценное произведение живописи.

В основном мастер Акасофу Гёко маркировал свои работы тремя иероглифами: «暁光作» – «Гёко саку», где «саку» – делать, создавать (иллюстрация 92). Главным отличием его скульптурных произведений от аналогичных, выполненных мастерской Мияо, было использование одного

цвета патинирования для всего предмета, тогда как в мастерских Мияо патинировали в различные оттенки одежду и лица персонажей. Также отличались и подставки под предметы, которые не были украшены декором *такамаки-э* как у мастерских Мияо, а были «легкие», с резными ажурными подзорами.

Иллюстрация 91. Напольная ваза с рельефным изображением карпов под цветущей ветвью глицинии. Мастер Акасофу Гёко.

Бронза, литьё, резьба, патинирование.

Высота 77 см.

Частная коллекция.



Иллюстрация 92. Примеры подписей Акасофу Гёко (曉光).



Мастер Ёсимицу (芳光) также известен своими произведениями из бронзы с позолоченными деталями. В основном это были фигуры воинов, нередко лучников (иллюстрации 93, 94, 95). Подставки под его предметы были деревянные с ажурными подзорами или же декоративные корневища.

Иллюстрация 93. Скульптура воина с копьем.

Мастер Ёсимицу.

Бронза, литье, гравировка, золочение, патинирование; деревянная подставка, резьба.

Высота (с подставкой) 32 см.

Частная коллекция.



Иллюстрация 94.

Примеры подписей мастера Ёсимицу (芳光).



Иллюстрация 95. Воины работы мастера Ёсимицу.
Из разных частных коллекций.



Существуют несколько крупных скульптур, выполненных в стиле Мияо, созданных мастером **Гэнрюсай Сэйя** (яп. 源龍斎 誠谷) (иллюстрации 96, 97). Это был токийский мастер художественного литья, создававший свои произведения на экспорт, выполняя их в технике полихромного патинирования и традиционными приемами резьбы по металлу. Сэйя добился признания произведениями анималистического жанра: облик зверей

и птиц он передавал весьма натуралистично. Его главными персонажами являлись африканские животные (слоны, львы, тигры), а также японские животные (обезьяны, быки) и птицы (вороны, соколы, орлы).

На свои произведения мастер монтировал печать с шестью иероглифами: «源龍齋誠谷造» (*Гэнрюсай Сэйя Дзо*), что в переводе с японского звучит как: «Создано мастером Гэнрюсай Сэйя» (иллюстрация 99). Иногда, на небольших произведениях, он использовал три иероглифа: «誠谷作» (*Сэйя саку* – «сделано Сэйя»).

Иллюстрация 96.
Скульптура самурая
Кусунокэ Масасигэ¹²⁸ на
коне (копия памятника).
Мастер Гэнрюсай Сэйя.
Бронза, литье, гравировка,
золочение, патинирование.
Высота 64 см, длина 48 см.
Частная коллекция, Москва.



¹²⁸ Кусунокэ Масасигэ (1294-1336 гг.) – полководец, один из самых деятельных участников Реставрации власти императора Кэмму (1333-1336 гг.), губернатор провинции Кавати. Почитаем в Японии за преданность и бесстрашие, традиционно представлялся как образец «верного вассала», «слуги императора», «истинного японца». Перед дворцом императора в Токио установлен посвященный ему памятник – Кусуноки Масасигэ в доспехах верхом на боевом коне (подр. см.: стр. 240-241, илл. 165).

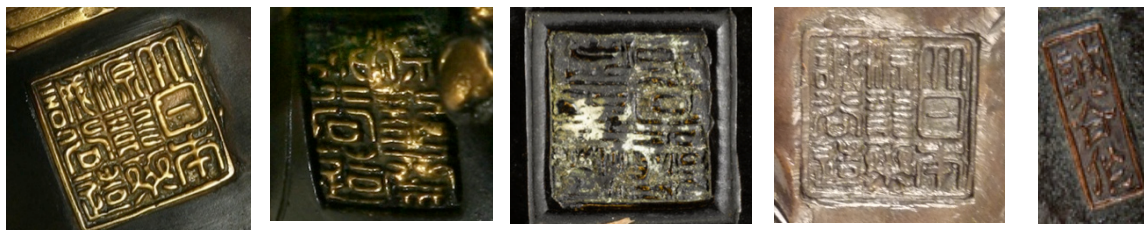
Иллюстрация 97. Скульптуры воина с копьем-алебардой. Мастер Гэнрюсай Сэя.
Бронза, литье, гравировка, золочение, патинирование.
Высота воина 101см (с подставкой).
Частная коллекция, Москва.



Иллюстрация 98. Скульптура обезьяны с хурмой. Мастер Гэнрюсай Сэя.
Бронза, литье, гравировка, патинирование; деревянная подставка.
Высота 29,5 см.
Частная коллекция.



Иллюстрация 99. Примеры подписи мастера Гэнрюсай Сэя «源龍齋誠谷».



Еще один токийский мастер художественного литья, подписывающий свои произведения тремя иероглифами: «政常鑄» (*Масацунэ тю* – «отлито Масацунэ»), был известен тем, что создавал скульптуры, реалистически изображающие птиц. Работы Масацунэ – орлы, соколы, вороны, петухи, утки, фазаны выполнены из патинированной бронзы, из бронзы покрытой серебром, из сплава *сякудо*. Два произведения мастера – «Ворон» и «Петух» находятся в коллекции семейного траста Кибо, профессора Нассера Д. Халили (иллюстрация 100).

Скульптура «Сокол» является ярким образцом пластики Масацунэ (иллюстрация 101). Эта фигура создана из бронзы и подвергнута отделке поверхности, сочетающей гравировку и патинирование в насыщенный коричневый цвет, а также позолоту некоторых частей птицы (лапы, клюв, глаза). Скульптура изображает сокола в натуральную величину, сидящего на декоративной деревянной подставке, покрытой блестящим коричневым лаком. Произведение отличается реализмом и точностью в отображении птицы, мелкой проработкой поверхности произведения.

Иллюстрация 100.
Скульптура петуха. Мастер Масацунэ.
Бронза, литье, гравировка,
серебрение, золочение, *акаганэ*,
патинирование.
Высота 69 см.
Коллекция фонда Кибо, основанного
профессором Нассером Д. Халили.



Иллюстрация 101.
Скульптура «Сокол».
Мастер Масацунэ.
Бронза, литье, гравировка, золочение, патинирование.
Высота (с подставкой) 61 см.
Частная коллекция.



Осима Дзёун (大島 如雲, 1858 - 1940 гг.) – преподаватель Токийской школы изобразительных искусств, прослуживший в ней в течении 45 лет, с 1887 по 1932 г. Прославился как автор реалистичных декоративных бронзовых скульптур. Его настоящее имя было Ясутаро (安太郎) и он был сыном известного мастера по металлам Осима Такадзиро (大島 高次郎) и внуком не менее известного мастера Ясубэй (安兵衛)¹²⁹. В 1877 г., в возрасте девятнадцати лет, Ясутаро добился известности и взял художественный псевдоним Дзёун, а через два года в его мастерской работало уже одиннадцать ассистентов. В первой выставке, в которой участвовал двадцатилетний Осима Дзёун, была выставка в Париже 1878 г. В 1879 г. Осима Дзёун работал совместно с токийской компанией Сансэйся (三精社), магазином которой управляли два его брата, над проектом «Встреча Такэноути но Сукунэ¹³⁰ с Морским царем-драконом» (иллюстрация 102). Это произведение было экспонировано на Второй Национальной индустриальной экспозиции в Токио в 1881 г., а затем, с большим успехом, на международной выставке в Южном Кенсингтоне в Лондоне. По утверждению «Энциклопедии Британника»¹³¹ от 1911 г., компания Сансэйся, с 1875 по 1879 г. «создала самую лучшую бронзу, которую когда-либо производила Япония». По словам той же Энциклопедии Британника, его учениками, в последствии также ставшие знаменитыми, были мастера: Ногами Тацуоки «Рюики»¹³² (野上 竜起 “龍起», 1865 - 1932 гг.), Судзуки Тёкити, Хасэгава Кумадзоо, Каная Горосабуро, Дзёми Эйсуке и др.

¹²⁹ <https://kotobank.jp/word/大島如雲-450021>

¹³⁰ Такэноути-но Сукунэ (яп. 武内 宿禰) – глава одного из крупнейших родов, входивших в состав племенного союза Ямато и, по-видимому, игравшего большую роль в организации первоначального племенного союза. Согласно легендам, жил 160 или 350 лет и получил в дар от Короля Драконов драгоценную жемчужину.

¹³¹ Encyclopaedia Britannica / Japan. Bronze Casting. 11 ed. Cambridge: University Press. 1911.

¹³² На Международной выставке искусства в Париже в 1900 г. скульптура Ногами Тацуоки «Черепahi» получила один из главных призов.

Иллюстрация 102.

Скульптура «Встреча Такэноути-но Сукунэ и Царя Драконов Рюдзин»¹³³. Мастер Осима Дзёун.

Бронза, литье, гравировка, патинирование.

Высота 137 см.

Музей искусств Далласа.



Иллюстрация 103. Ваза с изображением лангустов. Мастер Осима Дзёун.

Бронза, литье, резьба, патинирование.

Высота 34 см.

Частная коллекция.



¹³³ Встреча Такэноути-но Сукунэ и Царя Драконов была популярной темой в искусстве периода Мэйдзи. Как-то Такэноути приснилось, что он был благословлен небом на истребление морского чудовища, которое терроризировало на воде людей и всех морских существ. Он справился с этой задачей и к нему из моря вышел Царь Драконов, чтобы поблагодарить и подарить драгоценность, при помощи которой отныне Такэноути мог повелевать морями.

Иллюстрация 104. Скульптура Гама Сэннина¹³⁴ с жабой. Мастер Осима Дзёун.

Бронза, сплав *сибуити* (жаба), литье, гравировка, инкрустация золотом, сплавом *сякудо* (глаза).

Высота 24,2 см.

Частная коллекция.

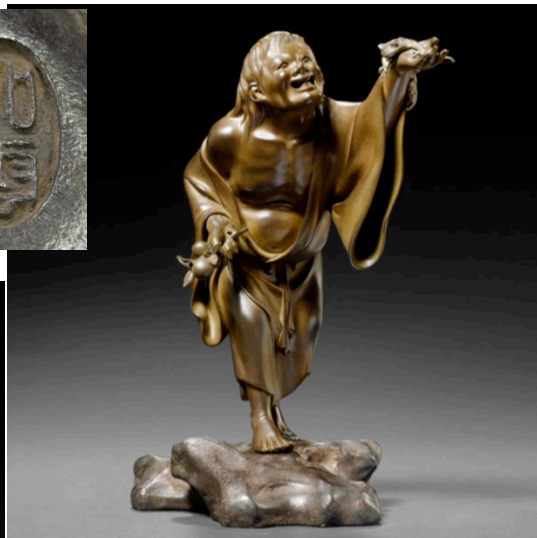


Иллюстрация 105. Скульптура Амэвакахико¹³⁵. Мастер Осима Дзёун.

Бронза, литье, гравировка, патинирование.

Высота 29, 2 см.

Частная коллекция.



¹³⁴ По преданиям, даосский святой Гама Сэннин был лекарем и продавцом лекарств. Образ жабы, присутствующий в скульптуре, неслучаен, именно жаба поведала Гама Сэннину тайну бессмертия и стала его верной спутницей. В Японии считается, что изображение этого даосского монаха дарит ее обладателю долгую жизнь, мудрость и здоровье.

¹³⁵ Согласно «Кодзики» («Записи о деяниях древности», 712 г.) и «Нихонги» («Анналы Японии», 720 г.) – древнейших письменных памятников Японии, герой Амэ-но вакахико (досл. "небесный юнец") – один из посланцев, направленных богами на землю людей, чтобы привести ее к покорности небесным богам. Он должен был передать управление землей от Окунинуси, правившего тогда Японией, прямым потомкам Аматэрасу. Снабженный небесными стрелами и оленьим луком, он является на землю, но не только не вступает в борьбу с Окунинуси, но и сочетается браком с его дочерью. Тогда боги направляют на землю птицу Накимэ, чтобы спросить почему он "восемь лет не возвращается, не докладывает" ("Кодзики", св. I). Но Амэ-но вакахико убивает её стрелой. Когда окровавленная стрела возвращается на небо, боги понимают, что Амэ-но вакахико стал непокорным им, и убивают его той же стрелой. Амэ-но вакахико изображен во многих произведениях японской литературы раннего средневековья, например в "Уцубо-моногатари" ("Повесть о дупле", X в.), "Сагоромо-моногатари" ("Повесть о герое Сагоромо", XI в.), где он предстает в виде прекрасного юноши, посланника небес. (Источники: Мифологический словарь / Гл. ред. Мелетинский Е.М. // М.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.; Мифы народов мира / под ред. Токарева С. А. // М., Советская энциклопедия, 1987. т.1 671 с.)

Иллюстрация 106. Примеры резной подписи Осима Дзёун.



Маруки (丸喜) – известная токийская компания, поставлявшая бронзовые произведения и скульптуры из слоновой кости на экспорт в конце XIX-го – начале XX вв. На компанию трудились несколько известных мастеров того времени: Ацуёси (厚義), Акитика (明親), Сёдо (正道) и др. Эти мастера создавали высококачественные произведения, обычно среднего и крупного размера (30-60 см) из монохромной бронзы, иногда с добавлением небольших инкрустаций другими металлами, золочением и серебрением. Мастера компании Маруки создавали оригинальные произведения, особое внимание уделяя качественному бронзовому литью, используя в декоре произведений национальные мотивы и современные веяния, и учитывая пожелания чаще американских покупателей.

В качестве примера можно привести декоративную вазу, выполненную в технике литья, и патинированную в темно-коричневый цвет (иллюстрация 107). Тулово сосуда имеет форму овоида, крутое оплечье дополнено скульптурный декором в виде дракона, обвивающего устье вазы. Художественный образ произведения построен на контрасте гладкой патинированной поверхности и динамики выразительной скульптурной формы. Хребет мифического животного выполнен в виде трех рядов шипов, чешуя детально проработана, а цепкие лапы с тремя когтями преувеличено большие. У дракона открыта пасть, видны ряды острых зубов. Динамику скульптуре добавляют пламенеющие язычки на шкуре дракона.

Иллюстрация 107.

Ваза со скульптурной фигурой дракона.

Бронза, литье, гравировка, патинирование.

Высота 31 см.

Печать: «まるき社中製作» –

(Маруки сятю сэйдо –

«Создано в компании Маруки».

Подпись: «明親» - Акитика.

Частная коллекция.



Иллюстрация 108.

Ваза с изображением дерущихся воробьев в высоком рельефе.

Бронза, литье, гравировка, серебрение, позолота, патинирование.

Высота 33,5 см.

Печать: “まるき社中製造” (Маруки сятю сэйдо

– “Создано и произведено компанией

Маруки”).

Подпись: “正道”

(Сёдо).

Частная коллекция.



Судзуки Тёкити (鈴木 長吉, 1848 - 1919 гг.) родился в семье мастеров по художественному металлу и уже в 25 лет стал ведущим мастером экспортной государственной компании «Кирю Косё Кайся». Тёкити работал под псевдонимом Како (嘉幸) и довольно часто не ставил своей личной подписи на предметы для «Кирю Косё Кайся».

Иллюстрация 109.
Судзуки Тёкити.
1880-е гг.



Иллюстрация 110.
Подпись Судзуки Тёкити (Како).

Его талант проявился в изготовлении бронзовых ваз, украшенных живописными изображениями *иро-э* в стиле школы Римпа и создании крупных экспрессивных скульптурных композиций. Многие предметы искусства Тёкити делал специально для выставок. Так большая фигура орла работы Тёкити получила приз на Нюрнбергской выставке 1885 г. (илл. 111). Бронзовая курильница высотой свыше двух метров со скульптурной парой павлинов (илл. 112) работы Тёкити экспонировалась на выставке в Париже 1878 г. известным немецким дилером японского искусства того времени Зигфридом Бингом, брат которого был немецким консулом в Японии и имел доступ широкому выбору декоративно-прикладных предметов искусства. Это произведение получило на выставке золотую медаль. Директор английского музея Виктории и Альберта того времени Канлифф-Оуэн был заинтересован в приобретении японских предметов искусства и очень хотел приобрести для музея эту курильницу, но музей не имел достаточно средств для этого. Через пять лет, в 1873 г. Бинг сам написал в музей письмо, в

котором предлагал курильницу дешевле, чем раньше, и она была куплена музеем за тысячу пятьсот восемьдесят шесть фунтов, что было феноменальной суммой для одного предмета современного искусства того времени и составляло примерно 13% годового бюджета музея¹³⁶. Этот случай показывает, насколько ценным для западных стран выглядели предметы японского искусства. Основная форма курильницы – треножник в классической китайской форме. Курильница установлена на натуралистично трактованной подставке – деревянном пне с двумя павлинами рядом с ним. Это очень любопытное сочетание, то, что на Западе тогда очень ценилось в японском искусстве. В то время в мире было много комментариев о натурализме японского искусства, о его большом уважении к природе.

Иллюстрация 111.

Скульптура орла. Судзуки Тёкити.

Бронза, литьё, гравировка, инкрустация золотом, патинирование.

Токийский национальный музей.



¹³⁶ Faulkner R., Jackson A.. The Meiji Period in South Kensington: The Representation of Japan at the Victoria and Albert Museum, 1852-1912 // Meiji no Takara. Treasures of Imperial Japan Vol. I. London: The Kibo Foundation, 1995. P. 180

Иллюстрация 112.

Декоративная курильница-треножник со скульптурной парой павлинов. Судзуки Тёкити. 1877-1878 гг.

Бронза, литье, патинирование.

Высота 228,6 см.

Музей Виктории и Альберта.



Показательна для работ того времени скульптурная композиция «Двенадцати соколов» (иллюстрация 114), создававшаяся Судзуки Тёкити и его помощниками в течении четырех лет. Это произведение готовилось к показу на международной выставке в Чикаго в 1893 г. Заказчиком проекта выступал Хаяси Тадамаса, проживавший во Франции и близко знакомый с европейскими и американскими вкусами. Многочисленные хвалебные статьи японских газет, освещавшие трехдневный пред-показ произведения, проходивший в Токио в отеле Империял (帝国ホテル), были собраны в отдельную брошюру, изданную в Токио в 1893 г.¹³⁷

¹³⁷ Twelve Bronze Falcons Exhibited at the World's Columbian Exposition: Chicago, 1893. – Tokyo: 1893.

Вступительное слово было написано Тадамаса Хаяси, в котором он рассказывал, что решил заняться этим проектом, так как мечтал познакомить мир с великолепной японской металлической пластикой. В брошюре были напечатаны фотографии каждого из двенадцати соколов с описанием металлов, из которых они сделаны. В газетных статьях с восхищением поминаются и Тадамаса Хаяси, как автор проекта, и Судзуки Тёкити как мастер, воплотившего его. Описывается, что Тёкити, создавая свои произведения, несколько лет держал в своей мастерской соколов, наблюдая за ними и пытаясь повторить в металле их типичные позы и движения. Также Тёкити изучал все доступные художественные изображения соколов с древних времен и консультировался с опытными сокольничими о поведении, повадках и дрессировке этих птиц.

В постановочной фотографии к выставке мы видим справа Тадамаса Хаяси в европейском костюме с подписью «дизайнер». В центре фото – Судзуки Тёкити, которому на тот момент было около 45 лет. За его левым плечом находится скульптура одного из двенадцати соколов. Слева на фотографии – молодой сокольничий с живой птицей на руке. За спиной и на полу перед участниками проекта эскизы произведений.

Иллюстрация 113.
Судзуки Тёкити и Хаяси Тадамаса.
1893 г.



Скульптуры двенадцати соколов выполнены крайне искусно, сплавы и позы не повторяются. Авторы статей даже придумывали названия позам соколов, например: «разозлившийся сокол», «сонный сокол», «встревоженный сокол» и т.д.

Нет сведений, как было воспринято произведение на выставке в Чикаго. Можем предположить, что оно поражало внимание зрителей своим искусным исполнением и стремлением к точнейшей передаче облика птицы. Можно также предположить, что произведение воспринималось более как «японская необычная редкая вещица», чем высокое произведение искусства. По окончании выставки в Чикаго «Двенадцать соколов» были возвращены в Японию и находятся сейчас в Национальном музее современного искусства в Токио.

Иллюстрация 114.

Скульптурная группа из двенадцати соколов.

(фото ниже – экспозиция соколов на предвыставке в Токийском отеле Империял, 1893 г.)

Литье из бронзы, серебра, *сякудо*, *сибуити*; золочение, серебрение; патинирование.

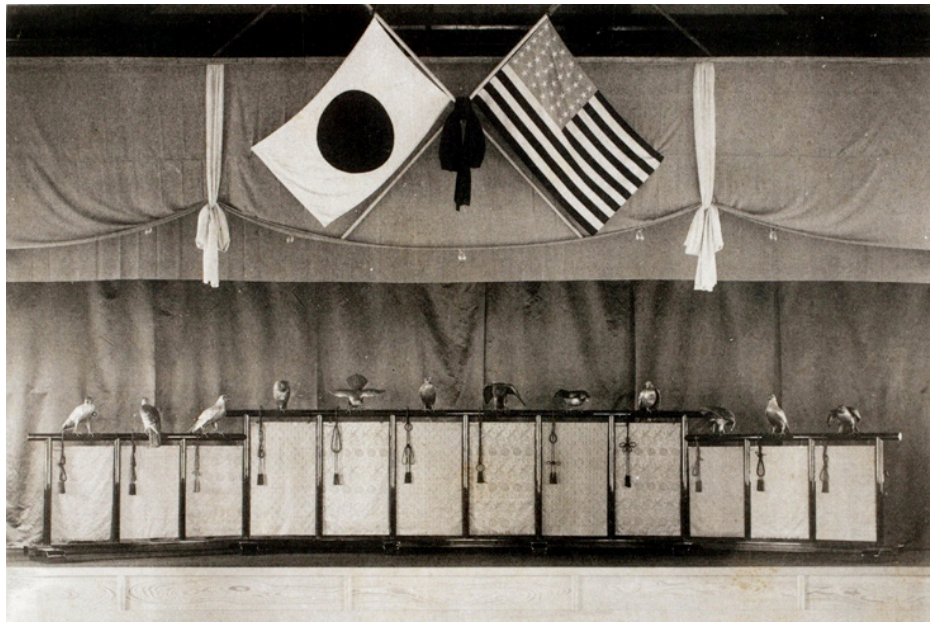
1889-1893 гг.

Высота 52 см (максимальная).

Судзуки Тёкити.

Национальный музей современного искусства, Токио.





Мастерские Мияо, Маруки, мастера: Акасофу Гёко, Ёсимицу, Гэнрюсай Сэйа, Осима Дзёун, Судзуки Тёкити, компания «Кирю Косё Кайся» и др. сыграли большую роль в развитии целого стиливого пласта экспортных металлических произведений периода Мэйдзи. Создавая скульптурную галерею образов, посвященных истории и национальным традициям, сложившимся в предшествующие столетия, они знакомили мир с традиционной Японией, доселе никому не известной. Эти произведения до сих пор являются предметами неустанного собирательства коллекционерами, и цены на них, особенно на скульптуры крупного размера мастерской Мияо, с каждым годом увеличиваются.

Произведения токийской компании «Одзэки» следует особо отметить. Эта компания работала на экспорт и поставляла произведения высочайшего класса, с ювелирной отделкой драгоценными сплавами. К 1878 г. Одзэки вел комиссионную торговлю с двадцатью пятью мастерами японского декоративно-прикладного искусства, среди которых несколько высококлассных мастеров металлической пластики. Их произведения высоко ценились европейскими коллекционерами и стоили огромных денег. Это были утонченные, великолепно исполненные небольшие ювелирные предметы: парные вазочки из сплава *сякудо*, украшенные изящным изображением цветов, выполненных инкрустациями золота, серебра и драгоценных сплавов; вазочки из серебра, украшенные эмалями и обвитые скульптурными золотыми драконами с тончайшей проработкой и т.п.

На компанию «Одзэки» работали известные мастера-ювелиры: Унно Моритоси (海野 盛寿, 1834 - 1896 гг.), Ямада Мотонобу (山田 元信, 1847 - 1897 гг.), Канэясу Масатоси (兼康 正寿, 1845 - 1908 гг.), Ояно Масаёси (小谷 野 正美, 1865 - ? гг.), эмальер Хирацука Мохээ (平塚 茂兵衛) и др.

Унно Моритоси (海野 盛寿, 1834 - 1896 гг.) был родом из г. Мито, центра изготовления аксессуаров для мечей. Учился у основателя рода –

мастера Унно Бисэй¹³⁸ I (一代海野 美盛). Изначально подписывал свои произведения иероглифами «盛利» (Моритоси). После запрета на производство холодного оружия он переехал в Токио и реализовал накопленные умения и навыки в изготовлении ваз и шкатулок. Его художественные псевдонимы: Рёунсай (凌雲斎), Рёун (凌雲), Кирюсай (起龍斎). В мастерской Моритоси работали Ёсимаса (美政, старший брат Унно Сёмина), сын Моритоси Унно Бисэй II (二代海野 美盛, 1864 - 1919 гг.), Тамура Морихиса (田村 盛久) и др.¹³⁹.

В качестве примера можно привести две шкатулки мастера Моритоси (иллюстрации 115, 116). Первая шкатулка из коллекции Художественного музея Уолтерса. Это коробочка прямоугольной формы, с полностью снимающейся крышкой, созданная из сплава *сякудо*. Декор верхней крышки – инкрустированное изображение обезьянки, сидящей перед курильницей-треножником. Изображения заключены в золотой ободок, идущий по краю крышки. Обыгрывается сюжет, когда обезьяна, надев очки, увлеченно рассматривает *нэцкэ*, прикрепленное на шнурке к коробочке *инро*, изображающим также обезьянку. В данном случае животное представлено как коллекционер – весьма распространенный прием в японском декоративном искусстве. Такая подмена персонажей, подчас комичная, нередко использовалась в японском искусстве.

Большое значение в данном произведении, как и во всех ювелирных произведениях периода Мэйдзи, создававшихся мастерами – бывшими производителями высококлассных оправ для мечей, имеет работа с металлом и различными способами его обработки. Материал основы произведения –

¹³⁸ «Бисэй» также читается как «Ёсимори».

¹³⁹ 世界を驚かせた幕末・明治の金工 (清水三年坂美術館コレクション) / 緑青 Vol. 32 . 京都: 株式会社マリア書房, 2007. 86 ページ. (Металлическая пластика конца периода Эдо – периода Мэйдзи. Мировое признание (Из коллекции музея Саннэндзака) // Рокусё № 32. – Киото: Мария Сёбо Co. Ltd, 2007. С. 86.)

черный *сякудо*; инкрустации в высоком рельефе *такадзоган* выполнены из золота, серебра, *акаганэ* и *сибуити*. Само сочетание глубокого черного цвета с золотом и благородными сплавами создает ощущение утонченной, но простой элегантности. Стоит отметить распределение основных масс в декоре крышки шкатулки. Фигура обезьянки – яркая и привлекающая внимание деталь на шкатулке. На произведении она выполнена в высоком рельефе и имеет большое количество деталей. Эта самая крупная фигура изображения находится правее от центра композиции и уравнивается изображением золотой курильницы слева. Такое расположение элементов декора напоминает классическое оформление *цуба*. Мастера-художники, создававшие оправы на мечи, вынуждены были выстраивать композицию, учитывая округлую форму *цуба* с отверстием в центре, создавая равновесие всех элементов композиции. Такое расположение деталей декора мы видим и на шкатулке, словно на нее был перенесен эскиз оформления *цуба*.

Иллюстрация 115.

Шкатулка с изображением обезьянки. Мастер Унно Моритоси.

Сплав *сякудо*, инкрустация золотом, серебром, *акаганэ*, *сибуити*.

Размер 5,2 x 11,6 см.

Художественный музей Уолтерса.



Такое же расположение элементов композиции можно увидеть и на второй шкатулке мастера Моритоси, находящейся в европейской частной коллекции. Это коробочка квадратной формы со сглаженными углами, выполненная из серебра и украшенная насечкой золота, резьбой, плоской и рельефной инкрустацией. На крышке коробки изображен сюжет известной истории о силе молитвы и о бездарном послушнике Ютэне. Юный послушник провел бесчисленные часы изучая сутры, но был не в состоянии справиться с ними. В отчаянии он дал обет перед образом божества Фудо Мё-о, что он станет лучшим учеником. В ту же ночь ему приснилось, что он проглотил меч божества. Когда он проснулся на следующее утро, через кашель с кровью он выплюнул свою глупость. На крышке шкатулки изображен момент сна Ютэна, собирающегося проглотить меч божества Фудо Мёо.

Иллюстрация 116.

Шкатулка с изображением послушника Ютэна, собирающегося проглотить меч божества Фудо Мёо.

Серебро, золото, сплавы *сякудо*, *сибуити*.

Размер: 10.2 x 10.3 x 3 см.

Мастер Унно Моритоси.

Частная коллекция.



О мастере **Ямада Мотонобу** (山田 元信, 1847 - 1897 гг.), работавшем на компанию «Одзэки», известно, что он родился в Мито в семье мастера по металлу, служившего роду Токугава. Сперва Мотонобу поступил в обучение к мастеру Оояма Мотодзанэ IV (四代 目大 山元孚, ? - 1865 гг.), после этого учился у Хирано Томотоси (平野 友寿, 1831 - 1889 гг.). Жил в Эдо, в районе Хонго Юсима на земле, принадлежавшей семье Куки. В 1887 г. получил заказ от Министерства императорского двора на изготовление императорских орденов за заслуги первой и второй степени. Его художественный псевдоним был Инси (隠子)¹⁴⁰.

Работы Ямада Мотонобу отличались утонченностью и сложной проработкой. Это например вазочки с небольшими ручками (иллюстрация 117), выполненные из серебра и украшенные практически всеми ювелирными техниками обработки металлов, известными японским мастерам к началу периода Мэйдзи. Это и ковка по металлу, и прорезная резьба, плоская и высокая инкрустация, эмали, позолота. Оригинально выполнена основа тулова вазочек – она состоит из клинообразно состыкованных разноцветных металлов: серебра, сплавов *сякудо* и *сибуити*.

Мастер **Канэясу Масатоси** (兼康 正寿, 1845 - 1908 гг.) (иллюстрация 119) до 19-ти лет был учеником Танака Кётоси (田中 清寿). Настоящее имя мастера было Сэйдзиро (清次郎). После 19-ти лет он был усыновлен мастером Ито Кацуми (伊藤 勝見) и стал его учеником¹⁴¹.

¹⁴⁰ 世界を驚かせた幕末・明治の金工 (清水三年坂美術館コレクション) / 緑青 Vol. 32 . 京都: 株式会社マリア書房, 2007. 89 ページ. (Металлическая пластика конца периода Эдо – периода Мэйдзи. Мировое признание (Из коллекции музея Саннэндзака) // Рокусё № 32. – Киото: Мария Сёбо Co. Ltd, 2007. С. 89.)

¹⁴¹ Impey O. and Fairley M. (eds.). Meiji no Takara. Treasures of Imperial Japan Vol. I. London: The Kibo Foundation, 1995. P. 52.

Иллюстрация 117.

Парные вазы с ручками. Ямада Мотонобу. Высота 23,5 см.

Серебро, золото, сплавы *сякудо*, *сибуити*, эмали.



Иллюстрация 118. Парные вазы с цветочным декором.

Серебро, сплав *сякудо* (горло и ножки), инкрустация золотом, серебром, *акаганэ*, *сибуити*.

Высота 23 см.

Мастер Ямада Мотонобу.

Частная коллекция.



Иллюстрация 119.

Ваза с изображением пары карпов. Мастер

Канэясу Масатоси.

Бронза, сплав *сякудо*; гравировка, инкрустация золотом, серебром и сплавом *сякудо* и *сибуити*, патинирование.

Высота 28,9 см.

Частная коллекция.



Мастер **Ояно Масаёси** (小谷野 正美, 1865 - ? гг.) родился в г. Кавагоэ провинции Бусю (сейчас это части префектур Сайтама, Токио и Канагава). Его первым учителем был отец, мастер Ояно Сукэдзиро (小谷野 助次郎). В возрасте 17-ти лет он поступил в ученики к Канэясу Масатоси в Токио. В 25 лет стал независимым мастером и, как его учитель, работал на компанию «Одзэки»¹⁴².

Одно из произведений мастера – вазочка высотой 11 см, которая хранится в коллекции Музея Киёмидзу Саннэндзака в г. Киото. Это миниатюрное произведение мягкой четырехгранной формы выполнено из сплава *сякудо* (илл. 120). Декором вазы выступают четыре живописные композиции, выполненные в технике резьбы и инкрустации металлами, и расположенные на овальных картушах из сплава *сибуити*. На четырех гранях мастером изображены два пейзажа: зимний и весенний; Будда, благословляющий улов рыбаков и процессия *даймё-гёрэцу* – “выезд князя”.

¹⁴² 世界を驚かせた幕末・明治の金工 (清水三年坂美術館コレクション) / 緑青 Vol. 32 . 京都: 株式会社マリア書房, 2007. 86 ページ.

Сюжет последнего картуша часто использовался мастерами декоративно-прикладного искусства (в основном в декоре керамики) и был основан на реалиях периода Эдо. По законам, действующим в то время, все владельцы феодальных поместий (*даймё*) обязаны были ежегодно или раз в два года выезжать из своей вотчины и являться ко двору *сёгуна* в полном параде вместе с целой свитой вассалов и оставаться там на полгода для демонстрации лояльности властям. После этого они с той же торжественностью отправлялись обратно, оставляя в заложниках членов своей семьи. Парадный кортеж иногда растягивался на много километров. Между *даймё* даже существовала конкуренция – чьё шествие более пышно и богато, поэтому в определённые периоды на подходах к Эдо движение было затруднено.

В данном случае сцена с процессией изображена в шуточной манере – участниками являются морские жители (рыбы, краб, осьминоги, и т.п.), одетые в дорогие одежды и несущие флаг с изображением своего князя – морского царя-дракона.

Иллюстрация 120.

Ваза четырехгранная на ножке. Ояно Масаёси.

Сплав *сякудо*, *сибуити*, гравировка, инкрустация золотом, серебром, сплавом *акаганэ*, патинирование.

Высота 11 см.

Музей Киёмидзу Саннэндзака, Киото.



Иллюстрация 121.

Декоративная курильница. Кадзима Иккоку II (псевд. Мицутака (光敬)).

Железо, литье, гравировка, инкрустация золотом, серебром, *акаганэ*, сплавами *сякудо*, *сибуити*, патинирование.

Высота 20 см.

Частная коллекция.



Помимо компании «Одзэки» в Токио работали такие мастера высокого класса, создававшие свои произведения на экспорт как: Кадзима Иккоку II (鹿島 一谷, 1846 - 1925 гг.) (иллюстрация 121), Хасэгава Иссэй (長谷川 一清), Когёкусай Кадзухиса (高玉斎 一久) и некоторые другие. Наряду с токийскими мастерами, работавшими в основном на экспорт и создававшими произведения, понятные иностранцам, существовали мастера из Киото, также изготавливающие свои произведения на экспорт, но за свою утонченность ценимые и японскими любителями прекрасного. Самыми известными мастерами Киото периода Мэйдзи были Дзёми Эйсуке II, Курода, Миябэ Ацуёси, мастерские Комаи, Иноуэ и др.

В своей книге «В стране лотоса» Герберт Джордж Понтинг, посетивший Киото в 1905 г. и познакомившийся с мастерами того времени, так описывает атмосферу мастерских того времени:

«...В старинных домах, расположенных вдоль старых улиц Киото, искусство прошедших лет навсегда увековечено в своем прежнем облике. Так же и предметы искусства, находят в Киото вдохновение и атмосферу, придающую им истинную благородную одухотворенность. Бронза, вышивка, фарфор, узорная инкрустация по металлу, перегородчатая эмаль, изделия из железа, шелка и множество других изделий, которыми славится Япония, происходят именно из Киото. Посещение мест, где эти изделия изготовлены, так же интересно, как ставшие уже общепринятыми экскурсии по осмотру всемирно известных достопримечательностей.

И разве что только книга могла бы воздать должное тем незабываемым часам, что я провел в Киото с мастерами и ремесленниками, которых по праву можно назвать художниками. Только об одном из них, Курода¹⁴³, можно написать множество страниц, однако здесь я могу только привести несколько простых случаев и фактов.

Курода является мастером по инкрустации на бронзе, сравнить которого можно, пожалуй, только с Дзёми¹⁴⁴. Это очень высокий, видом напоминающий журавля, чисто выбритый человек с глубоким звучным голосом, свободно говорящий по-английски. Те, кто никогда не был в Киото, ничего не знают о чудесах искусства, которые создаются под крышей его дома. Плоды его мастерства вы никогда не увидите на полках магазинов и лавок, потому что он, как и некоторые из его ровесников, считает

¹⁴³ Мастер Курода, подписывавший свои произведения «Киото, Курода создал». См. илл. 122 - 124 (примечание А.Ц.).

¹⁴⁴ Мастер Дзёми Эйсуке II умер в 1899 г. По видимому в 1905 г. Герберт Д. Понтинг встречался с приемником мастера (примечание А.Ц.). Подр. см.: стр. 205-207.

недостойным иметь дело с торговлей. Число создаваемых им работ невелико, но все они находят свой рынок благодаря знатокам и ценителям, посещающим мастера.

Как в инкрустированных бронзовых работах Курода, так и в работах Дзёми можно видеть неоспоримое преимущество перед любыми другими работами, изготовленными, например, Нагацунэ, Дзинпо, Тосиёси или любым из мастеров старого времени, что справедливо, к примеру, в отношении большого числа местных изделий, которые много теряли в результате стремления угодить самым избитым иноземным вкусам в работах по бронзе, более чем следовали своим собственным традициям предшествующих веков.

Я многим обязан Курода за то, чему он научил меня. Хотя я провел много времени в мастерских других мастеров по металлу, но, можно сказать, бродил в темноте до встречи с ним. Во время моего третьего визита к нему он сказал мне: «Я вижу, что ты действительно стремишься учиться моему ремеслу, поэтому я намерен учить тебя. Очень немногие из иностранцев разбираются в работе по бронзе, хотя большинство из них считают себя знатоками. Показывать свои лучшие работы многим иностранцам – бесполезное занятие, так как они не могут увидеть, почему одно изделие в четыре или пять раз ценнее другого, которое выглядит почти так же. Даже образованные японцы, если они не коллекционеры, не знают ничего об изящных искусствах Японии».

С этими словами он подошел к полке и, после долгого размышления, выбрал из множества похожих одна на другую шкатулок различного размера одну, открыл ее и достал мешочек из шелковой парчи, из которого извлек бронзовую пластину. «Что ты думаешь вот об этом?» – спросил он, подавая мне пластину. Я внимательно рассмотрел ее. Бронза была прекрасного глубокого золотисто-коричневого оттенка, с изысканной патиной или полировкой, с рельефной инкрустацией серебром, золотом, *сякудо* (сплав золота и меди с преобладанием последней) и другими сплавами бронзы.

Рисунок представлял собой знаменитый Залив Эноура из Сидзу-ура вблизи полуострова Идзу. Волны с серебряными гребнями набегали на берег, а в океане два золотых сампана с серебряными парусами, наполненными бризом, шли по ветру. На берегу залива была изображена старая сосновая роща, выполненная из различных сплавов, а на некотором расстоянии – снежный гребень Фудзиямы, выложенный серебром, парящий в небе над облаками, выполненными из серого сплава серебра с бронзой (*сибуити*). Цена пластины составляла 8 фунтов стерлингов. Поистине, я никогда ни в одной из мастерских, которые посещал, не видел ничего более прекрасного, как по рисунку, так и по мастерству исполнения, о чем и сказал.

«Знаешь, что я думаю об этом?» – ответил Курода и продолжал, не ожидая ответа: «То, на что ты смотришь – не более чем просто мусор. Ни один японский коллекционер не посмотрел бы на эту вещь дважды. А теперь я покажу тебе, что японцы, которые разбираются в искусстве, назвали бы хорошей работой».

С этими словами он открыл другую шкатулку и достал другую пластину примерно такого же размера, около семи дюймов в диаметре, и протянул ее

Иллюстрация 122. Декоративная курильница-треножник с изображением ветви сливы. Мастер Курода, Киото. Бронза, литье, гравировка, позолота, патинирование.

Высота 5,5 см.

Частная коллекция, Санкт-Петербург.

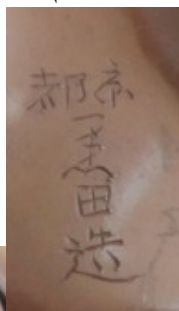


Иллюстрация 123. Декоративная курильница ромбовидной формы с изображением горного пейзажа и предметов доброго предзнаменования. Мастер Курода, Киото.

Сплав *сякудо*, литье, гравировка, инкрустация в техниках *такадзоган* и *хирадзоган* золотом и серебром, патинирование.

Высота 9 см.

Частная коллекция.

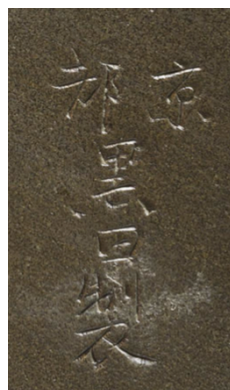


Иллюстрация 124. Ваза с изображением цветущей сливы. Мастер Курода, Киото.

Бронза, литье, патинирование, инкрустация *такадзоган* сплавом *сибуити*, серебром, золотом, медью.

Высота 37 см.

Частная коллекция.



мне. Дизайн был тот же, но в то же время другой. Композиция изображения отличалась, хотя тоже представляла вид на залив Эноура, Фудзияму, сампаны и сосновую рощу. Это не было резким различием в композиции, которое сразу бросилась бы мне в глаза, как непревзойденная работа мастера. Исследование этого изделия шаг за шагом, само по себе равнялось образованию. Одна вещь была прекрасна, вторая несравненно прекраснее. Между ними была огромная разница, как между резной хрустальной чашей ручной работы и такой же чашей, прессованной в форме. Эта разница на первый взгляд была неявной, и только при тщательном рассмотрении я смог увидеть неизмеримое умение и колоссальный труд, щедро вложенный в одну из вещей, и недостающие в другой. Цена второй пластины была 30 фунтов стерлингов, почти в четыре раза выше, чем цена первой показанной мне вещи. Хотя цену повышал более толстый слой золота и серебра, использованный при изготовлении второй пластины, а также лучшее качество бронзы, что также увеличивало стоимость, все же высокая цена в основном относилась за счет неоспоримого мастерства.

Курода рассказал мне, что самые лучшие его работы покупаются приезжими иностранцами из Англии и Франции. Небольшие вазы и пластины были излюбленными предметами, но если кто-либо желал соединить красоту изделия с его практической применимостью, то мог приобрести портсигар или футляр для визитных карточек из сплава *сибуити*, украшенный рельефной инкрустацией с такими простыми сюжетами, как крестьянин, несущий вязанку хвороста или пара бойцовых петухов; однако за работы наилучшего качества покупатель мог заплатить и 10 фунтов стерлингов. Такие случаи, однако, для их обладателей становились «радостью навсегда», так как приносили удовлетворение от понимания, что такая вещь является в своем роде наилучшим художественным образцом.

В работах Дзёми можно увидеть не менее совершенные образцы, чем у Курода; Дзёми также по праву является королем среди мастеров по изготовлению кованных изделий из меди.

Дзёми дал мне однодневный урок по кованным изделиям, так же, как Курода – по изделиям из бронзы. Он показал мне две совершенно простых и гладких, но выполненных с большим вкусом вазы шаровидной формы, с тонким длинным горлом. Корпус ваз составлял около четырех дюймов в диаметре, а горло – приблизительно шесть дюймов длиной и полдюйма шириной. Они были парными по своему назначению, полностью схожи, причем одна была в пять раз дороже другой. Причина состояла в том, что хотя обе они были выкованы из плоского листа меди, но дно одной из ваз было припаяно твердым припоем, тогда как другая была выполнена из одного целого куска меди. Не нужно было быть экспертом, чтобы понять, что медная ваза с крупным округлым корпусом, основанием и длинным и очень тонким горлом, выкованная из одного листа металла, должна являться кульминацией творческого мастерства, и поэтому стоит намного дороже, чем предмет, кажущийся похожим, но при изготовлении которого мастер избежал основной сложности, имея возможность работать через широкое отверстие на месте дна.

Одним из наиболее известных ремесел в Киото является насечка по металлу золотом или серебром. Есть два самых известных мастера, произведения которых одинаково хороши. Оба они носят одно и то же имя

Комаи. У меня есть портсигар работы С. Комаи. На лицевой его части изображен орел, сидящий на сосне, перья его топорщатся от гнева при виде вторжения двух приближающихся птичек. Они не видели своего врага, скрытого в кроне сосны, но, вдруг обнаружив его, кричат от страха, раскрыв клювы. Орел и дерево замечательно изображены при помощи золота разных оттенков, ветви обильно покрыты снегом из серебра, и видны несколько падающих серебряных снежинок. Различимы каждое перо и каждая игла сосны, выкованные на стали, а зерненная кора дерева поражает своей естественностью. На задней поверхности портсигара изображен извивающийся в ярости огненный дракон. Он инкрустирован золотом полудюжины различных цветов, и каждая чешуйка инкрустирована отдельно, отделенная от соседних чешуек безупречным контуром. Внутри портсигара виден золотой контур Фудзиямы со снежной вершиной, выложенной серебром.

Я никогда не уставал любоваться на эти прекрасные произведения японского искусства, но полностью осознал их совершенство только после посещения оружейной фабрики в Толедо, знаменитой в Испании своими изделиями в дамасской технике насечки из драгоценных металлов. Однажды, проходя через помещения, где выполнялась инкрустация, я достал свой портсигар и положил его на стол начальника мастеров. Начальник взял его с восклицанием удивления, внимательно взглянул на него и, не говоря ни слова, вышел вместе с ним в соседнее помещение.

Через пять минут он вернулся с полудюжиной других сотрудников – руководителей отделов и цехов. В течение получаса эти специалисты подвергали изделие тщательному исследованию при помощи увеличительных стекол, и в конце концов со вздохом признали, что никогда не видели ничего подобного и что никто в Испании не может изготовить ничего близкого к этой вещи, как по красоте оформления, так и по совершенству отделки. С того дня это изысканное изделие стало для меня еще более ценным, чем раньше, так как моя собственная оценка была подкреплена мнением выдающихся европейских специалистов. Мастерские Комаи известны в числе достопримечательностей Киото. Каждый, кто упустит случай побывать в них, будучи в старом городе, будет сожалеть об этом всю свою жизнь. После знакомства с произведениями этих японских мастеров работы по металлу большинства европейских авторов кажутся не более чем грубыми экспериментами и явно должны быть отнесены к такому уровню, к которому они и принадлежат.

В поистине огромных залежах информации есть работа *Японцы и их искусство*, написанная М.Б. Хьюишем, которая к несчастью в настоящее время не печатается, но экземпляр которой я, к своей бесконечной радости, получил за соверен в букинистической лавке в Холборне после долгих лет поисков – в ней я нашел такие слова: «Основная характерная черта японских работ по металлу и одна из их особенностей, которой должны подражать наши производители – это крайняя простота. Блестящие металлы, золото и серебро, используются крайне экономно, только для отделки и усиления общего эффекта; драгоценные металлы используются только там, где их присутствие служит некоей определенной законченности в отношении

дизайна как целого. Что подумал бы один из их великих мастеров о некоторых наших величайших усилиях в этом направлении – например, о серебряном олене в ярд высотой, врученном в качестве одного из призов Ее Величества в Аскоте, который едва ли мог считаться приемлемым до того, как приобрел матовую поверхность за счет окисления?»¹⁴⁵ ...

Со слов Герберта Джорджа Понтинга мы можем оценить атмосферу, царившую в киотских мастерских того времени. С момента начала периода Мэйдзи и активного производства декоративно-прикладного предметов на экспорт прошло около 35 лет. К этому времени появилась вторая волна мастеров по металлам, воспитанных мастерами «старого формата» конца периода Эдо. Становление этих мастеров происходило в открытом миру обществе, знакомом с европейским искусством. Они еще не отошли от традиций созданий великолепных ювелирных произведений из металлов с продуманным дизайном и великолепным качеством исполнения. Со слов мастеров Курода и Эйсукэ мы понимаем, что основной пласт произведений, создававшийся на экспорт, был среднего качества в понимании самих японских мастеров. Шедевры, на которые тратились большие усилия и месяцы, а иногда и годы труда, создавались мастерами лишь для избранных покупателей: японских коллекционеров, и, иногда, для европейских – для тех, кто мог по настоящему понять и оценить мастерство и качество работ.

Перечислим несколько известных мастерских и мастеров металлической пластики, живших и творивших в Киото в период Мэйдзи:

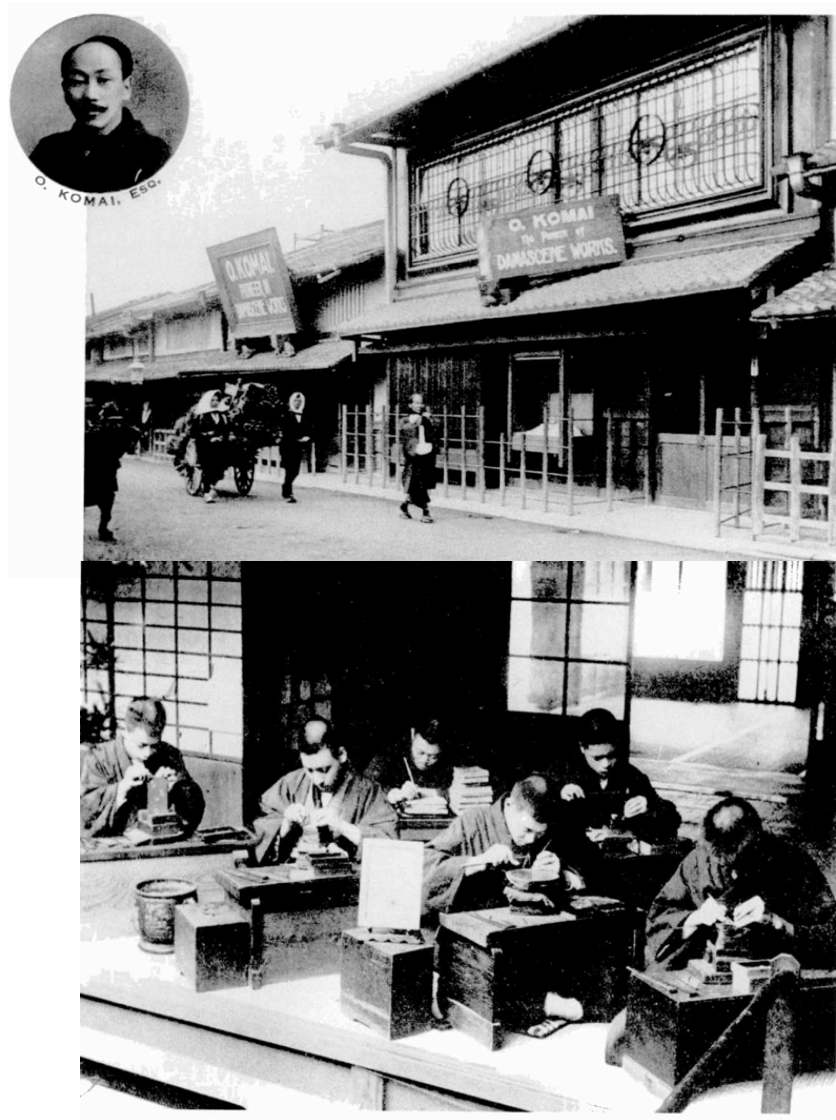
Название мастерских **Комаи** (駒井) широко известно в кругах специалистов по металлической пластике и коллекционеров японского искусства. Эта компания не имела длительной предшествующей истории изготовления оружейной фурнитуры, и ее мастера, работая в технике *нуномэ-дзоган*¹⁴⁶, не были связаны более ранними традициями. Во всем разнообразии

¹⁴⁵ Ponting H. G. In Lotus-Land Japan. – London: Macmillan and Co., 1910. P. 40-45.

¹⁴⁶ Нуномэ-дзоган (яп. 布目象嵌, букв. «тканый узор») – инкрустация из драгоценных сплавов, тонко вчеканенных в металл. Металлическую поверхность предмета покрывали мельчайшей штриховкой и в неё вчеканивали в основном золото, остальную поверхность

их изделий, выполненных на основе железа с использованием золота, серебра, *акаганэ*, сплавов *сякудо* и *сибуити*, можно разглядеть неповторимый стиль этих мастерских. Он состоит в нанесении на изделия (блюда, чаши, вазы, шкатулки и т.п.) золотого рисунка¹⁴⁷, подражания рисунку на парче с орнаментальными стилизованными геометрическими узорами, пейзажами, птицами и цветами. Сам рисунок, вокруг которого размещается стилизованный фон в виде виноградной лозы, часто представляет собой эффектную картинку по мотивам какой-либо легенды, исторического события, изображает известную святыню или пейзаж.

Иллюстрации 125 и 126. Фотографии мастерской Отодзиро Комаи, располагавшейся по адресу «33, Фуру-мондзэн Миёситё, Киото» и мастеров за работой из рекламной брошюры компании. 1905 г.



металла выглаживали, что придавало ей сходство с фактурой ткани. Автором этого метода считают Мёдзю Умэтада (1558 - 1632 гг.), работавшего в Киото.

¹⁴⁷ *Кин нуномэдзоган* (яп. 金布目象嵌, букв. «золотой тканый узор»).

Мастерская Комаи была основана в 1841 г. продавцом оружейной фурнитуры Комаи Сэйбэй (駒井 清兵衛)¹⁴⁸. Автором оригинального стиля Комаи является его сын – мастер художественной работы по металлу Комаи Отодзиро (駒井 音次郎, 1842 - 1917 гг.). Свой творческий путь он начал с обучения техническим навыкам ювелирной работы с металлами, у мастера по изготовлению оправ для мечей из Хиго – Мисаки Сюсукэ (三崎 周助). В 1873 г. работы Отодзиро стали известными за пределами Японии. Это произошло благодаря заключению контракта Комаи Отодзиро с комиссионером Икэда Сэйсукэ из Кобэ, который представил произведения искусства, созданные мастерской, в Европе. Несколько позднее у Отодзиро начался непростой этап в жизни. 10 лет он со своей мастерской проработал под началом мастерских Икэда. И его работы того времени продавались именно под их именем. В 1900 г. мастерская Икэда получила на парижской выставке ценный приз за изящно выполненные из золота и серебра блюда. Скорее всего, эти экспонаты были выполнены Отодзиро и его помощниками.

В начале XX в. наступило время триумфа Отодзиро. Его работами, уже под именем мастерских Комаи, любовались европейские страны. Снова став независимым, в 1894 году, почти в 52 года, он открыл свой магазин в Киото. Отодзиро выставлял свои работы и получил несколько призов на Пятой Национальной Промышленной выставке в Осака в 1903 г., в Сент-Луисе в 1904 г. и в Льеже в 1905 г.

В 1906 г. Отодзиро ушел от дел, приняв имя своего учителя Сюсукэ, и передал бизнес своему второму сыну Сэйбэй, который взял имя Отодзиро II. После ухода от дел Сюсукэ занялся изготовлением золотой проволоки для инкрустации, и умер в 1917 г. в возрасте 75 лет.

Семейство Комаи продолжало изготовление как мелких, так и крупных предметов, представляя некоторые из них на выставках. В 1915 г.

¹⁴⁸ Hida T. Exporters of Meiji Decorative Art // Meiji No Takara Treasures of Imperial Japan (Nasser D. Khalili Collections of Japanese art). Vol. I. P. 92.

художественным музеем Уолтерса в Мэриленде, была приобретена пятиярусная пагода (копия пагоды храма Хорюдзи, построенной в 607 г., самого древнего деревянного сооружения Японии) высотой 111,1 см.

Иллюстрация 127. Пятиярусная пагода – копия пагоды храма Хорюдзи.
Железо, инкрустация золотом в технике *нуномэ-дзоган*, патинирование.
Высота 111,1 см.
Прим. 1910 г.
Художественный музей Уолтерса, Мэриленд.



Согласно рекламному изданию «The Pioneer of Damascene Works¹⁴⁹» (иллюстрация 128), мастерские Комаи участвовали в выставках в Сент-Луисе в 1904 г., в Льеже в 1905 г., Санкт-Петербурге в 1908 г., в Сиэтле в 1909 г., в Брюсселе в 1910 г., в Лондоне в 1910 и в Вене в 1913 г. Иллюстрации в этой брошюре позволяют увидеть широкий ассортимент подносов, шкафчиков, шкатулок, ваз, блюд, ювелирных украшений, часовых корпусов, зеркал и т.д., исполнение которых вряд ли схоже с более ранними изделиями.

¹⁴⁹ Термин «damascene works» означает произведения, украшенные в декоративно-художественной технике *дамаскинаж* (фр. damasquinage, яп. 象嵌 *дзоган*) – насечкой золотых или серебряных узоров на черненые стальные изделия.

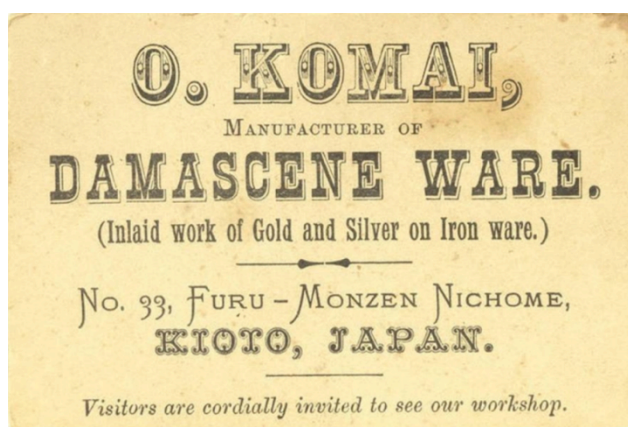
Иллюстрация 128.

Обложка рекламного издания «The Pioneer of Damascene Works».



Иллюстрация 129.

Бизнес-карта магазина мастерской Комаи.
1900-е гг.



В 1913 г. лондонский аукционер Глендининг производил продажу партии изделий, состоящую исключительно из продукции Комаи Отодзиро.¹⁵⁰ Эти изделия изображены на обложке каталога «Каталог выдающейся и ценной коллекции японских художественных изделий в стиле дамасской инкрустации золотом, работы известной фирмы Отодзиро Комаи из Киото». В каталоге перечислены 289 предметов: блюда с орнаментом, коробки, шкатулки для аксессуаров (в форме шкафчиков и трехъярусных пагод), вазы и т.п.

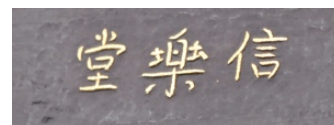
Среди произведений Комаи, вывезенных в Европу в начале XX-го в. и находящихся в данный момент в России в частных коллекциях, хотелось бы отметить две шкатулки, классические работы мастерских Комаи 1900 - 1910 гг. Это двойная шкатулка выполненная из железа и инкрустированная

¹⁵⁰ Hida T. Exporters of Meiji Decorative Art // Meiji No Takara Treasures of Imperial Japan. Vol. I. P. 92.

золотом в технике *нуномэдзоган* и серебром в технике *такадзоган* (иллюстрация 130). Декором ее верхней панели является изображение китайского мальчика *карако*, выглядывающего из мешка богатства. Мешок выполнен чеканкой в объеме и украшен *кири-монами* (гербами с трилистником павлонии) – символом удачи и благоволения богов, а также одним из гербов императорской семьи. На дне шкатулки имеется подпись из трех иероглифов, выполненная инкрустированным золотом и читающаяся как “Синракудо” (信楽堂). Подпись самой мастерской Комаи отсутствует на предмете, но по стилю выполнения работы и по тому, что аналогичная подпись встречалась на других произведениях вместе с подписью мастерской Комаи, данная подпись означает, что шкатулка создана в мастерских Комаи мастером (либо группой мастеров) под именем Синракудо. Персонаж *карако* (яп. 唐子、букв. «китайчонок») – символ сыновней почтительности и культа поклонения предкам, один из любимых сюжетов японских мастеров¹⁵¹. Их было принято изображать в китайской одежде и с характерными детскими прическами; обритую голову *карако* украшали лишь два пучка волос, расположенных слева и справа на висках. В Китае его изображение было связано с пожеланиями здорового потомства и семейного благополучия. В Японии даже возник специальный термин для обозначения таких сюжетов – *карако-асоби* (яп. 唐子遊, букв. «развлечения *карако*»). Изображения маленьких играющих детей имели явно буддийский подтекст, подчеркивая прелесть по-детски непосредственного восприятия жизни, которое порой способно подарить больше радости, чем «умствование». Часто ребенок-*карако* составляет компанию богу счастья и богатства Хотэю, который является покровителем детей и страждущих. В данном случае мальчик изображен играющим с Хотэем и прячущимся в его большом мешке, главном атрибуте божества.

¹⁵¹ См. Друзь В.А. Искусство Японии. – М.: ГМВ, 2008. С. 200.

Иллюстрация 130. Двойная шкатулка с изображением мальчика *карако* в мешке.
Подпись мастера Синракудо из мастерских Комаи. Прим. 1910 г.
Железо, инкрустация *нуномэдзоган* золотом, *такадзоган* серебром, патинирование.
Размер 8 x 7,5 см. Высота 4,4 см.
Частная коллекция.



Второе произведение – шкатулка с изображением сцены из сказки об Урасима Таро¹⁵² – молодом рыбаке, побывавшем во дворце Повелителя морей (илл. 131). На крышке шкатулки изображен момент, когда рыбак открывает запретную коробку и его жизнь исчезает в дыму, вырывающемся из шкатулки. Данное произведение выполнено на высоком технологическом и художественном уровне. Изображение лиц рыбака и принцессы Отохимэ созданы из серебра и сплава *сякудо* в технике *такадзоган*, их одежды – в технике *хирадзоган*.

Обрамление верхней панели и боковые стороны шкатулки снаружи

¹⁵² В сказке говорится, что черепаха, повстречавшаяся рыбаку, оказалась дочерью повелителя морей Рюдзина по имени Отохимэ. Она пригласила Таро в подводный дворец Рюгу-дзё, где тот провёл несколько дней, однако затем попросил разрешения вернуться домой на берег. На прощание Отохимэ вручила Таро бумажную коробочку, приказав ее хранить, но ни в коем случае не открывать. Вернувшись в деревню, Таро обнаружил, что за время его отсутствия прошло триста лет. Потрясённый этим обстоятельством, он открыл подаренную коробку, из которой вырвался дым и окутал рыбака. В тот же миг цветущий юноша превратился в дряхлого, покрытого морщинами старца. Еще через мгновенье пронеслась перед ним вся его жизнь и замерло дыхание в груди. (Источник: http://www.fairy-tales.su/narodnye/japonskie_skazki/3028-urasima-taro.html).

Иллюстрация 131. Шкатулка с изображением сцены из сказки об Урасима Таро.
Мастерская Комаи. 1900-1910 гг.

Железо, ковка, инкрустация *нуномэдзоган* золотом, *такадзоган* серебром, золочение, патинирование.

Размер 15,5 x 12 см. Высота 6,5 см.

Частная коллекция, Санкт-Петербург.



богато украшены классической работой Комаи – инкрустацией в технике *нуномэдзоган*. Внутри шкатулка обрамлена пластинами из золота, по которым гравировкой *катакирибори* изображены петух и куры (символы семейного счастья) и различные насекомые.

Классическая подпись мастерских Комаи – это девять иероглифов, инкрустированных золотой проволокой и заключенных в прямоугольник (илл. 132). Читаются иероглифы сверху-вниз и справа-налево: «大日本京都住駒井製», в переводе с японского «Сделано в Великой Японии Компанией Комаи из города Киото». Часто над прямоугольником изображена стрекоза *томбо*, которая ассоциируется с храбростью и национальным духом. В летописи “Нихон Сёки”, составленной в 720 г., упоминаются стрекозы, которых называли *акицу*. Летопись повествует о том, что 21-й император Юряку Тэнно, охотился в открытой степи в Ёсино на севере провинции Нара. Слепень сел ему на руку и ужалил её. Внезапно с неба спикировала стрекоза и тут же улетела, прихватив слепня. Император был очень доволен, и сказал – “Насекомое думает обо мне, и я буду называть страну Акицу.” Он назвал область Акицу-но – “Стрекозья равнина”, а эти события дали Японии новое название – Акицу Сима – “Стрекозьи острова”. Мотив с изображением стрекозы был очень популярен среди воинов в средневековой Японии. Эмблема со стрекозой была известна как *катимуси*, что означает “непобедимое насекомое”. Одной из характеристик стрекоз, которую ценили самураи, был тот факт, что она никогда не летит назад, следовательно, никогда не отступает¹⁵³.

¹⁵³ В 1930 г. Отодзиро II открыл новый магазин, снова в Синмондзэн. К 1930 гг. качество произведений Комаи значительно ухудшилось. Они стали менее насыщенны инкрустацией, которая, в свою очередь, стала более поверхностной. Даже классическая инкрустированная подпись мастерских стала выполняться менее тщательно и к ней стали добавлять подпись «JAPAN», проставляемую на декоративных произведениях на экспорт после 1930-х гг. Виноградная лоза как фон практически исчезла или стала выглядеть небрежно выполненной. Магазин Комаи продолжал заниматься металлическими произведениями до 1941 г., затем, после войны, перешел на торговлю жемчугом. После 1920-х гг. в Японии возникли мастерские, подражающие стилю Комаи, но также значительно уступающие в качестве работы с инкрустацией и ювелирной проработки предметов в сравнении с произведениями Комаи периода Мэйдзи. Эти изделия из-за поверхностной и не слишком качественной инкрустации сохранились значительно хуже, чем предметы Комаи начала XX в. Часто в марках на своих работах эти мастерские указывали цифры 24 и букву «K», показывая, что в декоре произведения использовано 24-х каратное золото, что также показывает на стремление «удорожить» предмет, и что абсолютно не требовалось предыдущему поколению мастеров из Комаи, так как их

Иллюстрация 132. Примеры классической подписи мастерских Комаи:



Дзёми Эйсуке II (绍美 栄祐, 1839 - 1899 гг.) был признанным киотским мастером конца XIX в., учеником знаменитого Каная Горосабуро IX (金谷 五郎三郎, ?-1889 гг.). Его произведения были представлены на множестве международных и национальных выставок: в 1883 г. в Амстердаме, в 1885 г. в Новом Орлеане, в 1889 г. в Париже, в 1893 г. в Чикаго и т.д. В сертификате, полученном Дзёми Эйсуке II на выставке "Decoration of the Green Ribbon" (проводилась 6 Марта 1895 г.), было написано: "Благодаря его энергии, гениальным изобретениям и идеям, сотни ремесленников обрели достойный заработок и многие другие получили прекрасный пример и стимул для подражания"¹⁵⁴.

Классическая подпись мастера – четыре иероглифа, вписанных в круг «绍美 製之» (Дзёми сэй корэ – «Дзёми создал это») или печать из двух иероглифов «绍美» (илл. 134). Существуют две похожие подписи, вероятно учеников мастера (илл. 135). Это подписи мастеров Юаса (湯淺) и Ида (板田). Из-за схожести в написании и похожей техники инкрустации,

совершенные работы говорили сами за себя. Среди поздних подражателей самыми плодовитыми по количеству произведений была компания, ставившая марку в виде горы Фудзи. Некоторые исследователи утверждают, что эту марку проставляла сама мастерская Комаи на своих поздних работах. Хотя вызывает сомнение сознательный отказ от знаменитой «брендовой» марки с надписью Комаи и замена ее на неизвестную марку с изображением горы Фудзи.

¹⁵⁴ Impey O. and Fairley M. (eds.). Meiji no Takara. Treasures of Imperial Japan Vol. I. London: The Kibo Foundation, 1995. P. 88.

произведения этих мастеров часто атрибутируют как работы мастера Дзёми Эйсуке II.

Существует более полная подпись мастера, состоящая из выгравированных иероглифов, читающихся как «создано в Великой Японии Дзёми из Нисикё (район в Киото) в Сэйсэйдо (название мастерской)» (илл. 136).

Иллюстрация 133. Ваза с крышкой, с изображением карпов. Мастер Юаса.

Бронза, литье, гравировка, инкрустация золотом, серебром, сплавами *сибуити*, *сякудо*, патинирование.

Высота 28,5 см.

Частная коллекция.



Иллюстрация 134. Примеры подписи мастера Дзёми Эйсукэ II.



Иллюстрация

135.

Подпись мастера Юаса (湯淺).



Подпись мастера Ида (板田).



Иллюстрация 136.

Подпись Дзёми Эйсукэ II: «大日本西京惺惺堂口美製 - дай нихон нисикё сэйсэйдо дзёми сэй» (создано в Великой Японии Дзёми из Нисикё в Сэйсэйдо).

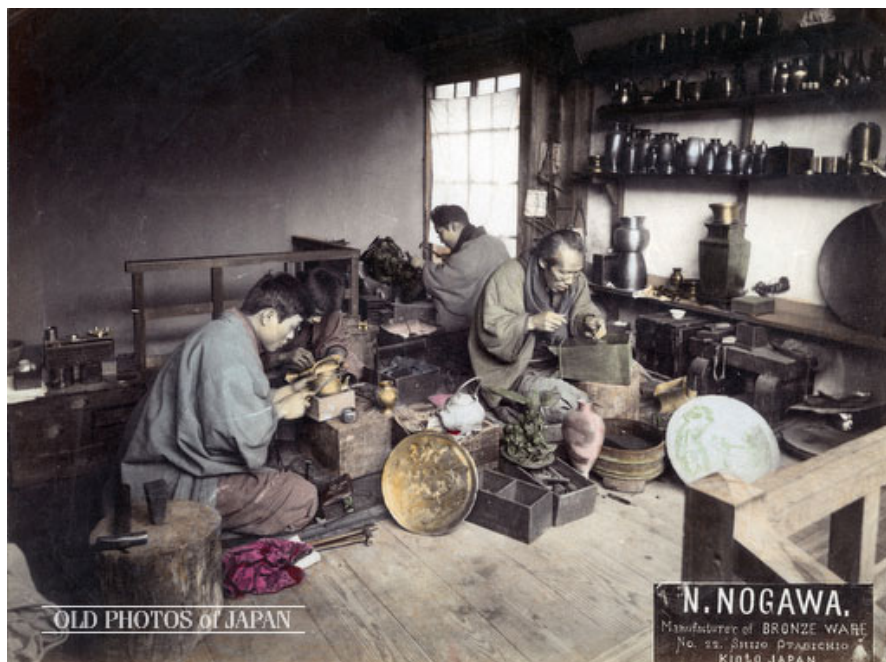


Компания **Ногава Нобору** (能川登) была основана в 1825 г. в городе Киото. О ней осталось мало записей и документов, хотя она была широко известна в конце XIX в. и даже входила в список мест для посещения иностранцами в «Путеводителе по Японии» 1889 г., написанном англичанином, профессором Токийского университета Бэзилем Чемберленом (1850 - 1935 гг.). Компания Ногава владела мастерской и магазином в Киото, в районе Сидзё Отаби-тё ¹⁵⁵. Помимо высококлассных предметов

¹⁵⁵ <http://www.oldphotosjapan.com/photos/253/bronze-ware-craftsmen#.VWY29WDWaJc>

металлической пластики, производимой мастерами Ногава, компания выступала дилером произведений из керамики и лаков. В двух эксклюзивных киотских отелях того времени: Киото отеле и Мияко отеле, компания Ногава владела выставочными залами.

Иллюстрация 137.
Мастера компании
Ногава за работой.
1890-е гг.



Долгое время, из-за скудности исторической документации о компании Ногава, марку компании «иероглиф ㊦ (но), перечеркнутый двумя линиями по вертикали» считали маркой Токийской компании «Хаттори ко», для которой многие мастера того времени делали свои произведения (илл. 138). Но в 2000-м г. были найдены рекламы мастерской Ногава (илл. 139), использовавшиеся для ее участия в Международных выставках с 1893-го по 1910 г. и с того времени все предметы искусства с маркой «㊦» стали по праву относить к работам мастеров из киотской компании Ногава.

Иллюстрация 138.
Марка компании Ногава.



Иллюстрация 139.
Бизнес-карта компании Ногава.
1890-е гг.

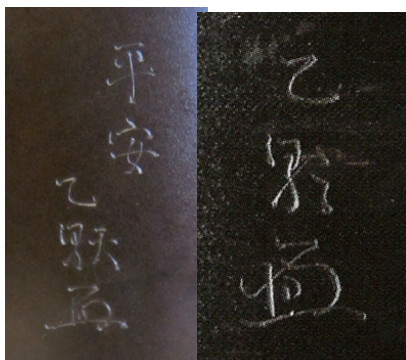


На мастерскую Ногава работали мастера: Оцуно (乙野?), Хидэкуни (秀國), Харуясу (治保), Ити, Дзёун (如雲), Юкиаки (幸頭), Коицу (光逸), Юси (湯矢), Ёсимаса (良正), Мицуёси (光良) и др. (иллюстрация 140).

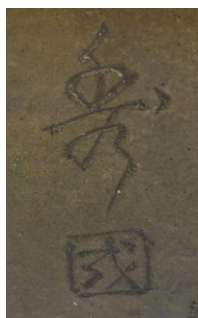
Иллюстрация 140.

Подписи мастеров металлической пластики, работавших в мастерской Ногава.

Оцуно(乙野?)



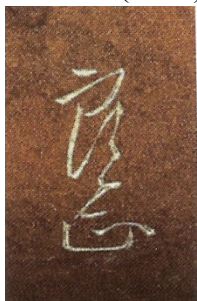
Хидэкуни(秀國)



Харуясу(治保)



Ёсимаса(良正)



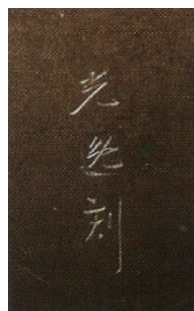
Дзёун(如雲)



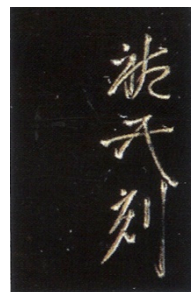
Юкиаки(幸頭)



Коицу(光逸)



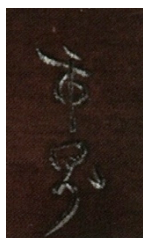
Юси(湯矢)



Мицуёси(光良)



Ити



Одно из типичных произведений мастерской Ногава – это бронзовое *коро*, выполненное мастером Харуясу (иллюстрация 141). Тулово сосуда имеет сплюснутую округлую луковичную форму и стоит на трех невысоких ножках. Ажурная куполообразная крышка курильницы выполнена из бронзы в виде переплетающихся стеблей растений и украшена аппликациями раковин морских моллюсков и улиток разных видов, а также морских звезд, созданных из серебра, сплава *сякудо* и позолоты. Декор тулова состоит из изображения пейзажа, выполненного резьбой, аппликациями фигурных накладок из серебра, сплава *сякудо* и золочением в стиле *иро-э*. На переднем плане курильницы изображены две большие вечнозеленые сосны – древние символы долголетия и стойкости. Центральная композиция – остров Мацусима¹⁵⁶ с воротами *тории* и синтоистскими святилищами, вокруг которого плавают лодка с рыбаком и небольшой парусник. На заднем плане – священная гора Фудзи. С обратной стороны курильницы изобразительные мотивы сведены к минимуму: здесь даны лишь две сосны, три парусника и две парящие чайки.

¹⁵⁶ Изображенный мастером Харуясу на курильнице остров, относится к одному из островов Мацусима (яп. букв. «Сосновые острова») – группы островов в префектуре Мияги. Здесь находятся около 260 маленьких островков покрытых соснами. Мацусима считается одним из трёх знаменитых пейзажей Японии. Составление этого списка обычно приписывают японскому философу Хаяси Радзану, который первым перечислил их в 1643 г. К этим пейзажам относятся: залив Мацусима в префектуре Мияги; песчаная коса Аmanoхасидатэ в префектуре Киото; остров Ицукусима (Миядзима) в префектуре Хиросима.

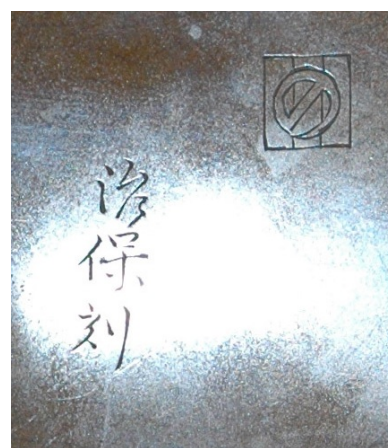
Иллюстрация 141.

Декоративная курильница-трипод. Клеймо мастерской Ногава, подпись мастера Харуясу.

Бронза, литье, гравировка, инкрустация серебром, сякудо, золочение, патинирование.

Высота 25 см.

Частная коллекция.



Отдельной строкой среди металлической пластики создававшейся на экспорт стоят бронзовые произведения «Такаока доки». По предметам декоративно-прикладного искусства, пользующихся большим спросом в период Мэйдзи, с помощью правительства были выпущены альбомы Онти Дзуроку, о которых мы говорили ранее. В них вошли наиболее популярные модели металлической пластики: декоративные вазы, курильницы, *усубата* и т.п. Многие из этих предметов изготавливались в Такаока, где в 1870 гг. родился уникальный стиль, объединивший старые традиции такаокского бронзового литья с художественными инкрустациями золотом, серебром и благородными сплавами мастеров из Канадзава.

Бронзовые изделия «Такаока доки» (яп. 高岡銅器) создавались в городе Такаока¹⁵⁷. Эти произведения соединили в себе инкрустацию Кагадзоган (яп. 加賀象嵌, «инкрустация Кага») с такаокским бронзовым литьем и инновационными идеями периода Мэйдзи. Инкрустация Кагадзоган появилась при Маэда Тосинага¹⁵⁸ – главе II-го поколения клана Маэда в местности, которая раньше называлась Кага¹⁵⁹. В 1583 г. отец Тосинага – военачальник Маэда Тосиэ, сражавшийся на стороне победителя в гражданских раздорах XVI в., занял резиденцию в замке Канадзава. Последующие 13 поколений князей Маэда жили здесь. Род Маэда всячески

¹⁵⁷ Такаока (яп. 高岡市, Такаока-си) – город расположенный в префектуре Тояма, бывшей провинции Кага. В настоящее время в этом месте производится 90% бронзовой продукции для рынка всей страны.

¹⁵⁸ Маэда Тосинага (前田利長, 1562 - 1614 гг.) известен как второй феодальный князь области Кага, старший сын генерала Маэда Тосиэ, служившего Ода Нобунаге (1534 - 1582 гг.), объединителю феодальной Японии. Маэда Тосинага был женат на одной из его дочерей. Поддерживал полководца Токугава Иэясу (1542 - 1616 гг.) – основателя династии сёгунов Токугава, построил замок Канадзава в котором проживал до конца своих дней.

¹⁵⁹ Провинция Кага (яп. 加賀国, *кага но кuni*, «Страна Кага» или 加州 *касю*, «провинция Кага») – историческая провинция Японии в регионе Тюбу в центре острова Хонсю (совр. префектуры Исикава и Тояма). Провинция Кага была образована в 823 г. в результате раздела провинции Этидзэн. С XIV в. до конца XV в. провинцией Кага руководил род Тогаси, однако он был свергнут местными буддистами школы Исияма Хонган-дзи. В XVI в. провинция была завоевана войсками Оды Нобунаги. В период Эдо провинция Кага принадлежала роду Маэда. В результате административной реформы в 1872 г. провинция Кага вошла в состав префектуры Исикава.

поощрял развитие промышленности, а особенно ремесел. Керамика, фарфор, лаковые изделия, цветной текстиль и другие прикладные искусства стали частью живой местной ремесленной культуры, одной из самых развитых в стране. Для развития собственной культуры металлической пластики Тосинага пригласил киотского мастера из клана Гото – Гото Токудзё III (1550 - 1631 гг.), который стал обучать местных мастеров декоративной работе с металлами – резьбе и инкрустации в украшении оправ на мечи, доспехов и стремян. Гото Токудзё III начал формирование собственного стиля провинции Кага, который через некоторое время получил известность во всей Японии. Классический стиль Кагадзоган – это плоская инкрустация *хирадзоган*, выполненная цветными металлами в одном уровне с поверхностью. Отточенное умение инкрустации позволяло мастерам-ювелирам рисовать целые картины металлом на металле в декоре оправ на мечи, оставляя при этом поверхность произведений идеально гладкой. Так *цуба*, выполненная из сплава *сибуити*, украшенная изображением «мириады бабочек» на одной стороне и летними травами на другой, была создана мастерами Кага в конце периода Эдо (изображение 142). Инкрустациями разнообразных драгоценных сплавов в стиле Кагадзоган и последующей доработкой резьбой мастером на цуба «нарисованы» две миниатюрные, но полноценные картины.

С течением периода Мэйдзи мастера Такаока помимо классической Кагадзоган для разнообразия обработки произведений стали применять также другие виды инкрустаций, например инкрустацию вставок в высоком рельефе *такадзоган*, нитевидную инкрустацию *тэндзоган* и др. Концепция инкрустации тонкими линиями *тэндзоган* при помощи оригинального резца-чекана была разработана мастером Мияки Цунэдзиро (宮木 常次郎) из Такаока¹⁶⁰. При помощи созданного им резца-чекана, проделав канавки в

¹⁶⁰ 鳥田 宗吾. 高岡銅器の彫金技法 // 富山: 高岡短期大学紀要, No 20, 2005. 263 ページ. (Торида Сого. Изделия из меди Такаока. Техника гравировки // Периодическое издание колледжа с двухгодичным курсом образования. – Тояма: Такаока, 20, 2005. – С. 263.)

металле мастер делал «бахрому» – выступающие края канавки. После этого отогнув «бахрому» в полученное отверстие при помощи резца и шпателя вставлял золотые (либо серебряные) нити. Материалы для инкрустации были той же высоты, что и само изделие.

Иллюстрация 142.

Цуба с изображением бабочек и трав. Период Эдо.

Сплав *сибуити*, инкрустация в стиле Кагадзоган золотом, серебром, *акаганэ*.

Диаметр 8 см, толщина 0,5 см.

Частная коллекция, Япония.



Процесс литья такаокской бронзы был изобретен также при правлении Маэда Тосинага, после того как он построил замок Такаока в сентябре 1609 г. и задумал начать литейное производство как часть одного из звеньев проводимой им политики по развитию промышленности региона. С этой целью в 1611 г. он пригласил в Такаока известного литейщика того времени Канэмори Яэмон, а также ещё 6 мастеров, которые поселились в квартале Каная западной части уезда Тонами (современный район Каная западной части Тодэ города Такаока). Им было предоставлено 5 корпусов литейного завода на территории длиной в 100 *кэн*¹⁶¹ и шириною в 50 *кэн* (5 тысяч *цубо*)

¹⁶¹ *Кэн* (間) = 1,81 м; *цубо* (坪) = 3,3 кв. м – японские меры измерения.

вдоль реки Сэнбогава в современном квартале Каная. Это положило начало развитию квартала Каная города Такаока и производству литых изделий¹⁶².

Продукция Такаока первоначально была представлена, главным образом, чугунными изделиями: кастрюлями, котелками для домашнего хозяйства, лопатами и мотыгами для сельского хозяйства. Бронзовое литьё получило распространение, в основном, в эпоху правления императора Хоряку (1751 - 1763 гг.). Почти все изделия того времени были связаны с буддизмом.

С наступлением эпохи Мэйдзи при посредничестве оптовиков и при помощи правительства увидели свет предметы нового типа, соответствующие этой эпохе: вазы, *усубата*, *окимоно*, приспособления для кисточек, курительные трубки и т.д.

Если взглянуть на всю историю изготовления такаокской бронзы, то становится понятно, что наибольшее число мастеров появилось в период Мэйдзи, и самую широкую известность такаокская бронза получила именно в это время. В период Эдо практически не существовало спроса на большие вазы для цветов, считавшиеся произведениями, характерными для Такаока эпохи Мэйдзи. Основными изделиями периода Эдо были украшения и небольшие изделия, предназначенные для *даймё* и самураев. Произведения, выполненные мастерами по литью и инкрустированные золотом, серебром и сплавами *сякудо*, *сибуити* появились в Такаока с начала эпохи Мэйдзи.

Почти все гравёры, работавшие в Такаока в период Мэйдзи, были из Канадзава¹⁶³. Причиной их переезда в Такаока послужило то, что после указа о запрещении ношения оружия все мастера клана Кага, занимавшиеся изготовлением доспехов, шлемов и оправ для мечей, совершенно потеряли

¹⁶² 会長 沖 外夫. 高岡銅器. 明治期調全名作集. 富山県高岡市: モトヨシ美術印刷, 1986. 142 ページ. (Оки Сото'о. Изделия из бронзы Такаока. Каталог всех известных гравёров периода Мэйдзи. – Тояма, г. Такаока: Мотоёси Бидзюцу Инсацу, 1986. С. 142.)

¹⁶³ Канадзава (яп. 金沢) – город расположенный примерно в центре побережья Хонсю со стороны Японского моря. Сегодня это главный город префектуры Исикава, в прежние времена Канадзава представляла собой опорный пункт феодального владения Кага.

рынок сбыта и стали безработными. В это время Канамори Сосити (金森 宗七, 1821 - 1892 гг.) из Такаока владел магазином бронзовых изделий «Соканэдо» (宗金堂), открытым им в 1844 г. в возрасте 23 лет, и мастерской с одноименным названием. Он пригласил граверов из Канадзавы и, используя технологию инкрустации Кага, на ее основе пытался оживить это искусство в бронзовых изделиях Такаока. В марте 1873 г. к нему приехало около десяти граверов. Развивая технику инкрустации Кага, Сосити проводил исследования в области технологии и методологии литья изделий Такаока. Это положило начало производства инкрустированных изделий «Такаока доки». То, что он смог собрать лучших граверов из Канадзава, во время создания декоративных произведений для участия в международных выставках и продажах на экспорт, было удачным бизнес-решением и явилось стимулом для развития такаокской бронзы.

Иллюстрация 143.
Канамори Сосити.
1890-е гг.



Так как Канамори Сосити протянул руку помощи мастерам, когда они находились в затруднительном положении, вызванном безработицей, граверы, которым была предоставлена возможность переехать в Такаока и вернуться к прежней деятельности, с воодушевлением принялись за работу и оправдали все ожидания, возлагаемые на них Сосити¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Существуют записи из Канадзава, свидетельствующие о том, что существовал график работы мастерской, принадлежащей Канамори Сосити. Судя по нему, можно предположить, что часть мастеров проживала в общежитии при производстве, распорядок их дня был следующим:

- Утро: подъём в 6 часов.

В том же 1873 г., когда мастера из Канадзава переехали в Такаока, Сосити впервые принял участие во всемирной выставке, проводимой в Вене, выставив на ней бронзовые изделия под названием «Такаока доки» и получил премии за достигнутые результаты и за прогресс в производстве. Таким образом, произведения с выставки были высоко оценены и получили поддержку японского правительства.

Далее такаокская бронза была представлена на выставках, проводимых в Лондоне, Мельбурне, Филадельфии, Париже, в Мемориальном музее Колумба в Чикаго, в Сент-Луисе и др. (иллюстрация 144). Произведения, которые экспонировались на этих выставках, почти все получили разные премии. Из-за того, что все они были раскуплены прямо на выставках, обратно в Такаока эти произведения уже не вернулись. Также причиной того, что в Такаока не осталось произведений «Такаока доки», как полагают японские исследователи, послужил пожар 1900 г. В результате пожара выгорело свыше 3600 дворов и скорее всего были уничтожены и произведения, которые еще оставались в Такаока. Кроме того, во время последующей за этим пожаром войны армией были принудительно изъяты изделия из золота, серебра и бронзы. Однако, произведения искусства таких мастеров, как Хокугаку Ёкояма Ядзэмон Такасуми¹⁶⁵ Ⅱ (二代 北岳 横山 弥左衛門 孝純, 1805 - 1903 гг.), Муроэ Китибээ (室江 吉兵衛, 1841 - 1903 гг.) и

-
- День: часовой перерыв на обед.
 - Вечер: работа до 6 часов.
 - Установленный выходной: 15-е число каждого месяца.
 - Завтрак, обед за счет производства.
 - Ежемесячно 14, 15-го числа *сакэ* (рисовая водка) за счёт производства.

Из перечисленного выше видно, что к граверам, как к работникам, относились с должным уважением. (Источник: 会長 沖 外夫. 高岡銅器. 明治期調全名作集. 富山県高岡市: モトヨシ美術印刷, 1986. 144 ページ. Оки Сото'о. Изделия из бронзы Такаока. Каталог всех известных граверов периода Мэйдзи. – Тояма, г. Такаока: Мотоёси Бидзюцу Инсацу, 1986. С. 144.)

¹⁶⁵ Иероглифы псевдонима Такасуми (孝純), можно прочитать как Такаёси, как поступили эксперты Художественного музея Уолтерса, г. Балтимор, хранящие в своей коллекции произведение мастера. Оба прочтения верны, но так как японские исследователи читают этот псевдоним как Такасуми (иногда Такадзуми), в работе будем придерживаться версии прочтения Такасуми.

др., которые выставлялись на всемирных выставках в начале периода Мэйдзи, в 1978 г. вновь вернулись из Англии в Такаока и помогли японским искусствоведам – энтузиастам из Такаока воссоздать историю производства такаокской бронзы периода Мэйдзи.

Иллюстрация 144.
Произведения
такаокской бронзы
на выставке в
Чикаго в 1893 г.
Слева работа
мастера Тайкё
(Охаси) Мицуэмон
(大橋 三右衛門,
1851 - 1895 гг.)
в центре –
Накасуги Ёсосити
(中杉 与三七, 1852
- 1931 гг.)
справа – Сэки
Гихэй (関 義平,
1857 - 1923 гг.).



Примерно в 1978 г., антикварам города Такаока поступила информация из Токио о том, что на аукционе в Лондоне выставлено произведение с выгравированной надписью «大日本越中国高岡住...» (Проживающий в Такаока провинции Эттю¹⁶⁶ Великой Японии...). В 1979 г. *тэабури*¹⁶⁷ Ёкояма Ядзаэмона Такасуми II и *сутэкки-ирэ*¹⁶⁸ мастера Мурозэ Китибээ (илл. 148 и илл. 149 на стр. 224) были выкуплены и вывезены из Европы обратно в Японию. Это была первая встреча японских исследователей с

¹⁶⁶ Провинция Эттю (яп. 越中国, *эттю но кун*) – историческая провинция Японии в регионе Тюбу в центре острова Хонсю. С VII в. административный центр провинции находился в г. Такаока. В результате административной реформы 1871 г. провинция Эттю была преобразована в префектуру Тоёма.

¹⁶⁷ *Тэабури* (яп. 手焙り) – небольшая жаровня для обогрева рук в традиционном японском доме. Ее наполняли углями и, когда она нагревалась, можно было, приложив к ней руки, их согреть. По форме напоминала горшок для цветов, обычно изготавливалась из бронзы и керамики.

¹⁶⁸ *Сутэкки-ирэ* (яп. ステッキ入れ) – подставка под трость.

гравированными изделиями Такаока, возвращенными в страну. Благодаря подписям на этих произведениях они получили некоторую информацию о мастере Ядзаэмон, о котором ничего не было известно до этого времени и смогли хоть немного восстановить хронологию того времени.

Как пишет председатель объединения изящных искусств префектуры Тояма и известный мастер металлической пластики Касаи Тайдзо (可西 泰三, 1921 - 2007 гг.) в каталоге «Изделия из бронзы Такаока. Каталог всех известных гравиров периодов Мэйдзи» о работе, сделанной японскими специалистами, впервые увидевших произведения такаокской бронзы периода Мэйдзи:

«Известного мастера Ёкояма Ядзаэмон, имя которого причисляют к представителям замечательных мастеров в сфере бронзовых изделий Такаока начала периода Мэйдзи и который оставил много величайших произведений искусства, соответствующих его уровню, раньше называли Ядзаэмон из Японии, или «призрачный» Ядзаэмон. Однако после того, как его произведение *тэабури* вновь попало в Японию, мы многое о нем узнали.

На время проведения Выставки шедевров такаокской бронзы эпохи Мэйдзи в Муниципальном музее г. Такаока¹⁶⁹ мы получили во временное пользование парные вазы-*усубата* с изображением Райко в горах Оэяма¹⁷⁰ (илл. 57 на стр. 108), хранящиеся в Токийском Национальном Музее. Именно это произведение в 1873 г. выставлялось на Всемирной выставке в Вене. Впервые за последние сто лет мы имели возможность увидеть ее на родине и воочию убедиться, что это поистине выдающийся шедевр, демонстрирующий высочайшее мастерство такаокской техники гравировки, перед которым хочется преклонить голову. Создание такого произведения, вероятно, потребовало много времени. На вазе имеется резная надпись: «Провинция Кага, автор – старец мастерской Хокугаку Ёкояма Такасигэ». Мы имеем в общей сложности четыре произведения, подписанных схожим образом. Три другие вазы-*усубата* были в недавнем прошлом возвращены в Японию из-за границы, на всех написана одна фамилия. Это сходство побудило нас провести собственное расследование. Однако, к большому сожалению, многое так и осталось невыясненным – действительно, вокруг человека по фамилии Ёкояма слишком много загадок. Другое произведение, подписанное фамилией Ёкояма – это недавно открытая нами «Большая курильница с фигурой воина»

¹⁶⁹ С 26 апреля по 19 мая 1985 г. в течение 24 дней в Муниципальном музее г. Такаока проходила специальная выставка «Шедевры такаокской бронзы эпохи Мэйдзи» (примечание А.Ц.).

¹⁷⁰ Еще одна легенда о Райко (Минамото но Ёримичу), в которой он побеждает повелителя демонов Сютэн-Додзи, живущем на горе Оэяма и ворующем молодых юношей и девушек в Киото (примечание А.Ц.).

(илл. 145-147). На курительнице выгравировано следующее: «Великая Япония, провинция Кага, производство Марунака, автор – второй мастер мастерской Хокугаку Ёкояма Ядзаэмон». Данная курительница была приобретена такаокскими галеристами на Лондонском аукционе Кристис осенью 1979 г. и в 1985 г. и стараниями меценатов из «Такаокского Общества охраны произведений из бронзы и гравировки по металлу эпохи Мэйдзи» (позднее переименовано в «Такаокское общество охраны шедевров традиционных ремесел») курительница перешла в собственность Музея изобразительных искусств г. Такаока. На ней присутствуют две основные сцены – «воин, умиряющий дракона» и «император Ёдзэйин¹⁷¹, укрощающий коня». Во внутренней части произведения имеется еще одно изображение: окошко в форме сердца (такое же, как и на лицевой стороне), в котором сидит женщина в наряде придворной дамы. Правой рукой она подпирает щеку, в левой держит катушку. Считается, что это Тюдзё-химэ¹⁷², вышивающая Тайма Мандалу. Рядом изображены цветы и стебли лотоса. Слева в глубине мы видим божество, плывущее на облаке по направлению к женщине. Ручки курительницы декорированы фигурками воробьев. Подставка и три ножки, а также нижняя стойка искусно украшены изображениями различных цветов и птиц. В целом декор курительницы производит яркое впечатление.

Из «Списка призеров Первой Всеяпонской выставки достижений промышленности»¹⁷³ мы узнаем, что такаокский мастер литья из бронзы Ёкояма Ядзаэмон получил высшую награду выставки – медаль с изображением феникса. На курительнице выгравирована фамилия «Марунака». Марунака Магохэй (1830 - 1910 гг.), уроженец современного г. Нанто – типичный представитель купеческого сословия эпохи Мэйдзи. В вышеупомянутом списке он фигурирует как обладатель различных наград за бронзу из Канадзава и Такаока, а также за фарфоровые изделия из Кутани.

Надпись на третьем произведении того же автора («Ваза-усубата с изображением Бэнкэя на мосту») гласит: «Великая Япония, провинция Эттю, автор – второй мастер мастерской Хокугаку Ёкояма Ядзаэмон Такасуми». У нас нет достоверных свидетельств об отношениях между этими двумя однофамильцами – Ёкояма Такасигэ (横山 孝茂) и Ёкояма Такасуми II (横山 孝純). Но поскольку у обоих в имени присутствует иероглиф 孝(така), а Такасуми называется «вторым мастером Хокугаку», можно предположить, что Такасигэ был его предшественником, а также, что они приходятся друг другу родственниками – скорее всего, это отец и сын. Поскольку на вазе-усубата работы мастера Такасигэ выгравировано название провинции Кага, мы предполагаем, что она была сделана в Канадзаве. Такасигэ называет себя

¹⁷¹ Император Ёдзэй (яп. 陽成天皇, 869 - 949 гг.) – 57-й император Японии, годы правления: с 876 по 884 г. В возрасте семи лет наследовал трон после того, как в 876 г. отец по принуждению отрёкся от престола и ушёл в буддийский монастырь. Ёдзэй был внуком нового лидера северных Фудзивара – Фудзивара-но Мотоцунэ. Был также известен как поэт, писавший в жанре *вака* (примечание А.Ц.)

¹⁷² Тюдзё-химэ – буддийская монахиня, известная как великая вышивальщица древности. Согласно легенде, Тюдзё была воплощением богини Каннон (примечание А.Ц.).

¹⁷³ «События века. Альбом Парижской Всемирной Выставки», редакция Токийского национального музея, издательство NHK, 2004 г. (примечание А.Ц.)

«старцем из мастерской Хокугаку». Зная о принятых в ту эпоху стереотипах, связанных с восприятием возраста, мы можем предположить, что на момент завершения данного произведения Ёкояма Такасигэ уже пересек 50-летний возрастной рубеж. На курительнице – одном из двух имеющихся у нас произведений Второго Такасуми – также имеется надпись: «Провинция Кага». Стиль ее исполнения очень похож на Такасигэ. Вероятно, оба произведения были сделаны в одно время. Другое произведение подписано: «Провинция Эттю, автор – второй мастер мастерской Хокугаку Такасуми». Это дает нам все основания утверждать, что данное произведение было сделано уже после переезда мастера в Такаоку. Даты изготовления нигде не указаны, поэтому, к большому сожалению, нам точно неизвестно, в какое время они были сделаны. Говоря о сходстве авторского стиля произведений Такасуми и Такасигэ, стоит отметить, что оба мастера применяли одни и те же базовые технологии и одинаково относились к отделке мельчайших деталей.

В мастерской Канамори Сосити трудилось 12 мастеров, в том числе Мурасава Кунинори и Хара Кансити. Однако среди них не было мастера по фамилии Ёкояма. В августе 6-го года Мэйдзи (1873 г.) в районе Хикосо-мати г. Канадзава открылась новая бронзолитейная мастерская, но в списке ее работников имя Ёкояма Ядзаэмон тоже не значится. Но по-настоящему удивляет то, что в канадзавских источниках нет никаких упоминаний о мастере Такасигэ и его «Большой вазе», датируемой 6-м годом Мэйдзи (1873 г.) и имеющей надпись «Провинция Кага». Если бы Такасигэ был подданным клана Канадзава, то его имя непременно встречалось бы в старых документах. В списках мастеров, принадлежащих клану Кага, составленных Сайкусё¹⁷⁴ в эпоху Эдо, имя Ёкояма Такасигэ не значится. Судя по тому, что его имени там нет, можно предположить, что Такасигэ принадлежал к сообществу вольных городских мастеров-резчиков по металлу – *матибори*. Вполне возможно, что, будучи широко известным мастером, Такасигэ был одиночкой, мало связанным с профессиональным сообществом граверов. И все же, благодаря неустанному труду, мастеру удалось создать настоящий шедевр, ставший в 6-м году Мэйдзи экспонатом Всемирной выставки в Вене. У нас нет никаких сомнений, что Такасигэ был выдающимся мастером гравировки и инкрустации, выделявшимся в среде мастеров провинции Кага.

В 1978 г. из Лондона было возвращено на родину произведение *тэабури* (илл. 148), благодаря которому нам удалось составить более или менее ясное представление о мастере «Ёкояма Ядзаэмон из Хокугаку». Это было очень важное открытие. Надпись на произведении гласит: *«Экспонат Всемирной выставки в Париже 1889 г. Изготовлено мастером Ёкояма Ядзаэмон Такасуми по заказу Хаяси Тадамаса. Начало работы: октябрь 19-го года Мэйдзи (1886 г.); окончание работы: январь 22-го года Мэйдзи (1889 г.). На момент окончания мастеру Такасуми исполнилось 43 года и 10 месяцев»*. Таким образом, мы узнаем, что на изготовление одного этого шедевра мастер потратил два года и три месяца. Нам также стало известно, что в год окончания работы мастеру исполнилось 43 года. Отсчитывая назад, выясняем,

¹⁷⁴ Сайкусё (яп. 細工所) – специальное ведомство по делам ремесленников, существовавшее в Японии в эпоху Эдо (примечание А.Ц.).

что Такасуми родился в 1845 г. Все это очень информативно. Однако в надписи на *тэабури* не упоминаются ни провинция Кага, ни провинция Эттю, так что нам остается только догадываться, где жил мастер во время его изготовления.

После указа правительства Мэйдзи о запрете свободного ношения мечей, многие ремесленники остались без работы и средств к существованию. Поэтому, как нам достоверно известно, канадзавские мастера охотно отзывались на предложение Канамори Сосити перебраться в Такаоку. Мы полагаем, что Такасуми тоже мог последовать совету старших товарищей переехать из Канадзава в Такаока. Вероятнее всего, это произошло около 10-го года Мэйдзи (1877 г.), когда мастеру исполнился 31 год. Судьба распорядилась так, что произведение Ядзаэмона – *тэабури* – долгое время путешествовавшее по другим странам, стараниями галеристов впервые за сто лет вернулось на родину в Такаоку.

Узор из хризантем на *тэабури* выполнен в технике низкорельефной гравировки. Выполнен настолько безупречно, что не остается никаких сомнений в том, что мы имеем дело с настоящим произведением искусства. Мягкое исполнение лепестков хризантем также говорит о совершенстве техники мастера и безупречном качестве отделки. *Тэабури* Ёкояма Ядзаэмона безусловно является важным памятником в истории такаокской бронзы. Глядя на *тэабури* и другие работы Такасуми, не устаешь повторять, что этот человек достоин звания великого мастера, превзошедшего свою эпоху.

Относительно Ёкояма Такасигэ множество вопросов так и остаются открытыми. Нам неизвестно, какие отношения связывали его с другим важнейшим открытием нашей выставки – «вторым мастером Хокугаку Ёкояма Ядзаэмоном Такасуми». Были ли они кровными родственниками, или же это были отношения «учитель-ученик»? Чем они занимались в провинции Кага? Что их связывало с Такаокой? Мы надеемся, что эти и другие имеющиеся вопросы рано или поздно станут предметом серьезного, глубокого исследования и изучения»¹⁷⁵.

¹⁷⁵会長 沖 外夫. 高岡銅器. 明治期調全名作集. 富山県高岡市: モトヨシ美術印刷, 1986. 145-147 ページ. (Оки Сото'о. Изделия из бронзы Такаока. Каталог всех известных гравиров периода Мэйдзи. – Тояма, г. Такаока: Мотоёси Бидзюцу Инсацу, 1986. С. 145-147. (Перевод А.Ц.)

Иллюстрация 145. Декоративная курильница со скульптурным навершием в виде воина, сражающегося с драконом.

Около 1875 г.

Бронза, литье, резьба *сисайбори*, *кэбори*, *катакирибори*, патинирование.

Высота 68,2 см.

Мастер Ёкояма Ядзаэмон Такасуми II.
Музей изобразительных искусств г. Такаока.



Иллюстрация 146.

Это же произведение (илл. 145) на Первой Всеяпонской выставке достижений промышленности (Токио, Уэно в 1877 г.) Существует пояснительная записка, в которой кратко описаны произведения Ёкояма Ядзаэмона Такасуми II, представленные на Выставке. Про курильницу сказано следующее: «№ 26 Бронзовая курильница / Экспонат представлен господином Марунака Магохэй, префектура Исикава / Сбоку на сосуде изображение императора Ёдзэйин / Крышка украшена резным изображением бесстрашного воина с мечом. Воин пронзает мечом гигантского змея. Края курильницы декорированы серебряной полоской / Круглая авторская печать – произведение мастера Ёкояма Ядзаэмон».

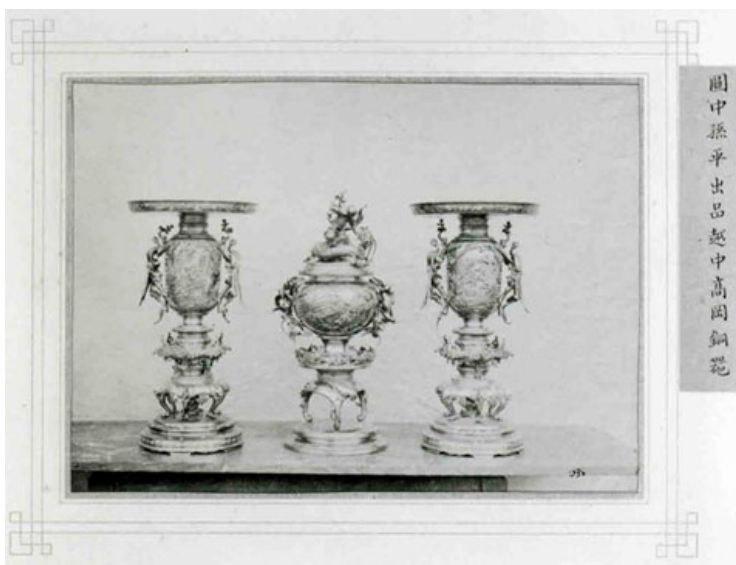


Иллюстрация 147. Это же произведение (илл. 145) на Всемирной выставке в Париже 1878 г., которая проводилась в специально построенном для этой цели дворце Трокадеро. Из серии «Фотографии экспонатов Первой Всеяпонской выставки достижений промышленности».

Иллюстрация 148.

Произведение *тэабури* с изображением хризантем. 1886 г. Мастер Ёкояма Ядзаэмон Такасуми II.

Бронза, литье, гравировка, патинирование.

Выставлялось на Всемирной выставке в Париже в 1889 г.

Музей

изобразительных искусств г. Такаока.



Иллюстрация 149.

Произведение *сутэкки-ирэ* на трех скульптурных ножках в виде голов летучих мышей с раскрытыми пастьми и с ручками в виде голов мышей с кольцами в зубах. Сосуд украшен развернутой композицией с изображением кошек под банановым деревом *басё*. Мастер Муроз Китибээ. Около 1890 г.

Бронза, литье, резьба, инкрустация в технике *хирадзоган* золотом, в технике *такадзоган* золотом, серебром, бронзой.

Высота 58,5 см.

Музей изобразительных искусств г. Такаока.



Итак, из слов Касаи Тайдзо и на примере только двух мастеров, работавших в Такаока в период Мэйдзи, мы видим, насколько сложно поддаются атрибуции металлические произведения искусства того периода, и насколько мало осталось хоть каких-то документов по ним.

А на примере работ только одного мастера из Такаока – Ёкояма Ядзаэмон Такасуми II, можно отследить как изменялись тенденции и направления, господствовавшие в художественном литье из бронзы в Такаока в 10-е годы эпохи Мэйдзи, в сторону создания более простых форм и реалистичных живописных изображений. Рассмотрев три произведения мастера Ёкояма Ядзаэмон Такасуми II, созданных им в 1870 гг. и в 1880 гг. мы видим их огромное отличие.

Так, произведение мастера 1875 г. (илл. 145), как и парные вазы-*усубата* его отца (илл. 57 на стр. 108), выставившиеся в 1873 г. на Всемирной выставке в Вене, являлись шедеврами бронзового литья больших многодетальных конструкций. Существует статья, написанная в 2010 г. доцентом Университета Тояма (факультет культуры и искусства) Симидзу Кацуро и историка из Музея изобразительных искусств г. Такаока Ямамото Сэйко¹⁷⁶. В ней подробно изложены результаты микроскопического исследования скульптурного воина с драконом и деталей крышки «Большой бронзовой курильницы с резной фигурой воина» (официально зарегистрированное название данного произведения в Японии илл. 145). Вывод, который делают исследователи, является для них неожиданным: все части крышки курильницы, вплоть до мелких деталей узора, получены с помощью литья. Этот вывод идет вразрез с общепринятой теорией о том, что декор данного произведения полностью являлся выгравированным.

¹⁷⁶ 清水 克朗, 山本 成子. 明治期高岡銅器の金属工芸技法解析 (その 1) 「武人文様彫金大香炉」 (登録名) の蓋部分における金属工芸技法について / 富山大学芸術文化学部紀要, Vol. 4. 富山: GEIBUN, 2010. 文庫: 70-84 ページ. (Симидзу Кацуро, Ямамото Сэйко. Такаокская бронза эпохи Мэйдзи: анализ техники обработки металла. О способах обработки металла на примере крышки «Большой бронзовой курильницы с резной фигурой воина» (официально зарегистрированное название) // Бюллетень университета Тояма, факультет искусств, Vol.4. – Тояма: Гэйбун, 2010. С. 70-84.)

Исследователи считают, что их теория ни в коем случае не умаляет достоинств курильницы. Напротив, выводы позволяют по-новому оценить совершенство техники литья и изготовления восковых литейных форм ранних произведений мастеров Такаока¹⁷⁷.

Обращают на себя внимание и сюжеты произведений раннего периода Мэйдзи – это древние мифы, сказания о подвигах императоров прошлого и т.п. Вся поверхность (илл. 148) *тэабури*, участвовавшего на Всемирной выставке в Париже 1889 г. и хранящегося в настоящее время в Музее изобразительных искусств г. Такаока, украшена живописно выполненными хризантемами. И изображение на *тэабури* и манера его исполнения сильно отличаются от всего, что мастер делал прежде. Мы видим хризантемы самых разных сортов, покрывающие собой всю поверхность произведения.

Еще одно произведение мастера – ромбовидный сосуд, также украшенный хризантемами (илл. 76 на стр. 132), в настоящее время находящееся в Америке, в Художественном музее Уолтерса, Балтимор. Это замечательный пример нового стиля художественного литья, появившегося в эпоху Мэйдзи в 1880 гг. Действительно, мастер применил необычный композиционный прием – тело вазы оригинальной формы разделено на две части, одна из которых свободна от орнамента, а вторая обильно украшена реалистичными изображениями различных сортов хризантем.

Японскими исследователями было обнаружено письмо-ответ от 1886 г., названного ими как «Ответ литейщику из Такаока», в котором Хаяси Тадамаса, заказчик двенадцати соколов (илл. 114 на стр. 180-181), созданных Судзуки Тёкити к выставке в Чикаго в 1893 г., отвечает на вопросы мастера Сирасаки Дзэмпэй¹⁷⁸. Из этого источника мы узнаем, что в те времена

¹⁷⁷ Заканчивая свое исследование авторы пишут: «Невооруженным глазом видно, что корпус курильницы местами отделан еще более тщательно, чем крышка. Мы уверены, что он был подвергнут дополнительной обработке: резьбе *сисайбори*, *кэбори*, *катакирибори*. Поэтому вскоре мы планируем продолжить изучение данного произведения».

¹⁷⁸ Сирасаки Дзэмпэй (白崎 善平, 1837-1892 гг.) из г. Такаока, чтобы выставить свою работу на Всемирной выставке в Филадельфии 1876 г., трудился круглосуточно и

такаокская бронза успешно экспортировалась на Запад, а сами такаокские литейщики изо всех сил старались делать свои произведения так, чтобы угодить художественному вкусу американцев и европейцев. Особенно их интересовали пристрастия американцев. В связи с этим такаокские мастера просили совета у жившего в то время во Франции Хаяси Тадамаса о том, в каком направлении им двигаться, какие произведения создавать, что может произвести впечатление на европейцев. Хаяси Тадамаса отвечая на вопросы писал, что лучше всего им создавать свои произведения в популярном стиле того времени – стиле модерн.

На основании данного письма, мы снова видим, как мнения торговцев-заказчиков того времени, в частности Хаяси Тадамаса, сильно влияли на развитие стилей декоративного искусства периода Мэйдзи.

Так как мастера «Такаока доки» в своем искусстве в основном ориентировались на вкусы американцев (особенно в начале периода Мэйдзи) – они создавали крупные, нередко вычурные произведения, которые в сочетании с великолепной резьбой и инкрустацией смотрелись очень ярко на выставках того времени и выглядели притягательно для собирателей и музеев Америки. Даже если обратиться к продажам металлических произведений периода Мэйдзи в наше время, то можно без труда заметить, что по-прежнему крупные выставочные произведения, такие как произведения мастерских Мияо, «Такаока доки» и др., приобретаются

потратил практически все свое состояние. В итоге Сирасаки стал призером выставки и получил почетную грамоту. В 1877 г. на Первой Всеяпонской выставке достижений промышленности он получил медаль с изображением хризантемы. Затем, в 1881 г. на Второй Всеяпонской выставке достижений промышленности Сирасаки выставил резную бронзовую скульптуру и завоевал почетное третье место. В 1881 г. по заказу Министерства императорского двора он начал заниматься изготовлением изделий для дворца Его Императорского Величества. В 1967 г. 89-летняя младшая дочь Дзэмпэя, г-жа Сирасаки Киё, проживавшая в префектуре Канагава, преподнесла в дар Такаокому музею изобразительных искусств вышеупомянутые награды (почетную грамоту Филадельфийской Всемирной выставки 1876 г., медаль с изображением хризантемы, полученную на Первой Всеяпонской выставке достижений промышленности) и другие важные и ценные исторические материалы, касающиеся Сирасаки Дзэмпэя, а также письма мастера, в которых он описывает свою молодость, вспоминая о трудностях и горестях того времени, а также известный «Ответ литейщику из Такаока».

американскими собирателями, а небольшие, иногда размером всего лишь около 10 см, но идеального качества работы, такие как произведения компании Одзэки, работы императорских художников, выкупаются за огромные деньги самими японцами и вывозятся обратно на родину.

3.2 Мастерские и мастера, создававшие произведения на внутренний рынок

В эпоху Мэйдзи существовали мастера, которые в своем творчестве не столько ориентировались на Запад, сколько воплощали мотивы древних изделий на металле, что было востребовано официальными (придворными) вкусами. Произведения создавались для внутреннего рынка, но некоторые из них попадали на Запад и даже оседали в известных музеях.

Среди скульпторов, работавших в бронзе и воспроизводивших древние китайские традиции, был **Хата Дзороку I** (秦 蔵六, 1823 - 1890 гг.), который специализировался на изготовлении произведений в технике литья по выплавляемой модели в стиле древних китайских сосудов (илл. 150). Его работы так высоко ценились, что ему было поручено изготовить бронзовую императорскую печать, которая была им выполнена также в китайском стиле. Произведения Хата Дзороку были близки вкусам определенных кругов в Японии, но не пользовались спросом на Западе. У мастера осталось большое количество последователей (илл. 151). В наше время дело Хата Дзороку I-го, продолжает Хата Дзороку VI (род. в 1952 г.).

Иллюстрация 150.
Сосуд-треножник для вина. 1878 г. Мастер
Хата Дзороку I.
Бронза, литье, гравировка, патинирование.
Высота 42,5 см.
Санномару Сёдзокан (музей
императорских коллекций).



Иллюстрация 151.
Ваза с орнаментом *сэми но ха*
(крылья цикады) и изображениями
маски Таоте. 1913 г.
Бронза, литье, патинирование.
Хата Дзороку II.
Высота 21 см.
Частная коллекция.



Семья **Мётин** (明珍) с XVI в. занималась изготовлением изделий из железа и достигла в этой области высокого мастерства. В XVI в. мастера Мётин делали подковы в Киото, в дальнейшем они производили *цуба* (иллюстрация 152) и шлемы. Наивысшего творческого расцвета Мётин достигли в период Эдо, в XVII – XVIII вв. Именно тогда были созданы их самые знаменитые движущиеся произведения *дзидзай-окимоно*: фигуры драконов размеров от 10 см до 225 см (иллюстрация 153, 154), мифических

зверей *сяти*¹⁷⁹, змей, лангустов (иллюстрация 155), креветок (иллюстрация 156), птиц, насекомых и т.п. Главной отличительной особенностью *дзидзай окимоно* является наличие подвижных деталей: суставы животных двигаются также естественно, как у живых существ, изображенное животное могло изгибать туловище, двигать передними и задними лапами. Чтобы добиться такого эффекта мастера встраивали внутрь фигурок достаточно сложные механизмы. Игрушки с подвижными деталями создавали еще в Китае, в эпоху Мин, и, как правило, они были примитивной конструкции, украшены эмалями и никогда не создавались из железа. Поэтому железные *дзидзай-окимоно* можно с полным основанием считать оригинальными произведениями японского декоративного искусства¹⁸⁰. Первыми их начали делать военные ремесленники школы Мётин. Эта школа обладала особой техникой чеканки железа.

В фигурках *дзидзай окимоно* ярко выражено стремление не только верно передать облик, но и движения животного. Поэтому они представляют собой достаточно сложно устроенные изнутри механизмы. Места сцепления суставов и связок скреплены шпильками, в местах крепления туловища с крыльями и плавниками использовались петли, но для того, чтобы обеспечить возможность движения, могли использоваться самые разные высококласные механизмы: отверстия в местах крепления делались шире, детали скреплялись между собой с помощью спиральных (винтовых) пружин, левая и правая части скреплялись с помощью специальных зубчатых колесиков и т.п. Сделанные таким образом фигурки обладали возможностью двигаться в разные стороны и принимать различные позы, передавая тончайшие нюансы движения различных живых существ: передние и задние

¹⁷⁹ *Сяти* или *сятихоко* (яп. 鯰, «рыба-тигр») – мифическое существо с телом рыбы, головою тигра, поднятым вверх хвостом и острым зазубренным плавником на спине. Считается, что *сятихоко* может вызывать дождь. Его изображение часто используется в архитектуре Японии, как оберег от пожара. Мотив *сятихоко* восходит к аналогичному элементу китайской архитектуры, *чивэнь* (кит. 螭吻).

¹⁸⁰ Обычно фигурки *дзидзай окимоно* делались из металла, но существуют деревянные и костяные фигурки, в основном драконов.

конечности могли сгибаться и выпрямляться, рот мог открываться и закрываться, крыльями и плавниками можно было помахать, щупальцами тоже можно было двигать в разные стороны, бесчисленные ряды кольцеобразных чешуек на теле змей и драконов в движении плавно изгибались, фигурка осы могла выпускать иголку-жало на кончике хвоста и т.п.

После запрета на производство мечей в 1876 г. мастера Мётин занимались изготовлением разного рода декоративных изделий (иллюстрация 157, 158) и, по-прежнему, создавали уникальные *дзидзай-окимоно*, уже иногда не только из железа, но и из серебра и бронзы. Эта школа имела свои представительства по всей Японии, поэтому под одним именем часто выступают разные мастера, жившие в разное время в разных местах. Поэтому очень сложно достоверно установить авторство того или иного произведения. Мастера, являющиеся потомками этого знаменитого семейства, живут сейчас по всей Японии, но основной его костяк осел в Токио. Подпись Мётин на оригинальных изделиях сейчас является более ценной маркой, нежели персональная печать мастера.

Иллюстрация 152. *Цуба* с изображением льва Карасиси. XIX в. Мастер Мётин Мунэфуса (明珍 宗房). Железо, чеканка *утидаси*, резьба *такабори*, обод – сплав *сякудо*, глаза – инкрустация золотом. Размер 7,6 см. Коллекция Лео Байер.



Иллюстрация 153.

Дзидзай-окимоно «дракон». 1715 г. Мастер Мётин Мунэаки (明珍 宗察).

Железо, чеканка утидаси, патинирование.

Длина 135 см.

Токийский Национальный музей.



Иллюстрация 154.

Дзидзай-окимоно «дракон». Конец периода Эдо. Мастер Мётин Кёхара (明珍 清春).

Железо, чеканка утидаси, патинирование.

Длина 33,8 см.

Частная коллекция.



Иллюстрация 155.

Дзидзай-окимоно «лангуст». Конец периода Эдо.

Мастер Мётин Мунэкё (明珍 宗清).

Железо, чеканка *утидаси*, патинирование.

Длина 33,8 см.

Частная коллекция.



Иллюстрация 156.

Дзидзай-окимоно «креветка».

Железо, чеканка *утидаси*,

патинирование.

Период Мэйдзи.

Длина 43,2 см.

Мастер Мётин Мунэцугу

(明珍 宗次).

Частная коллекция.



Иллюстрация 157.

Декоративная курильница *коро*. Период Мэйдзи. Мастер Мётин Мунэсукэ I (明珍 宗世, 1856-1921 гг.).

Железо, чеканка *утидаси*; инкрустация золота, серебра, сплавов *сякудо*, *сибуити*.

Высота 18 см.

Частная коллекция.

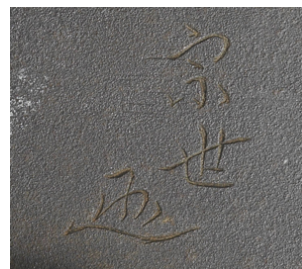


Иллюстрация 158.

Коробка с крышкой. Период Мэйдзи.

Мастер Мётин.

Железо, чеканка *утидаси*.

Диаметр 21,1 см.

Частная коллекция.



Окадзаки Сэссэй (岡崎 雪聲, 1858 - 1921 гг.) – преподаватель кафедры литейного дела Токийской школы изобразительных искусств – был одним из создателем крупномасштабных архитектурных скульптур, таких, как фигура льва Карасиси, который стоит в Токио на мосту Нихонбаси. Скульптура самурая Сайго Такамори (иллюстрация 159) совместной работы с Такамура Коун, выполненная больше натуральной величины, установленная при входе в парк Уэно, показательны в отношении изменившегося масштаба изделий ремесел. Их создание отразило некоторый всплеск гражданского сознания, что поощрялось новым правительством. Мастер был также одним из авторов конной скульптуры Кусунокэ Масасигэ (илл. 165 стр. 241).

Окадзаки Сэссэй родился в провинции Ямасиро (совр. юг преф. Киото), и сначала изучал работу с металлами у своего отца, мастера по производству литых железных чайников *тэцубин*¹⁸¹ (иллюстрация 161), которые издревле в Японии создавались как произведения искусства и до сих пор являются предметами коллекционирования японцами. В 1877 г. он переехал в Токио и стал обучаться у известного мастера художественного литья и обработки металла того времени Судзуки Масаёси (鈴木 政義, 1844 - ? гг.). Вскоре Окадзаки Сэссэй стал независимым мастером. В 1890 г. ему предложили присоединиться к факультету прикладного искусства Токийской школы изобразительных искусств, обучающего мастеров металлической пластике¹⁸².

¹⁸¹ *Тэцубин* (яп. 鉄瓶, досл. «железный котелок») – разновидность японского чайника, традиционно греющегося над горящим углем. Размеры и формы таких чайников могут сильно различаться, что делает их популярным предметом коллекционирования. Историческое происхождение *тэцубина* точно не установлено, но некоторые японцы считают, что *тэцубин* произошел от котелка под названием *тэдориама*, который использовался в чайной церемонии еще в эпоху Сэн-но Рикю.

¹⁸² В 1949 г. Токийская школа изобразительных искусств была преобразована в Токийский университет искусств (яп. 東京芸術大学, *токё гэйдзюцу дайгаку*), в результате слияния с Токийской школой музыки (яп. 東京音楽学校, *токё онгаку гакко*). По сей день в университете на факультете прикладного искусства существуют три кафедры, обучающие художественной работе с металлами:

1. Гравировка по металлу (яп. 調金, *тёкин*) существует с 1887 г.
2. Кузнечное дело (鍛金, *танкин* досл. «ковка металла»), существует с 1895 г.
3. Кафедра литейного дела (яп. 鑄金, *тюкин*), существует с 1892 г.

Иллюстрация 159.

Скульптура Сайго Такамори¹⁸³.

Бронза, литье.

Датируется 1897 г.

Церемония открытия памятника состоялась на следующий год.

Создатели: Коун Такамура (макет скульптуры),

Окадзаки Сэссэй (отливка в бронзе). Собака – скульптор Гото Тэйко (後藤 貞行).



В 1892 г. в школе образовалась кафедра литейного дела (иллюстрация 160), первыми преподавателями которой стали Окадзаки Сэссэй и Осима Дзёун. Эти два мастера воспитали целое поколение великолепных мастеров художественного литья, таких как: Цуда Синобу (津田 信夫, 1875-1946 гг.),

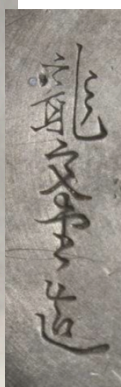
¹⁸³ Сайго Такамори (яп. 西郷 隆盛, 1827/1828-1877 гг.) – один из наиболее знаменитых самураев в японской истории. В 1868 г. вошел в состав первого правительства Мэйдзи. В 1871-1873 гг., во время пребывания правительственной делегации в Америке и Европе, Сайго фактически руководил страной и, превысив свои полномочия, провёл ряд реформ, вызвавших серьёзные противоречия в правительстве. Сайго не был согласен с политикой модернизации Японии и торговли с западными странами. Из-за того, что другие лидеры Реставрации Мэйдзи не поддерживали его планов, в октябре 1873 г. Сайго вышел из правительства и вернулся в свой родной город Кагосима. Несмотря на выход из правительства, Сайго не был смещён с поста главы военного ведомства и продолжал пользоваться огромным авторитетом. Вслед за ним последовали из Токио самураи, отказавшиеся от своих постов. В 1877 г. они подняли восстание против центрального правительства, которое незадолго до этого отменило их привилегии на ношение мечей и пенсии. Правительство рекрутировало новых солдат, преимущественно из крестьян, и вооружило армию современным оружием. Сацумское восстание 1877 г. стало апогеем самурайских выступлений против реформ Мэйдзи. Потерпев поражение от правительственных войск в Кагосиме, Сайго покончил с собой согласно самурайским обычаям. Правительство осознавало его популярность и, несмотря на то, что Сайго был объявлен мятежником и лишен всех титулов и званий, он был посмертно прощен. Более того, ему был присвоен один из высоких придворных рангов. В память о Сайго Такамори – выдающемся деятеле Реставрации Мэйдзи – мастерам Токийской школы изящных искусств было поручено создать бронзовую статую, которую установили в токийском парке Уэно. (Источник: http://ru.wikipedia.org/wiki/Сайго_Такамори)

Катори Хоцума (香取秀真, 1874 - 1954 гг.), в последствии ставший императорским художником, Такамура Тоётика (高村豊周, 1890 - 1972 гг.) и Найто Харудзи (内藤春治, 1895 - 1979 гг.), которые в эпоху Тайсё и в начале эпохи Сёва были цветом японских художников по металлам.

Иллюстрация 160.
Класс литейщиков
Токийской школы
изящных искусств.
1900 гг.



Иллюстрация 161.
Чайники *тэцубин*.
Железо, литье,
гравировка,
инкрустация сплавами.
Мастерские
«Рёбундо»¹⁸⁴.



¹⁸⁴ Мастерские «Рёбундо» (яп. 龍文堂) находились в Киото. За время своего существования с конца периода Эдо и до 1958 г., было создано много *тэцубин* – настоящих произведений искусства.

Такамура Коун (高村 光雲, 1852 - 1934 гг.) – резчик статуй Будды (*бусси*), скульптор, преподаватель Токийской школы изобразительных искусств, эксперт Его Императорского Величества в сфере скульптурного искусства. Основное творчество мастера – резьба по дереву.¹⁸⁵ Тем не менее, Такамура Коун оказал большое влияние на мастеров по металлам Токийской школы изобразительных искусств, обучая их скульптурной пластике и руководя созданием произведений из бронзы. Произведения мастера были так популярны, что их копии и по сей день создаются из бронзы и серебра (богини Каннон, божества Эбису¹⁸⁶ и Дайкоку¹⁸⁷ и т.п.), являясь эталоном японской традиционной скульптурной пластики разряда *окимоно* – небольших скульптур для дома.



Иллюстрация 162.
Мастер Такамура Коун за работой.
1920-е.

¹⁸⁵ См.: 日本彫刻の近代. 東京国立近代美術館, その他. 京都: 淡交社, 2007. 245 ページ. (Современная японская скульптура / Национальный музей современного искусства (Токио) и др. – Киото: Танкося, 2007. С. 245.)

¹⁸⁶ Эбису в японской мифологии один из семи богов счастья. Он считается покровителем торговли, богом счастья и удачи. Эбису обычно изображается в высокой шапке с веером, с удочкой и карпом Тай (символом удачи). Рыбная ловля в восточной традиции является олицетворением искусства править.

¹⁸⁷ Дайкоку (Великий Черный) – страж буддийской веры. Он изображается в костюме-*каригину*, в шапке *тори-эбоси*, с колотушкой или мешком волшебного риса. Является талисманом богатства и достатка. Как покровитель домашнего очага, содействует защите и процветанию дома.

Иллюстрация 163.
Бюст богини Каннон.
Бронза, литье,
гравировка,
патинирование.
Высота 40 см.
Мастер Такамура Коун.
Частная коллекция,
Москва.



Среди произведений мастера Такамура Коун выполненных из металлов – бюст бодхисаттвы Каннон (иллюстрация 163), хранящийся в московской коллекции. Каннон (сокращенно от Кандзэон – японского имени Авалокитешвара) – бодхисаттва, проявляющийся в 33 ипостасях и обладающий способностью избавлять людей от страданий и приносить им блага в земной жизни. Культ Каннон издавна получил широкое распространение в Японии: статуи бодхисаттвы занимали значительное место в японской скульптуре уже в VIII в. Бодхисаттва представлен в форме бюста, выполненного из бронзы методом литья и патинированного в матовый черный цвет. Щеки и подбородок божества округлые, верхнее веко длинных раскосых глаз слегка изогнуто, глаза практически прикрыты. Точку между бровями украшает позолоченная жемчужина. Форма полного рта подчеркнута: верхней и нижней губам придана симметричная форма, созвучная другим линиям лица. На плечо накинут плащ, шею украшает ожерелье, волосы убраны в высокую прическу. Каннон работы Такамура Коун наделена живыми чертами, мягкостью, задумчивостью, женской

красотой. Глядя на лицо бодхисаттвы видно, что его создатель – классический резчик *бусси*, но сама подача произведения в виде портретного бюста, говорит о близком знакомстве автора с традициями европейского скульптурного искусства.

Такамура Коун родился в Эдо, в районе Ситая (соврем. Тайто-ку) в семье горожанина Канэкити. В 1863 г. стал учеником скульптора-*бусси* Такамура Тоун. После был усыновлен старшей сестрой своего учителя (ее звали Эцу) и взял фамилию Такамура. После реставрации Мэйдзи, из-за сильного снижения популярности буддизма, резчики будд практически не имели заказов и резьба по дереву стала приходить в упадок. Мастеров спасал выросший спрос на изделия на экспорт, выполнявшихся из слоновой кости. Этот спрос помог и резчикам *нэцукэси* вести достойное существование – по сути *окимоно* были для них увеличенными *нэцкэ*. Некоторые из мастеров – резчиков по кости, создававшие великолепные произведения *окимоно*, прославились при жизни и сейчас их произведения украшают музейные коллекции.

Поначалу такая ситуация с искусством резьбы по дереву негативно сказалась на жизни Такамура Коун. Оказавшись в трудной ситуации, Коун всерьез начал изучать европейское изобразительное искусство. Внеся в искусство резьбы по дереву элементы реалистической пластики, он смог возродить его в новом звучании. Новый стиль получил название «Токийской школы скульптуры» и стал результатом синтеза традиций японской скульптуры с учетом европейского опыта.

Именно в этом новом стиле, отличным от классической японской скульптуры и работ *бусси*, мастерами из Токийской школы изобразительных искусств создавались портретные бронзовые скульптуры периода Мэйдзи: Сайго Такамори, конная скульптура Кусунокэ Масасигэ, скульптура принца

Умасимадэ¹⁸⁸ работы Сано Акира (佐野 昭, 1866 - 1955 гг.) и др. Эти крупные скульптурные произведения своей пластикой напоминали *окимоно*, вырезанные из слоновой кости и дерева или выполненные из различных драгоценных сплавов, получившими свое развитие именно в эпоху Мэйдзи.



Иллюстрация 164.
Принц Умасимадэ-но-микото.
Скульптор Сано Акира.
Бронза, литье.
1896 г.

Известна история создания конной скульптуры Кусуноки Масасигэ. В честь двухсотлетия с начала эксплуатации шахты семья Сумитомо, владевшая медным рудником Бэсси Тодзан (префектура Айти), попросила Токийскую школу изящных искусств изготовить памятник Кусунокэ Масасигэ для преподнесения в дар Министерству императорского двора. Руководить работами по созданию памятника был назначен мастер Такамура Коун, он же выполнил голову статуи¹⁸⁹. Тело полководца создано мастерами Ямада Кисай (山田 鬼斎, 1864 - 1901 гг.), Исикава Комэй (石川 光明, 1852 -

¹⁸⁸ Умасимадэ-но-микото (яп. 可美真手命) – соратник первого японского государя Дзимму, предок рода Мононобэ – государевых оружничьих и жрецов.

¹⁸⁹ <http://ja.wikipedia.org/wiki/高村光雲>

1913 гг.), лошадь – мастером Гото Тэйко (後藤 貞行, 1850 - 1903 гг.), за литье отвечал Окадзаки Сэссэй. Согласно табличке на постаменте статуи, памятник датируется 1900 г., но его деревянная модель была закончена в 1893 г.

Иллюстрация
165. Статуя
Кусуноки
Масасигэ.
1900 г.
Бронза, литье.
Создатели:
Коун
Такамура,
Окадзаки
Сэссэй и др.



Вместе с портретными скульптурами сильное влияние Токийской школы испытали произведения, изображающие животных. Показательна работа – крупная деревянная скульптура «Старая обезьяна» работы мастера Такамура Коун, выставившаяся в 1893 г. на Всемирной выставке в Чикаго (иллюстрация 166). Скульптура выполнена в реалистичной манере, животное изображено в натуральную величину. Обезьяна сидит в пол-оборота, опираясь двумя мощными передними лапами на камни, одна задняя лапа закинута на другую. Особого внимания заслуживает передача пластики животного – она привлекает мимолетностью позы. Поразительно тончайшее исполнение шерсти обезьяны, каждой морщинки на ее морде.

В 1900 г. другое произведение мастера «Дух-хранитель гор» было выставлено на Всемирной выставке в Париже.

Иллюстрация 166.
Скульптура «Старая обезьяна». Около 1890 г.
Резьба по дереву.
Такамура Коун.
Высота 90,9 см.
Токийский национальный музей.



В 1889 г. Такамура Коун поступил на службу в Токийскую школу изящных искусств, где сыграл выдающуюся роль в деле сохранения и передачи в Новое время традиционных техник резьбы по дереву, существовавших в Японии еще до эпохи Эдо. В следующем году он стал профессором отделения скульптуры и был избран экспертом Его Императорского Величества в области искусств. В 1926 г. Такамура Коун вышел на пенсию, закончив работу в Токийской школе изящных искусств в ранге почетного профессора.

Среди учеников и последователей Такамура Коун можно назвать таких видных представителей современной японской скульптуры, как Ямадзаки Тёун (山崎 朝雲, 1867 - 1954 гг.), Ямамото Дзуйун (山本 瑞雲, 1867-1941 гг.), Ёнэхара Ункай (米原 雲海, 1869 - 1925 гг.), Сэкино Сэйун (関野 聖雲, 1889 - 1947 гг.). Его сын – Такамура Котаро (高村 光太郎, 1883 - 1956 гг.) также стал одним из ведущих скульпторов, творивших в первой половине XX в. Работы Такамура Котаро (иллюстрация 167) созданы под непосредственным

влиянием западной, европейской школы, в особенности – Огюста Родена, которого Такамура боготворил. Второй сын Коуна и младший брат Котаро – Такамура Тоётика (高村 豊周, 1890 - 1972 гг.) в 1915 г. окончил кафедру литейного дела Токийской школы изобразительных искусств и при жизни, в 1964 г. получил титул «Живого Национального достояния Японии»¹⁹⁰ (иллюстрация 168). Его преподавателем был Окадзаки Сэссэй.

Иллюстрация 167. Скульптура «Рука». 1918 г. Мастер Такамура Котаро. Бронза, литье, гравировка, патинирование. Национальный музей современного искусства (яп. 東京国立近代美術館, *Токё кокуруцу киндай бидзюцукан*).



Иллюстрация 168. Вазы. 1955 г. Мастер Такамура Тоётика. Бронза, литье, патина *сьюдо* (с использованием киновари) – слева; патина *мурасидо* – справа. Национальный музей современного искусства.



¹⁹⁰ «Живое национальное достояние Японии» (яп. 人間国宝, *Нингэн Кокухо*). Так обозначаются люди, представляющие для японской нации особое значение в сохранении традиций и культуры. К ним относятся в первую очередь ведущие актёры театров *но*, *кабуки* и *бунраку*, а также известные ремесленники и художественные мастера.

Кано Нацуо (加納 夏雄, 1828 - 1898 гг.) – один из самых известных граверов периода Мэйдзи в Японии. Преподаватель Токийской школы изобразительных искусств, эксперт Его Императорского Величества в сфере металлопластики. Кано Нацуо процветал перед Реставрацией Мэйдзи, успешно приспособился к новой системе и после нее. По работам мастера можно проследить изменение стилей японской металлической пластики в течении эпохи Мэйдзи. Нацуо был уроженцем старой столицы, Киото, где в возрасте семи лет начал ученичество у изготовителя мечей Кано Дзисукэ (加納 治助). В возрасте двенадцати лет, он стал изучать ремесло у Икэда Такатоси (池田 孝寿) в школе Оцуки (大月派). В то время его называли Тосиаки (寿朗), используя иероглиф «*тоси*» имени его учителя. К 1846 г. он стал независимым и в 1854 г. оставил Киото, чтобы начать работать в Эдо¹⁹¹.

Иллюстрация 169.

Бюст Кано Нацуо, установленный в 1910 г. в Токийской школе изобразительных искусств.
(東京都 台東区 東京藝術大学)



Как и ранние мастера движения *матибори*, Нацуо увлеченно изучал живопись. Он обучался в школе Маруяма-Сидзё (丸山 四条派), у Накадзима Райсё (中島 来章, 1796 - 1871 гг.), и был вдохновлен работами Маруяма Окё (円山 応挙, 1733 - 1795 гг.), Госюн (呉春, 1752 - 1811 гг.), и других известных

¹⁹¹ 池田 末松, 吉田 輝三. 加納夏雄名品集. 東京: 雄山閣出版, 2000. (Икэда Суимацу, Ёсида Тэрудзо. Собрание известных произведений Кано Нацуо. – Токио: Юдзанкаку, 2000. 246 с.)

мастеров этого направления. Следуя традиции «изучения повторением», он копировал детали оправы для мечей, сделанные мастерами XVII – XVIII столетия, такими как Итиномия Нагацунэ (илл. 31, 32 на стр. 49), которым он особенно восхищался, Гото Юдзё (илл. 25 на стр. 43), Ёкоя Сомин (илл. 26-30 на стр. 47, 48), Оцуки Мицуоки и др. из школы Нара в Эдо. Его мастерские копии предметов Нагацунэ были сделаны с помощью собственного собрания оригинальных изделий различных художников.

Иллюстрация 170.

Цуба с изображением карпа, выпрыгивающего из воды, и пчелы. Ок. 1860 г. Мастер Кано Нацуо.

Железо, резьба *такабори*, инкрустация золотом, патинирование.

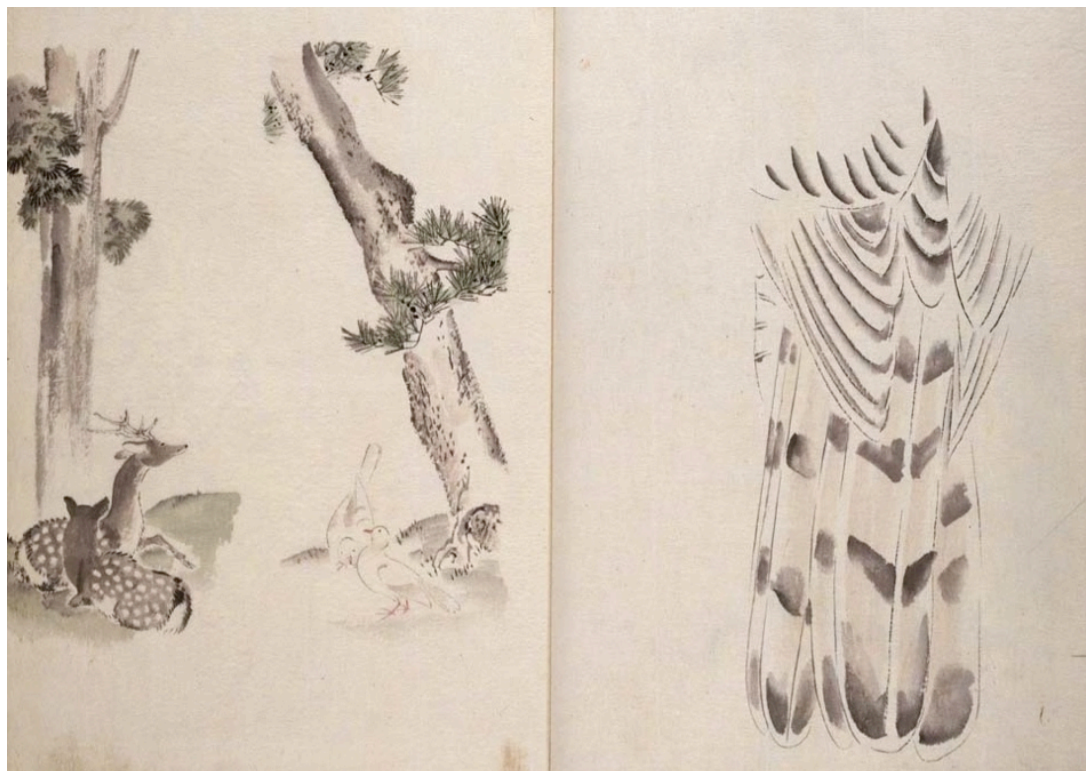
Высота 10,2 см.

Художественный музей Уолтерса, Мериленд.



Кано Нацуо находил вдохновение в реалистических изображениях природных объектов школы Маруяма-Сидзё и живописца Маруяма Окё. Из биографии мастера известно, что перед тем, как начать подготовку к работе, Нацуо изучал живую природу, те объекты, которые впоследствии собирался перенести на бумагу, а затем и непосредственно на создаваемый им предмет искусства. Работы Нацуо насыщены пространством, они абсолютно завершённые и выполнены с большим искусством. Рисуя одно животное, к примеру, лягушку, с разных углов, художник отражал все его позиции. Если взглянуть на альбомы с его эскизами, хранящиеся в Токийском Национальном музее, можно увидеть наброски будущих произведений (иллюстрация 171).

Иллюстрация 171. Страницы из книг с эскизами Кано Нацуо.
Токийский национальный музей.





В пору зрелости, в Эдо, Нацуо имел много учеников и помощников. Несколько его рукописей, например «Дзиму никки (Рабочий дневник)», «Саику кироку (Рабочие записи)», и «Тёмон тё (Книга заказов)», все датированные между 1850 и 1860 гг., дают нам возможность увидеть списки заказов и имена мастеров, которых он нанимал, вместе с подробностями нескольких стадий производства оружейной фурнитуры¹⁹². Мы читаем о мастерах, которые также работали над предметами, выходивших из студии (называемой Сайкудзё) с подписью Нацуо. Такое документальное свидетельство в случае с Нацуо наиболее вероятно указывает на то, что другие известные мастера по металлу также во многом полагались на помощников, по крайней мере на стадиях подготовки металлической основы и обработки изделия в соответствии с предварительными эскизами мастера. Такое разделение труда, должно быть, было причиной различий в качестве, часто замечаемых в работах, приписываемых другим художникам.

После Реставрации Мэйдзи Нацуо пользовался покровительством и получал заказы от нового правительства. Ему было поручено разработать дизайн оправы и создать фурнитуру для церемониального меча для императора Мэйдзи периода Нара (710-794 гг.), который происходит из коллекции Сёсоин. Благодаря этому он провел между 1869 и 1871 г. несколько длительных периодов в императорском дворце. Ранее заказы на оправы мечей для императорской семьи выполняла семья Гото. В частности Гото Итидзё (後藤 一乗, 1791-1876 гг.), последний мастер из клана Гото, занимался созданием оправы меча для предыдущего императора – императора Комэя. Это было более чем символично, поскольку Нацуо был наследником традиции *матибори*, которая не ограничивалась границами классической школы Гото, так же, как сама Япония выходила из границ феодальной системы. В декоре оправы меча, названного Суйрюкэн (яп. 水龍

¹⁹² Harris V. The Transition from Edo Practices to Meiji Enlightenment // Meiji no Takara Treasures of Imperial Japan. Vol. II. London: The Kibo Foundation. 1995, P. 28.

險, «меч с драконами и волнами»), использованы резные изображения драконов, выполненные из золота. Драконы украшают *мэнуки*, *касира*, *кодзири* (наконечник ножен), и показаны обитающими среди облачков, выполненных золотым лаком на ножнах меча и брызг воды, выполненных из сплава *сякудо* и *сибуити* в виде деталей *фути* и *кои-гути-канагу* (декоративная накладка на ножнах у *цуба*). Такое сочетание изображений на мече символизирует высшую власть императора «на земле, на воде и в воздухе».

Иллюстрация 172.

Суйрюкэн – меч императора Мэйдзи. 1873 г.

Лезвие (без подписи) периода Нара. Оправа Кано Нацуо.

Длина лезвия 62,3 см, длина в оправе 80,2 см.

Токийский национальный музей



Иллюстрация 173.

Кано Нацуо.

1870-е гг.



В это же время Нацуо был направлен на национальный монетный двор в Осаке, где он должен был заниматься проектировкой монет новой чеканки и делать листовые заготовки для чеканящих устройств (иллюстрация 174). На образцах монет чеканки Кано Нацуо изображение императора было заменено рисунком дракона. Следует отметить осторожное использование изображения дракона в декоре произведений Кано Нацуо, в отличие от городских мастеров, создававших изделия на экспорт. Дракон прочно ассоциировался у Нацуо с императором и его властью – изображение дракона в работах мастера использовалось в декоре произведений только непосредственно для императора. Дракон на новой монете Японии был изображен Нацуо свернутым и вписанным в круг, динамику изображению придавали ощетинившиеся чешуйки и язычки пламени, в лапах дракон держал «сияющую во тьме жемчужину» *ходзю*.

В 1877 г., через год после вышедшего запрещения на публичное ношение мечей, насчитывалось двадцать два мастера, работающих в студии Нацуо. В следующем году его работа для монетного двора была закончена, что позволило ему сконцентрироваться на работе в Токио.

Иллюстрация 174.
Монета в сто йен дизайна Кано Нацуо.
Серебро, чеканка.
Дата на монете: 1870 г.



С этого времени Нацуо сконцентрировал свою энергию на изготовлении декоративных объектов, популярных в период Мэйдзи. Его организационные способности, о которых свидетельствует широко развернутое им производство оружейной фурнитуры в течение позднего Эдо и ранних периодов Мэйдзи, и наличие контактов, которые были им установлены во время работы в монетном дворе с западными методами производства и

дизайна, делали его исключительно пригодным к той новаторской деятельности, которой он занимался.

Нацуо выигрывал призы на множестве национальных промышленных выставок и демонстрировал свои работы на международных выставках, начиная с Вены в 1873 г. Он продолжал создавать оружейную фурнитуру, пользующуюся в его исполнении огромным спросом среди японских коллекционеров, а также скульптуры *окимоно*, декоративные панели, вазы, шкатулки и другие произведения в техниках чеканки, инкрустации драгоценных сплавов, резьбой *катакирибори* и *никубори* в стиле живописи школы Маруяма-Сидзё.

Иллюстрация 175. Парные вазы с изображением пары оленей и пары журавлей. 1870-1880-е, Кано Нацуо.

Железо, литье, ковка, резьба в высоком рельефе, инкрустация золотом и сплавом сякудо, серебро, патинирование

Высота 42,5 см (с подставками).

Частная коллекция.



Парные вазы (иллюстрация 175) – одно из произведений, выполненное Кано Нацуо в 1870 - 1880 гг., и являющееся классическим примером высокого искусства декоративного произведения из металла того времени. Это вазы овоидной формы, на небольшой расширяющейся книзу ножке, с крутым оплечьем и горлом-раструбом. Предметы выполнены из железа в техникековки, украшены резьбой в высоком рельефе *никубори* (объемная резьба), *катакирибори* (резьба с использованием линий разной толщины и глубины), инкрустированы золотом в технике *нуномэдзоган* (тонкая вчеканка в заранее насеченный металл) и *тэндзоган* (точечная инкрустация). Во внутреннюю часть горла сосудов установлены серебряные стаканы. К произведениям прилагаются созданные специально для них оригинальные резные подставки, выполненные из черного дерева.

Декор ваз – изображения в стиле реалистической живописи школы Маруяма-Сидзё, выполненные по кругу, словно опоясывающий сосуд горизонтальный живописный свиток. На одной из ваз изображена пара оленей, выходящая из кленовой рощи живописной местности Кунугияма, недалеко от Токио; на второй – пара журавлей на фоне крыш дворца острова Хорай (кит. Пэнлай)¹⁹³. Оплечье сосудов украшено ободком из ряда стилизованных птиц Хо-о (Феникс), попарно обращенных друг к другу. Птицы держат в своих клювах края длинных веточек *каракуса*, которые опоясывают оплечье. Узкая часть горла ваз акцентирована узором из скрученных в спирали веток *каракуса*. Ножки ваз украшены в стиле *хосогэ-каракуса-мон* (розетки цветов в обрамлении травы *каракуса*).

Индивидуальный стиль Кано Нацуо имел несколько отличительных особенностей. Пожалуй, главная из них – это умение запечатлеть в уникального качества резьбе некий особенный момент бытия. Так его произведения описывали современники: «Гарда меча, на которой запечатлен цветок пиона, раскачивающийся под дуновением ветра», «Всплеск волны, в

¹⁹³ Такая точность описания сюжета изображенного на вазах возможна из-за сохранившейся оригинальной *томобако* с описанием предметов, находящихся в ней.

которую только что бросили камень», «След от карпа, рассекающего пруд».

¹⁹⁴ Конечно, эта художественная тенденция не была изобретена Нацуо лично, она пришла к нему из многовекового опыта японских мастеров искусства, но он сумел отточить ее и придать ей неповторимость и индивидуальность.

В 1890 г. Нацуо становится профессором Токийской школы изобразительных искусств, и позднее в том же году назначается экспертом императора. В эти годы он сосредотачивается на произведениях с изображениями, выполненными в технике *катакирибори*, имитирующей классическую живописную манеру *суми-э*. Показательны для работ мастера этого времени парные вазы, выполненные из серебра и украшенные резьбой *катакирибори*, находящиеся в музее императорских коллекций Санномару Сёдзокан, а также панель из сплава *сибуити*, с резьбой *катакирибори* и инкрустациями золотом, *акаганэ*, сплавом *сякудо* – из хранилища Токийского национального музея. Вазы созданы Кано Нацуо в 1890 г. и украшены изображением на сюжет «тысяча журавлей» (иллюстрация 176). Панель выполнена в 1892 г. в форме живописного свитка (вертикальным полотном) – и несет на себе изображение не журавлей, а несколько отличающихся от них цапель (иллюстрация 178).

Техника, применявшаяся передовыми мастерами *матибори* для украшения оправ мечей в конце периода Эдо, в руках лучших гравёров Японии, таких как Кано Нацуо, была перенесена на украшение других декоративно-прикладных произведений и достигла своего совершенства. Получив больше пространства, по сравнению с небольшими площадями фурнитуры мечей, Кано Нацуо стал создавать целые живописные картины на металле, словно нарисованные искусным художником *суми-э*.

¹⁹⁴池田 末松, 吉田 輝三. 加納夏雄名品集. 東京: 雄山閣出版, 2000. 228 ページ. (Ёсида Тэрудзо, Икэда Суимацу. Собрание известных произведений Кано Нацуо. – Токио: Юдзанкаку, 2000. С. 228)

Иллюстрация 176. Парные вазы. 1890 г.
Кано Нацуо.
Серебро, чеканка, резьба *катакирибори*.
Высота 36,5 см.
Музей императорских коллекций
Санномару Сёдзокан.



Иллюстрация 177. Живопись на ширме
(бёбу).
Маруяма Окё. 1770 г.



Иллюстрация 178.
Декоративная панель с изображением цапель. 1898 г.
Кано Нацуо. Размер 39,4 x 19,7 см.
Сибуити, резьба *катакири-бори*, инкрустация *хирадзоган*
золотом, серебром, *акаганэ*, *сякудо*.
Токийский национальный музей.



Иллюстрация 179.
Нэцкэ кагамибута с изображением паука.
Серебро, резьба в технике *катакирибори*.
Размер 3,3 см.
Мастер Кано Нацуо.
Музей Киёмидзу Саннэндзака.



Творчество Кано Нацуо можно рассматривать в качестве типичного явления искусства конца эпохи Эдо – начала периода Мэйдзи, объединяющего в себе японские традиции, западные веяния, инновационные течения и гармонию исполнения. Его произведения были выполнены с учетом влияния западного образа жизни, и такие повседневные предметы интерьера, как вазы, украшения для стенных ниш, декоративные рамы, пользовались постоянно растущим спросом. Пепельницы, коробки для сигар, портсигары, резные подставки и баночки для благовоний, статуэтки *нэцке*, пряжки для наручных часов, запонки – все эти предметы повседневного использования стали привлекать все больше внимания, и были спасением для мастеров, утративших свою клиентуру среди самураев.

Среди знаменитых учеников Кано Нацуо – мастера Унно Сёмин, Цукада Сюкё и Кагава Кацухиро, впоследствии также ставшие императорскими экспертами.

Унно Сёмин (海野 勝珉, 1844 - 1915 гг.) – ученик Кано Нацуо, в 1896 г. получил звание императорского эксперта. Прославился своими тонкими резными работами по металлу в технике *катакирибори*, с добавлением в декор деталей высокой инкрустации *такадзоган*. Он использовал художественные псевдоним Кайтэки-ан, но иногда подписывал свои работы “Тэппицу”, что означает “железная кисть”, так как считал, что его работа была сродни живописи.

Иллюстрация 180.
Унно Сёмин.
1890-е



Унно Сёмин родился в Мито (провинция Хитати), в 1844 г. Его отец Бисэй занимался изготовлением оружейной фурнитуры, и, следуя по его стопам, Сёмин проходил обучение в школе Мито у мастера Хагия Кацухира.¹⁹⁵ Как и Нацуо, он искал знаний и вдохновения в работах старых школ, копируя работы в стиле *избори* и *матибори* школ Ёкоя Сомина и Нара. Унно Сёмин перебрался в столицу в год реставрации Мэйдзи, чтобы продолжить работу по изготовлению оружейной фурнитуры, и нашел учителя в лице Кано Нацуо. Сёмин с готовностью приспосабливался к

¹⁹⁵ 横溝 廣子. 海野勝珉 下絵・資料集—東京芸術大学大学美術館所蔵. 大阪: 東方出版, 2007. IV ページ. (Ёкомидзо Хироко. Эскизы Унно Сёмина из собрания музея Токийского национального университета музыки и искусств. – Осака: Тохосюппан, 2007. С. IV.)

обновленному обществу после указа Хайторэй, и освоил весь ассортимент новых декоративных приемов, возможно, усваивая ориентированные на Запад вкусы даже лучше, чем его учитель. Он создавал скульптуры из разнообразных металлов, расцвечивая свои работы инкрустацией.

Иллюстрация 181. Цуба формы *мокко* (дольчатая) с изображением китайских монахов Кандзан и Дзиттоку¹⁹⁶ и тигра. Унно Сёмин.

1903 г.

Высота 8,1 см.

Сплав *рогин*; поверхность – техника *цутимэ* (следковки), изображение монахов – резьба *сукидаси* и *сисиайбори*; тигра – *катакирибори*.

По заказу миллионера из Кобэ Рюсидо Мицумура Тосимо (龍獅堂光村利藻, 1877-1955 гг.), известного коллекционера *кодогоу*.

Музей Киёмидзу Саннэндзака.



¹⁹⁶ Кандзан и Дзиттоку (в Китае Хэ-Хэ) – буддийские монахи периода Тан, которые славились своим необычным поведением и экстравагантными поступками. Считается, что их прототипами были реально существовавшие люди – китайские монахи Хан-шань и Ши-тэ.

Одно из его самых известных творений – статуя персонажа Ранрё-О из пьесы Бугаку (иллюстрация 182), являвшаяся наиболее традиционной в японской тематике, однако расцвеченная гораздо более пышно, чем до того времени допускали японские традиции работы по металлу. Это изделие получило первый приз «за мастерство» на III-й Национальной Промышленной выставке в 1890 г. и было приобретено императорским двором, таким образом сохранившись в собрании Музея императорских коллекций. Сёмин стал преподавать в Токийской школе изобразительных искусств в 1891 г., и подобно Нацуо, был назначен императорским экспертом через пять лет. От этого периода сохранились его общие работы с Нацуо, так же как учебные образцы, сделанные для студентов школы изобразительных искусств. Среди них – продолговатые медные пластины с примерами методов обработки металлов, типа *катакирибори*, которые являлись важным средством перевода рисунка на бумаге в металлическую скульптуру.

Сам Сёмин имел более тридцати учеников, которые создали школу обработки металлов Мито в Токио, процветавшую во времена Мэйдзи и в период Тайсё. Их работы включали в себя мелкие аксессуары для внутреннего рынка, включая шпильки, застёжки для футляров, броши, и другие украшения. Работы с именем Сёмин несомненно включают в себя также много изделий учеников школы Мито. Известным среди них был Унно Бисэй II (二代海野 美盛, 1864 - 1919 гг.), сын Моритоси школы Мито, который как и Сёмин, также стал преподавателем Токийской школы изобразительных искусств.

Иллюстрация 182. Фигура Ранрё-о – персонажа театра Бугаку. 1880-е гг. Мастер Унно Сёмин.

Бронза, литье,
инкрустация
золотом,
серебром,
акаганэ,
сплавы *сякудо*,
сибуити,
патинирование.
Размер:
28×32×33.5 см.
Музей
Санномару
Сёдзокан.



Показательна для декоративно-прикладных работ Унно Сёмин шкатулка с изображением отдыхающего под деревом мальчика-пастушка и его быка – классический сюжет традиционной дальневосточной живописи (иллюстрация 183). Бык был очень почитаем в крестьянских семьях земледельцев и олицетворял начало весны. В Китае с наступлением каждого сельскохозяйственного сезона правитель Поднебесной выводил белого быка в поле и прокладывал первую борозду. Праздник Первой борозды проходил в каждой китайской деревне, в некоторых местах существовали даже кумирни самого главного Быка. Китайские и японские художники любили изображать быков и буйволов на пейзажных свитках. Обычно огромное животное вел за

собой на веревке маленький пастушок. Философы трактовали этот сюжет как подчинение буйной природы рассудку.

Изображение пастушка и быка на крышке шкатулки выполнены в одной из самых сложных техник гравировки *сукидаси*, при которой изображение создаётся оставшимся после гравировки высоким рельефом. Плетеная веревка, шляпа пастуха, лежащая рядом с ним, и посох акцентированы ярким золочением, что в сочетании с черно-коричневым фоном основы придает произведению изысканность. Добавляют впечатление декоративности и боковые стенки коробочки, выполненные из светлого серебра и украшенные гравировкой *катакирибори*, изображающей потоки воды.

Иллюстрация 183.

Шкатулка с изображением пастушка с быком. 1902 г. Мастер Унно Сёмин.

Серебро, сплав *сибуити*, чеканка, резьба *сукидаси*, *катакирибори*, золочение, патинирование. Размер 4,5 x 13,7 x 9,2 см.

Музей Киёмидзу Саннэндзака.



Фрагмент.

Вид сбоку. Резьба *катакирибори*.





Иллюстрация 184.

Панель с изображением Сёки – покорителя призраков и демонов.

Унно Сёмин.

Железо, литье, ковка, резьба *катакирибори*, инкрустация золотом, серебром, *суака* (*акаганэ*), сплавами *сякудо* и *сибуити*, патинирование.

Размер 26 x 20 см.

Музей Киёмидзу Саннэндзака, Киото.

Иллюстрация 185.

Парные вазы с изображением цветущего гибискуса и сосен. Унно Сёмин. Высота 34,9 см.

Серебро, чеканка, резьба *катакирибори*, инкрустация золотом в технике *хирадзоган* (цветы гибискуса); в технике *такадзоган* (мон 16-ти лепестковой хризантемы).

Музей Киёмидзу Саннэндзака, Киото.



Цукада Сюкё (塚田 秀鏡, 1848 - 1918 гг.) – эксперт его императорского величества в сфере металлической пластики, ученик Кано Нацуо. Сюкё был вторым сыном в роду Дохиси, находившегося на службе семьи Акимото из клана Татэбаяси (провинция Кодзукэ).

Иллюстрация 186.
1890-е гг. Мастер Цукада Сюкё.



Цукада Сюкё родился в 1848 г. в резиденции клана в Эдо.¹⁹⁷ В 1858 г. стал учеником Хата Наоаки (畑 直鏡), который был последователем мастера по изготовлению мечей Сёдзи Наомаса (荘司直勝). С 15 лет начал обучаться гравировке у Кацуми Кансай (勝見 寛斎) – ученика Тоёкава Мицунага Первого (豊川初代光長). Изобразительному искусству учился у художника Сибата Дзэсин (柴田 是真). Когда Цукада Сюкё было 20 лет, он пошел в подмастерье к Кано Нацуо (加納 夏雄) и вскоре стал его учеником. То, что Цукада учился у Дзэсина и Нацуо, видно также из его творческого

¹⁹⁷ 世界を驚かせた幕末・明治の金工 (清水三年坂美術館コレクション) / 緑青 Vol. 32 . 京都: 株式会社マリア書房, 2007. 86 ページ. (Металлическая пластика конца периода Эдо – периода Мэйдзи. Мировое признание (Из коллекции музея Саннэндзака) // Рокусё № 32. – Киото: Мария Сёбо Co. Ltd, 2007. С. 86.)

псевдонима «Наою Сай» (直雄斎), составленного из иероглифов имен его учителей. В связи с выходом мэйдзийского указа о запрете на ношение мечей Цукада Сюкё, как и многие другие мастера, занятые в этой сфере, остался без работы. Однако вскоре он начал получать заказы от Министерства императорского двора на изготовление золотых кубков, а в 1886 г. получил заказ на гравировку для его императорского величества. Работы мастера были многократно отмечены на различных выставках. Фамилия Цукада происходит от приемного отца Наоаки Усиробата, сменившего свою фамилию на Цукада. Умер мастер в 1918 г. в возрасте 71 года.

Цукада Сюкё прославился своими искусными и утонченными работами. Так ваза на иллюстрации 187 отличается элегантностью формы. Идеально отполированное тело сосуда выполнено из медно-серебряного сплава *рогин* и украшено живописным изображением мифологического персонажа Сэннина Тёкаро, выпускающего лошадку из бутылки. Считалось, что он обладал секретом бессмертия. Тёкаро ездил на лошадке, которую извлекал из бутылки тыквы-горлянки, дунув в ее горло. Изображая Сэннина Тёкаро, мастера обычно демонстрировали магический момент появления лошадки из тыквы-горлянки, как и в данном случае. Китайским прообразом Тёкаро является Чжан Голао – один из «восьми бессмертных даосов».

Изображение Сэннина воссоздано мастером Цукада Сюкё с помощью гравировки *катакирибори*, а также плоской и рельефной инкрустацией сплава *рогин* немного другого оттенка, отличного от цвета тела вазы и похожего на серебро с легкой дымкой. Тыква-горлянка в руке Сэннина выполнена золотом в высоком рельефе, лошадка – золотом в плоском рельефе.

Иллюстрация 187. Ваза с изображением
Сэннина Тёкаро выпускающего лошадку из
бутылки.

Цукада Сюкё.

Сплав *рогин*, чеканка, гравировка, инкрустация
сплавом *сибуити* и золотом, патинирование.

Высота 33 см.

Музей Киёмидзу Саннэндзака, Киото.



Кагава Кацухиро (香川 勝廣, 1853 - 1917 гг.) профессор Токийской школы изящных искусств с 1898 г.; в 1906 г. назначен экспертом его императорского величества в сфере металлической пластики. Родился в 1853 г. в эдосском квартале Ситая. С 12 лет начал обучаться различным искусствам: резьбе по дереву учился у мастера по маскам театра Но Ариёси Ёсинага (有吉 吉長), изобразительному искусству у Сибата Дзэсин (柴田 是真) (иллюстрация 191), гравировке по металлу у Номура Кацумори (野村 勝守). В конечном итоге поступил в ученичество к мастеру Кано Нацуо. В 1896 г. указом императора Мэйдзи в качестве ученика Кано Нацуо был принят на работу в императорскую мастерскую по изготовлению мечей. Позже указом императора был назначен старшим мастером гравировки по металлу в императорской мастерской по производству коротких мечей.

Иллюстрация 188. Ваза с изображением хризантем и бабочки. Мастер Кагава Кацухиро. Серебро, чеканка, гравировка, инкрустация золотом, серебром, *сибуити*. Высота 35 см. Музей Киёмидзу Саннэндзака, Киото.



Иллюстрация 189. *Нэцкэ кагамибута* с изображением актера театра Но в роли Сисигути (яп. 獅子口, дух льва). Мастер Кагава Кацухиро. Золото, резьба *сукибори*, инкрустация серебром. 4.3 x 1.5 см.

Коллекция Раймон и Франсис Бушел.

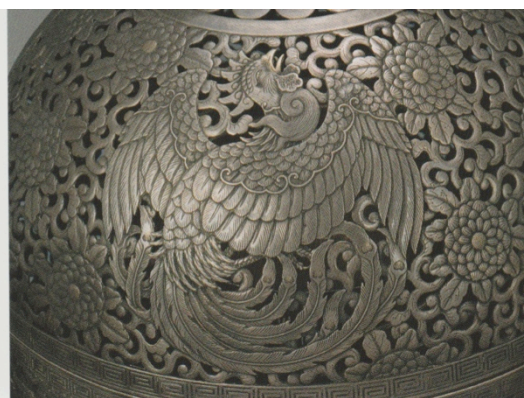


Иллюстрация 190. Ароматница *кунро* с изображением птицы Феникс среди хризантем. Мастер Кагава Кацухиро.

Серебро, резьба *сукасибори*, *кэбори*, *сукибори*, *нанако*.

Диаметр 18 см.

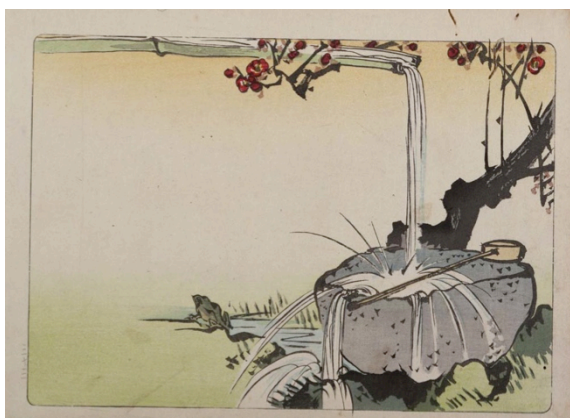
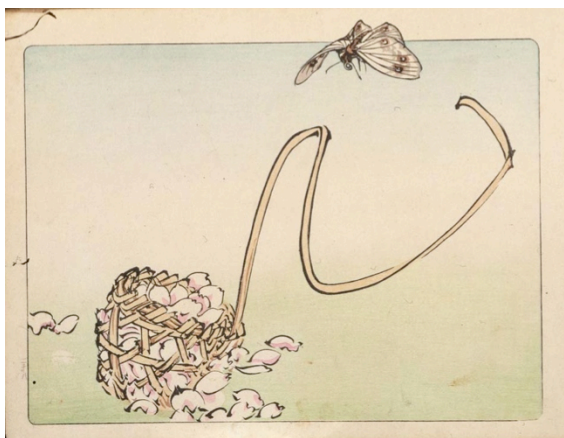
Музей Киёмидзу Саннэндзака.



Сравнив две ароматницы: серебряную мастера Кагава Кацухиро (иллюстрация 190) и бронзовую из Императорской сокровищницы Сёсоин периода Нара (илл. 10 стр. 30), мы можем увидеть сколько новых методов украшения металлов появилось за время с периода Нара до периода Мэйдзи. Они позволили лучшим мастерам этого периода создавать декоративные предметы высокого ювелирного качества, практически все навыки которого будут утрачены уже следующим поколением их приемников.



Иллюстрация 191. Листы гравюр (печать с деревянных досок) с дорисовкой вручную из книги с иллюстрациями Сибата Дзэсина – «対柳居画譜», (Тайрюкё гафу) – «Альбом рисунков Тайрюкё (псевдоним художника)».



Сёами Кацуёси (正阿弥 勝義, 1832 - 1908 гг.) – мастер декоративной работы с художественными металлами периода Мэйдзи. Его произведения получили самую высокую оценку в Японии, основная часть произведений мастера находится в музейных коллекциях Японии.

Иллюстрация 192.
Сёами Кацуёси.
1890-е гг.



По технике работы Сёами ни в чем не уступал Кано Нацуо. Разница между мастерами заключалась в том, что Нацуо вел активную работу в Токио – самом крупном производственном центре страны, тогда как Сёами жил в Окаяма. Видимо, именно из-за этого, Сёами Кацуёси не был приглашен преподавать в Токийскую школу изящных искусств и соответственно не был назначен экспертом его императорского величества, что давало право на пенсионное обеспечение и государственные заказы.

Тем не менее, в виду особого дара мастера, Сёами – один из немногих мастеров периода Мэйдзи, биография которого хорошо изучена. Японский исследователь – профессор Усуи Ёсукэ из Международного университета Киби в Окаяма в 1992 г. опубликовал труд по названию «Мир Сёами Кацуёси»¹⁹⁸. Антиквар Малькольм Фейри из Лондона, влюбленный в творчество Сёами Кацуёси, занимается исследованием его жизни и творчества и готовит к выходу книгу «Великий мастер».

¹⁹⁸ 臼井 洋輔. 正阿弥勝義の世界. 岡山文庫 158. 日本文教出版, 1992. 文庫: 176 ページ.
(Усуи Ёсукэ. Жизнь Сёами Кацуёси / Библ. Окаяма №158. – Нихон Бункё, 1992. 176 с.)

Сёами Кацуёси родился в 1832 г. третьим сыном в семье мастера-гравера Накагава Кацуцуга из города Цуяма, префектуры Окаяма. Историю его жизни профессор Усуи Ёсукэ предлагает разделить на пять основных творческих периодов:

1. 1842 – 1871 гг. (возраст с 11 до 40 лет). До 18 лет Кацуёси осваивал традиционные техники работ с металлами под руководством своего отца, покровителем которого был клан Цуяма. После 18-ти лет поступил учеником к мастерам по металлу, работавшим под покровительством клана Бидзэн (из знаменитой провинции Бидзэн, с древних времен признанной оружейным центром Японии), и получив титул Сёами IX, приступил к изготовлению фурнитур на мечи для феодальных князей (иллюстрация 193). В то время произведения изготавливались в рамках семейных традиций или вкуса *даймё*, которого обслуживал мастер, при этом упор делался на сохранении традиционных техник, а не на их изменении, сам же процесс изготовления требовал большого количества времени и денег.

Иллюстрация 193. *Цуба и фути-касира* с изображением пионов, гор и вод в стиле работы *изёбори*. Сёами Кацуёси. 1880-1890 г.

Основа – *сякудо* с зерненым фоном *нанакэ*. Инкрустация *такадзоган* серебром (вода), сплавом *сякудо* (горы), золочение (пионы).

Из коллекции Ксавье Яги и Сейсюн Яги.



2. 1872 – 1886 гг. (возраст с 41 до 50 лет). Резкий переход от эпохи позднего Эдо к раннему Мэйдзи и кризис производства традиционных предметов для самураев в связи с принятием запрета на ношение мечей в 1876 г. повлиял на мастеров всей Японии. Работ Сёами Кацуёси периода 1872 - 1886 гг. дошло совсем немного, что вероятно свидетельствует о переживаемых мастером трудностях. Мастера не работали тогда еще индивидуально, и в начале периода Мэйдзи Сёами не мог жить как мастер, работающий со своими собственными материалами. Прежде всего, ему было тяжело даже просто заранее купить определенный запас металлов, необходимых в работе, поскольку он не знал, будут ли потом проданы его работы. Со временем направленная на стимулирование экспорта политика правительства добралась до отдаленных мест Японии и подарила надежду классу мастеров по металлам.

Первой на национальную выставку в Киото в 1878 г. Сёами отправил свою вазу из сплава *сякудо*. Именно в тот момент он окончательно восстановился и воспрянул духом. Благодаря торговцу из Кобе Хамада Токусабуру, Сёами Кацуёси заключил договор купли-продажи сроком на 16 лет с одной иностранной фирмой, название которой звучало на японском, как *Аруренорус* (японские исследователи полагают, что это была торговая компания «H.Ahrens & Co.») и начал делать свои работы на экспорт. Однако ловкие коммерсанты стали копировать его прекрасно выполненные, оригинальные по необычному дизайну произведения, штампуя низкосортный товар, подражающий его стилю. Круг его клиентов и объем продаж уменьшились, и вскоре Сёами приостановил продажу своих работ на внешнем рынке. Он стал нанимать меньше ремесленников и сконцентрировался исключительно на высокохудожественных произведениях искусства для японского рынка.

Интерес к его работам со стороны Управления по делам императорского двора послужил дополнительным стимулом к изготовлению предметов

самого высокого качества. Сёами направил пару своих ваз с вырезанными на них цветами и птицами на II-ю национальную промышленную выставку, проходившую в Токио в 1881 г., и его работу приобрела вдовствующая императрица Эйсё Котэйго. Во время своего визита в Окаяму в 1884 г. император Мэйдзи также совершил покупку одного произведения мастера.

В 1878 г. из Англии поступил заказ на изготовление большого одностворчатого вертикального экрана *цуйтамэ* (яп. 衝立). Дизайн его, в основе которого лежали двенадцать знаков зодиака китайского и японского гороскопов, было поручено разработать Кано Нацуо и Унно Сёмин; Сёами Кацуёси взял на себя собственно работу по металлу. Эти три мастера были лучшими в области создания металлической пластики эпохи Мэйдзи. Беспрецедентная совместная работа этих высококлассных мастеров продолжалась три года. По тем временам за 1 йену можно было купить целых 18 кг риса, а перегородка была продана за 10000 йен (сейчас она находится в собственности Бостонского музея)¹⁹⁹.

3. 1887 – 1896 гг. (возраст с 56 до 65 лет). В этот период Сёами совсем переходит от изготовления фурнитуры для мечей к работе с полихромными или многоцветными металлическими предметами декоративной пластики и экспериментирует с большим количеством благородных сплавов.

В 1895 г. Сёами завершил изготовление ювелирной работы – тарелки для сладостей, украшенной изображениями хризантем и пчелы (иллюстрация 194). Она выполнена из золота, серебра и меди и изображает хризантемы, причем также тонко проработанных и с обратной стороны тарелки. Мастер желает показать внимание ко всем деталям предмета – художественный принцип свойственный именно мастерам изготовителям металлических оправ древних японских школ: «если есть лицевая сторона, то есть и обратная». Резные скульптурные стебельки хризантем выполняют роль ножек произведения.

¹⁹⁹ Usui Y. Shoami Katsuyoshi // Daruma 58. Daruma Publishing. Vol. 15 No. 2, 2008. С. 15.

Иллюстрация 194. Тарелка – конфетница с изображением хризантем и пчелы. 1895 г.
 Мастер Сёами Кацуёси.
 Серебро, золото, *акаганэ*, *сякудо* и *сибуити*, чеканка, гравировка.
 Размер 27,7 х 25,9 см.
 Музей Искусств Хаясибара, Окаяма.



Иллюстрация 195.
 Курильница с изображением петухов, кур и цыплят.
 1887-1896 гг. Мастер Сёами Кацуёси.
 Серебро, чеканка, резьба *касанэбори*, гравировка, инкрустация золотом, серебром, *акаганэ*, *сякудо*, *сибуити*, патинирование.
 Высота 15 см.
 Музей Киёмидзу Саннэндзака.



Одновременно, Сёами создает курильницу с изображением петухов, кур и цыплят (иллюстрация 195). Произведение небольшое, высотой всего 15 см, но насыщено ювелирной работой. Тулово сосуда имеет луковичную форму и стоит на трех скульптурных ножках в виде голов мифического зверя *баку*, который по японским поверьям мог избавить от дурных снов. Одинаковые по форме ручки смоделированы в форме *кири* – трилистника павлонии войлочной²⁰⁰. Крышка курильницы сплошь украшена маленькими резными хризантемами, выполненными в технике *касанэбори* («резьба внахлестку») и скульптурным навершием в виде петушка. Горло украшено ободком из меандрового орнамента, выполненного золотом.

Поворотом в работе мастера становится его переезд в Киото в 1898 г. Сёами еще в 17 лет безуспешно пытался покинуть Цуяму и переехать в Эдо и поступить учеником к мастерам школы Гото, лидерам в искусстве работы по металлу того времени. Переезд в Киото, где сохранилась школа работы с металлами в традиционном ее понимании, был его давней мечтой и состоялся лишь в возрасте 67 лет. С момента утраты мечты об обучении искусству работы по металлу в Эдо прошло пятьдесят лет. К этому времени Сёами уже закончил изготовление железных курильниц (иллюстрации 196, 197), совпадающих по фактуре и техническим приемам. Мастер часто изготавливал одну за другой две или три одинаковые или похожие вещи. Видимо это было обусловлено выполнением постановления Выставочного бюро от 1873 г., когда каждую префектуру обязывали представить по два образца лучших произведений региона: один экземпляр для экспозиции в выставках, второй – для музейных собраний Японии.

Произведения, созданные Сёами после переезда в Киото, отличаются особой изысканностью работы. В их создании мастер часто использовал

²⁰⁰ Узор павлонии использовался в обиходе императора, а в конце периода Камакура превратился в герб императорской семьи – *кири-мон*, второй по значимости после герба хризантемы во времена императора Годайго. Великие объединители Японии – Ода Нобунага и Тоётоми Хидэёси награждали им своих отличившихся генералов. Кроме того, расцветающая в мае светло-фиолетовыми цветами павлония является символом удачи.

прием контрастности простой, даже грубоватой, матовой фактуры металла и детальной ювелирной проработки фигур стрекозы, птицы, паука из меди с инкрустациями серебра, золота, сплавов *сякудо*, *сибуити*. Такой прием был свойственен японскому декоративному искусству Мэйдзи и особенно ярко выражен в творчестве Сёами Кацуёси.

Иллюстрация 196.

Курильница с изображением голубя на старой черепице, наблюдающим за пауком.

На черепице – благопожелательный иероглиф «樂» (*раку*), что означает «радость», «музыка».

Сёами Кацуёси. 1898 г.

Железо (черепица), серебро, золото, *сякудо*, *сибуити*, патинирование.

Высота 15 см.

Музей Киёмидзу Саннэндзака.

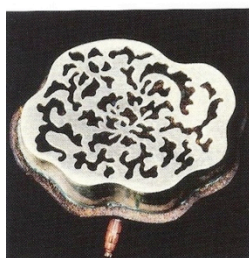


Иллюстрация 197.

Курильница с изображением стрекозы, сидящей на старой черепице, украшенной *кири-мон*. Сёами Кацуёси. 1898 г. Железо (черепица), серебро, золото, *сякудо*, *сибуити*, патинирование.

Внутри крышки курильницы сквозная резьба в виде цветка. Высота 15 см.

Музей Префектуры Окаяма.



Detail (back of top lid)



Противопоставление «древнего и настоящего», «простого и красоты идеального творения рук мастера» имело большую смысловую значимость и отличалось поэтичностью. Простота и подчеркнутая грубость фактуры старой черепицы в этих произведениях, созданной мастером из железа в технике *утидаси* (метод чеканки), усиливается контрастом с ювелирной проработкой фигуры птицы и насекомых. Его стрекоза (иллюстрация 197) выполнена в полихромной технике обработки металла. Он успешно создал впечатление просвечивающих крыльев, хотя они изготовлены из железа. Даже коготки, которыми стрекоза удерживается на поверхности черепицы, тщательно вырезаны. Для изготовления сетчатых глаз стрекозы были использованы драгоценные камни. Черепица сделана из неформованного ковкого литого железа. Неровности и шероховатость намеренно нанесены на поверхность железной пластины толщиной примерно 3 мм, что придает ей бугристость. Внутри черепица полая. В верхней части изделие открыто для размещения внутри него другого, серебряного, контейнера. Крышка курильницы двойная. Внешняя ее часть состоит из основы, для фона которой

использованы оттенки ржавчины. Невидимая внутренняя часть сделана из чистого серебра с ажурными сквозными прорезями, изображающими *хосогэ-каракуса-мон* (розетки цветов в обрамлении травы каракуса). В столь же контрастном стиле выполнены из железа две вазы-горлянки, декорированные фигурками пчелы и божьей коровки (иллюстрации 198, 199).

Иллюстрация 198.
Ваза в виде тыквы горлянки с пчелой.
Сёами Кацуёси. 1898 г.
Железо, золото, серебро, *сякудо*, *сибуити*,
патинирование.
Высота 20,5 см.
Музей Киёмидзу Саннэндзака.



Иллюстрация 199. Ваза в виде тыквы горлянки с божьей коровкой. Мастер Сёами Кацуёси. 1898 г.
Железо, серебро, золото, *сякудо*, *сибуити*,
патинирование.
Высота 21,6 см.
Музей Киёмидзу Саннэндзака.

В следующем году Сёами создал сразу несколько шедевров; среди которых была фигура Дарумы²⁰¹ на камыше (иллюстрация 200), сделанная по древней легенде, повествующей о том, что Даруме было подвластно переходить бурный поток реки по тончайшему камышу.

Сохранились письма Сёами Кацуёси, написанные им после переезда в Киото и свидетельствующие о том, что все эти 11 лет жизни мастера были насыщены кипучей деятельностью. Исходя из них, исследователь Усуи Ёсукэ вывел дату начала, срок изготовления и примерную дату завершения той или иной работы. Часто мастер параллельно занимался сразу несколькими заказами, не концентрируясь только лишь на одном изделии. Срок изготовления им того или иного предмета зависел от сложности и размера предмета, а также от очередности поступления заказов. В среднем над одним предметом мастер работал в течении 8 месяцев.

Иллюстрация 200.

Окимоно «Дарума, стоящий на камыше».

Сёами Кацуёси. 1899 г.

Бронза, литье, гравировка, золочение, сплав *сякудо* (жест, глаза), *сибуити* (камыш), *акаганэ* (плащ), патинирование. Высота 20 см.

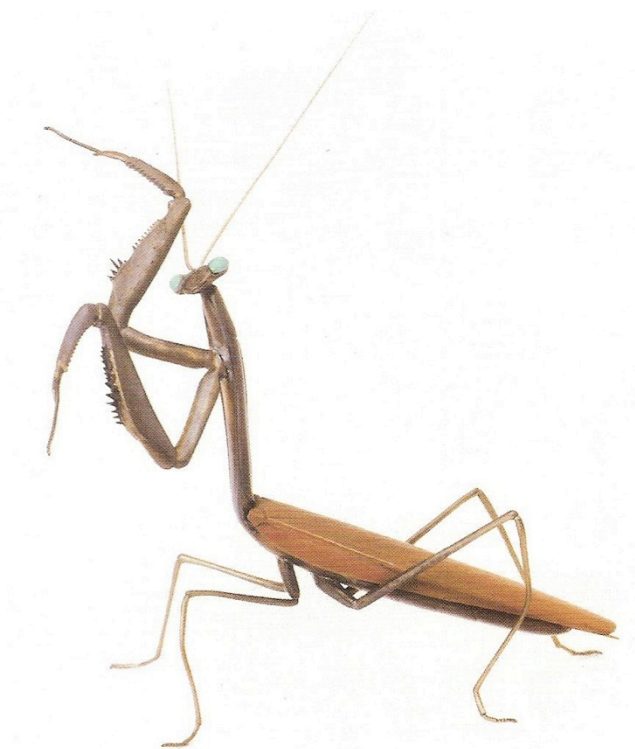
Музей искусств Хаясибара, г. Окаяма.



²⁰¹ Дарума – японское произношение имени Бодхидхармы (? - 528 гг.), основателя буддийской школы Дзэн. Изображения Дарума чрезвычайно популярны в Японии, в японской синкретической мифологии Дарума – божество приносящее счастье, заступник и исполнитель желаний.

В 1900 г. году Сёами сделал целый ряд изысканных сложных работ, таких как курильница в форме сидящего журавля, и еще одна с *сётикубай* (изображение сосны, бамбука и сливы), а также натуралистическое *окимоно* в виде богомола *камакири* (иллюстрация 201). Богомол словно наклоняет голову, медленно раскачивая туловищем, вздымая вверх когтистые лапы, нацеливаясь на добычу, и, в конце концов, застывает в этом положении. Глаза его сделаны из бирюзы. Основное поразительное свойство этой работы – способность заставить зрителя почувствовать напряжение последнего момента движения «охотника», готового наброситься на более мелкую добычу, показать естественный порыв силы и мощи.

Иллюстрация 201.
Окимоно «Богомол».
Сёами Кацуёси. 1900 г.
Медь, патинирование, бирюза.
Высота 10 см.
Музей префектуры Окаяма.



В 1901 г. Сёами закончил уникальную шкатулку для сладостей с маленькими хризантемами, выполненными в технике *касанэ-бори* (иллюстрация 202).

Существует несколько произведений похожих по своему художественному решению на работы Сёами Кацуёси. Эти предметы созданы мастерами-ювелирами Сэцухо Хидэтомо (雪峰 英友), Сато

Кадзухидэ²⁰² (佐藤 一秀, 1855 - 1925 гг.) и др. в конце периода Мэйдзи. Многие ученики Сёами и других известных мастеров часто копировали работы своих учителей. Происходил интенсивный обмен идеями между ними, что приводило к созданию фактически идентичных образцов, производимых различными художниками. Так в коллекции Нассер Д. Халили имеются две шкатулки, созданные мастером Сэцухо Хидэтомо, которые по своему художественному решению напоминают шкатулку Сёами Кацуёси. В коллекции Халили имеется также курильница с петухами, выполненная Сато Кадзухидэ, повторяющая работу Сёами Кацуёси (см. илл. 195 стр. 269).

Иллюстрация 202.
Шкатулка для сладостей с
маленькими хризантемами.
Сёами Кацуёси.
1901 г.
Серебро, золото, резьба *касанэ-бори*.
Высота 8 см. Диаметр 15 см.
Музей префектуры Окаяма.



5. 1902 - 1908 гг. (возраст с 71 до 77 лет). На протяжении продолжавшейся несколько столетий феодальной эпохи вкус *даймё* не менялся, а правительство Мэйдзи и частные покровители искусства оказались очень чувствительными к веяниям моды, и в соответствии с этими веяниями менялся их вкус, а также объемы их заказов. По мере вступления Японии в эпоху Мэйдзи Сёами менял свой стиль в зависимости от частых изменений пристрастий у его заказчиков. Находясь под покровительством *даймё*, он мог оттачивать свое мастерство, опираясь на чувство безопасности и уверенности. В эпоху Мэйдзи ему приходилось постоянно находиться в

²⁰² Считается, что Сато Кадзухидэ был одним из подмастерьев Сёами.

напряжении, несмотря на его совершенствующееся мастерство. Но даже в такой сложной ситуации Сёами продолжал делать изысканные работы, не отступая от своих высоких принципов.

В 1902 г. в возрасте 49 лет умер сын мастера Ёсиюки, но Сёами смог завершить работу, исполненную *ваби-саби*²⁰³, – тарелку для сладостей с изображением Нанива Гата (бухты Осака) (иллюстрация 203). Данное произведение размером 27,5 см выполнено из искусственно состаренного железа, покрытого ржавчиной. Такая искусная обработка металла была сильной стороной старых мастеров резчиков *цуба*. На произведении изображен небольшой участок берега, находящегося неглубоко под водой. Нам видны три вмятых в металл следа, выполненные чеканкой. Это – отпечатки лап журавля, который словно недавно тут прошел и вода еще не успела размыть его следы. Слева на произведении изображены два листа тростника, один из которых примят лапой журавля и вдавлен в ил. Этот эффект достигается с помощью особого технического приема – перехода объемной инкрустации *такадзоган*, которой воссоздано основание листа – в глубокую резьбу. Сёами был известен как создатель стихов в жанре *вака*²⁰⁴, и эта работа заставляет вспомнить его стихотворение: «*Нинива гата/хамабэ но аси о/фумисидаки/накуран тадзу ва/ варэ тамэни камо*», что означает «журавль бродит в тростнике возле бухты Осака и поет на морском берегу свою песню – быть может, для меня». Примятый тростник и всего три отпечатка журавлиных лап в прибрежном иле недалеко от пляжа напоминают нам о журавле и его песне. Следы журавля на лицевой части изделия

²⁰³ *Ваби-саби* (яп. букв. «скромная простота»; *ваби* – воздержанность и *саби*, букв. «ржавчина») представляет собой обширную часть японского эстетического мировоззрения. «*Ваби*» ассоциируется со скромностью, одиночеством, неяркостью, однако и с внутренней силой. «*Саби*» – с архаичностью, неподдельностью, подлинностью.

²⁰⁴ *Вака* (яп. 和歌, букв. «японская песнь») – японский средневековый поэтический жанр. Название жанра *вака* возникло в период Хэйан для отличия собственно японского поэтического стиля от преобладавшей в то время китайской поэзии *канси* (яп. 漢詩). *Вака* как жанр традиционно подразделяется на: *танка* (краткая песнь) и *тёка* (долгая песнь).

проступают далее на тыльной стороне блюда. Автор заставляет нас чувствовать мягкость ила, используя для этого твердую поверхность железа.

Иллюстрация 203. Тарелка для сладостей с изображением Нанива Гата (бухты Осака).
Сёами Кацуёси. 1902 г.

Железо, гравировка, инкрустация золотом, патинирование.

Диаметр 27,5 см.

Музей префектуры Окаяма.



Detail (tagame/giant water bug)



Back

Поскольку мечта мастера изучать искусство в Эдо не осуществилась, и к тому же ношение мечей было объявлено вне закона, расцвет творчества Сёами Кацуёси наступил слишком поздно. Несмотря на неудачи, страсть мастера творить не только не угасла, а наоборот, проявилась еще ярче, хотя и в уже в зрелом возрасте. Последним произведением мастера стала ваза из серебра с изображением винограда и насекомых, инкрустированных железом, законченная им в ноябре 1908 г. (иллюстрация 204). Он работал над

ней целых 4 года и 8 месяцев после того, как он заявил о своем проекте 2-го марта 1904 г. Несколько раз он терпел неудачи, но хотел закончить начатое любой ценой.

Технические сложности в создании задуманных произведений, проблемы со здоровьем, семейные неурядицы, особенности эпохи, – все это лишало его последних сил, но Кацуёси, несмотря ни на что, совершенствовал свое мастерство.

Иллюстрация 204.
Ваза с орнаментом
из винограда и
насекомых.
Сёами Кацуёси.
1908 г.
Серебро,
инкрустация
железом, золотом.
Высота 38,5 см.



Работы мастеров, создававших произведения для внутреннего рынка, отличаются от изделий, ориентированных исключительно на экспорт. Они имели другие сюжетные основы, используя литературные, поэтические и фольклорные темы, понятные только внутреннему потребителю, а стилистика этих произведений нередко опиралась на различные проявления японского классического искусства и эстетики. Их стиль порой следовал канонам *дзэн*, стремился к поэтизации заброшенности, налета старины. Вслед за городскими резчиками *матибори* периода Эдо, мастера периода Мэйдзи продолжили развитие техники резьбы на металле *катакири-бори*, имитировавшей живописную манеру *суми-э*, что дало возможность создания еще больших пространственных эффектов, достигаемых при помощи линий переменной ширины, глубины и наклона. Мастера создавали произведения несколькими быстрыми движениями резца, подобно тому, как художники *суми-э* рисовали, почти не отрывая кисть от бумаги. Этот яркий живописный аспект работы по металлу, позволил мастерам, создававшим произведения для внутреннего рынка, воплотить в них высокие традиции живописи школ Римпа и Маруяма-Сидзё.

Заключение.

В ходе настоящего исследования мы проследили специфические особенности эволюции важнейших стилей и форм металлической пластики периода Мэйдзи в связи с конкретно-историческими условиями эпохи. Выводы, к которым мы пришли, могут быть обобщены в следующих положениях.

К началу периода Мэйдзи качество обработки металла в Японии было на высоком уровне, и существовало много различных школ декорирования металлической пластики.

Стили металлической пластики периода Мэйдзи возникли на основе сформированных к этому времени ключевых принципов дизайна, развивавшихся издавна вплоть до периода Эдо. Основным принципом декорирования, окончательно сложившимся к концу XIX в., стало сочетание разнородных элементов, свободное расположение изображений даже на небольших декоративных предметах, умышленная асимметрия в декоре, повышенное внимание к материалам. Стилиевые особенности металлических произведений данного периода появились из слияния классических работ школ обработки металлов, таких как, например, Гото, существовавшая к тому времени в течении девяти поколений и характеризующаяся утонченной проработкой деталей, и нового, «городского» направления в искусстве художественного металла, возникшего в период Эдо и основанного на живописи современных ему школ Римпа и Маруяма-Сидзё. Примерно к 1880 г., старые традиции обработки металлов, вобрав в себя атмосферу международных культурных контактов и новые веяния Запада, были объединены в уникальном стиле Мэйдзи, сложном переплетении национальных и европейских, консервативных и современных черт.

Основными общественно-политическими событиями, повлиявшими на становление и развитие металлической пластики периода Мэйдзи явились:

- действия нового правительства Японии, направленные на превращение производства декоративно-прикладных изделий в прибыльную экспортную отрасль, а именно:

покровительство лучшим мастерам металлической пластики Японии в виде грантов участникам международных и внутренних выставок;

учреждение системы придворных мастеров *тэйсицу гигэин* (избранным мастерам присваивалось звание придворных, дававшее помимо высокого общественного положения, постоянную заработную плату, пенсию и право продажи своих произведений императорскому двору);

организация Выставочного бюро под контролем Министерства внутренних дел Японии, призванного следить за качеством предметов, попадающих на выставки и помогать мастерам в их творческой деятельности;

выпуск просветительской литературы с эскизами популярных работ, ориентированной на повышение уровня квалификации мастеров при поощрении использования западных методик и сохранении национальных традиций;

привлечение лучших современных художников к созданию эскизов для декоративно-прикладного искусства, через государственную оплату их работ;

создание Токийской школы изящных искусств, призванной обучать молодое поколение мастеров новым возможностям применения старых технологий;

создание международной торговой компания «Кирю Косё Кайся»,

выступавшей в качестве государственного экспортера произведений японского декоративно-прикладного искусства;

приглашение западных специалистов в Японию, призванных ознакомить японских мастеров с западными технологиями и поднять изготовление предметов декоративно-прикладного искусства на более высокий современный уровень; открытие национальных музеев, приобретающих экспонаты, рекомендованных для демонстрации на выставках и др.;

- появление в Японии большого количества частных торговцев, экспортировавших предметы декоративного искусства на Запад, а также возглавляемых европейцами компаний, выполнявших роль агентов и купцов и работавших за пределами страны. Эти торговцы и компании заказывали произведения у японских мастеров учитывая конъюнктуру западного рынка, через это оказывая существенное воздействие на становление нового стиля периода Мэйдзи;

- указ 1876 г., запрещающий ношение мечей, превративший большое число высококлассных мастеров, выполнявших декоративные рельефные композиции по металлу на рукоятках и ножнах мечей, в безработных, и как следствие, поиск новых форм для применения профессионального мастерства и получения заработка;

- изменения в религиозной жизни периода Мэйдзи, такие как сокращение числа синтоистских и буддистских храмов, приведшее к снижению спроса на храмовые колокола, буддийские статуи и многие другие культовые предметы; соответственно, потеря работы множества профессиональных резчиков буддийских статуй, литейщиков, и как следствие, поиск нового пути развития искусства и новых областей применения, адаптирование производства металлических изделий к изменившимся реалиям и сближение его с другими сопутствующими ремеслами.

Систематизируя этапы развития художественного стиля в течение периода Мэйдзи, мы можем условно разделить его на три периода:

1. ранний стиль Мэйдзи, в основе которого лежит историзм сюжетов и персонажей, стилевая эклектика, обилие декора и конструктивных деталей;

2. средний период, в который к производству металлической пластики присоединяются граверы, оставшиеся без работы в связи с запретом Хаиторэй. Каждый из граверов владел специфическими техниками обработки металлов и обладал своим уникальным стилем, выражающимся в передаче пространства и движения, трактовке орнамента и т.д. Именно за этим следует расцвет искусства металлической пластики периода Мэйдзи, который, вобрав в себя атмосферу и новые веяния Запада, стал уникальным явлением;

3. последний, поздний период Мэйдзи, в который мы наблюдаем переход к изящным и лаконичным по композиции произведениям, изображающим сюжеты из повседневной жизни.

Мастерами рассматриваемой эпохи применялись основные металлы и сплавы, а также технологические приемы художественной обработки металлов, существовавшие в Японии еще до периода Мэйдзи. Используя элементы из золота, серебра и красной меди *акаганэ*, сплавов *сякудо* и *сибуити*, с помощью разнообразных методов резьбы, плоской и рельефной инкрустаций, японские мастера переходят от украшения небольших поверхностей в оправках для мечей к созданию на металле больших и сложных композиций *иро-э* на поверхностях декоративных предметов (ваз, декоративных курильниц, шкатулок и т.п.). При этом проявляется виртуозная техника исполнения задуманных образов и достигаются живописный эффекты, получаемые комбинацией сплавов, резьбы, позолоты и серебрения с плоскими и рельефными инкрустациями.

Японские произведения металлической пластики, попавшие в Европу в эпоху Мэйдзи, оказали влияние на возникновение и развитие стиля ар нуво. В свою очередь, проникавшее в страну западное искусство также сильно воздействовало на формирование оригинального стиля в японской металлической пластике периода Мэйдзи, пользовавшегося популярностью на Западе на рубеже XIX - XX вв.

В рамках данной работы мы выделили две группы наиболее известных мастеров периода Мэйдзи: ориентированных на вкусы японского рынка или на западного покупателя. Работы мастеров, создававших произведения для внутреннего рынка, отличаются от изделий, ориентированных исключительно на экспорт. Они имели другие сюжетные основы, используя литературные, поэтические и фольклорные темы, понятные только внутреннему потребителю, а стилистика этих произведений нередко опиралась на различные проявления японского классического искусства и эстетики. Их стиль порой следовал канонам *дзэн*, стремился к поэтизации заброшенности, налета старины.

Экспортные произведения можно в свою очередь условно поделить на создававшиеся для европейских или американских потребителей. Для искушенной европейской публики, в основном, производили дорогие и утонченные предметы небольших размеров и высокого качества проработки, тогда как для американского вкуса того времени (что в принципе прослеживается и сейчас) более подходили броские крупные монохромные произведения из бронзы, либо бронзовые золоченые произведения: парные вазы, скульптуры драконов, воинов и т.п.

Вековые традиции японской металлической пластики нашли свое применение в период Мэйдзи, при этом акцент был сделан не столько на

повышение уровня мастерства литейщиков и гравёров, сколько на адаптацию этого самого мастерства к новым областям применения, появившимся с изменением спроса, а также на его ассимиляцию с другими сопутствующими ремеслами. Основная тенденция развития стиля Мэйдзи заключалась в реакции на изменение спроса. Исчезновение прежних видов изделий из металла привело к тому, что элементы их декора стали монтироваться на другие предметы в новых комбинациях, что иногда вело к перегруженности и появлению эклектических сочетаний. Вкусы с течением периода Мэйдзи изменились. Это изменение заключалось в стремлении достичь единства общего замысла, единого объединяющего мотива, и отходе от хоть и великолепно выполненных, но чересчур вычурных изделий-экспонатов раннего периода, изобиловавшими едва связанными друг с другом декоративными элементами. Характерной особенностью произведений для внутреннего рынка эпохи Мэйдзи стал непреднамеренный возврат к элегантной простоте давно ушедших времён.

Используя старые традиции обработки металлов, мастера-оружейники смогли создать сложные и оригинальные произведения металлической пластики в новой трактовке, сумев приспособиться к новым условиям жизни и творчества и перейти от традиционного изготовления металлической фурнитуры для мечей к созданию произведений декоративного искусства. Большая часть металлической продукции того времени предназначаясь для массового рынка, но среди ее предметов имеются и уникальные произведения искусства, в особенности работы бывших оружейных мастеров, таких как Кано Нацуо, Унно Сёмин, Цукада Сюкё, Кагава Кацухиро, Сёами Кацуёси и др.

По мере развития индустриализации роль японских художественных изделий из металла как способа пополнения валютного резерва страны постепенно сошла на нет, а по мере возникновения различных общественных

изменений интерес к подобного рода традиционным искусствам угас. Многие их приемы, в частности, оригинальные и новаторские техники эмалирования металлических произведений, возникшие в Японии в конце XIX столетия, практически все были утрачены уже следующим поколением, и сейчас относятся к разряду утерянных технологий. Но именно поэтому произведения металлической пластики периода Мэйдзи остаются исключительным явлением в истории декоративно-прикладного искусства, и заслуживают бережного хранения и тщательного изучения.

Библиография

Литература на русском языке:

- 1). Баженов А.Г. История японского меча. – СПб.: ТПГ «Атлант», Издательский дом „Балтика“, 2001. – 264 с.
- 2). Виноградова Н. А. Искусство Японии. – М.: Изобразит. искусство, 1985. – 244 с.
- 3). Виноградова Н. А. Скульптура Японии: III-XIV вв. / Акад. художеств СССР НИИ теории и истории изобразительных искусств. – М.: Изобразит. искусство, 1981. – 239 с.
- 4). Воронова Б. Г. Японская гравюра XVIII-XIX веков. В 2 т. – М., 2008. – 1072 с.
- 5). Гращенков В. Н. Макс Фридлендер – знаток, историк искусства, писатель / История и историки искусства: Статьи разных лет. – М.: КДУ. 2005. – С. 564-576.
- 6). Друзь В.А. Искусство Японии – М.: ГМВ, 2008. – 240 с.
- 7). Друзь В. А. К вопросу о происхождении иконографии монаха с флейтой в японском искусстве // Научные сообщения Государственного Музея Востока. № 22. – М., 1996.
- 8). Игнатович А. Н. Буддизм в Японии: Очерк ранней истории / М.: Гл. ред. вост. лит. изд. Наука, 1987. – С 319.
- 9). Иофан Н. А. Из истории металлургии в Японии VI – VIII вв. / Краткие сообщения ИНА № 61 – М., 1963.
- 10). Иофан Н. А. Культура древней Японии / отв. ред. Виноградова Н. А. – М.: Гл. ред. вост. лит. изд. Наука, 1974. – 261 с.
- 11). Ито Н., Миягава Т., Маэда Т., Т. История японского искусства. (пер. с яп. Гривнина В. С.; пред. и коммент. Иофан Н. А., Коломиец А. С.) – М.: Прогресс, 1965. – 291 с.

- 12). Каневская Н. А. Традиционный японский фарфор XVII-XX века. По материалам коллекции Государственного музея Востока. – М.: ГМИНВ, 2004. – 74 с.
- 13). Каневская Н. А. Окимоно из слоновой кости периода Мэйдзи – Тайсё (1868–1926). Традиция и новаторство // Музеи. Спец. выпуск № 9. – М.: “Руда и Металлы”, 2010. С. 68-77.
- 14). Каневская Н. А., Малинина Л. Искусство Японии. Государственный музей Востока. – М.: Советский художник, 1976. – 32 с.
- 15). Каневская Н. А. Эмали в производстве керамических и фарфоровых изделий в период Мэйдзи (1868–1912) // Труды Государственного Эрмитажа. Керамика и фарфор Дальнего Востока. LIX. – СПб, 2012. – С. 113–120.
- 16). Конрад Н. И. Очерк истории культуры средневековой Японии, VII-XVI вв. – М.: Искусство, 1980. – 144 с.
- 17). Мелетинский Е.М. Мифологический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990 . – 672 с.
- 18). Мещеряков А.Н. Герои, творцы и хранители японской старины. - М.: Главная редакция восточной литературы издательства "Наука", 1988. – 236 с.
- 19). Мещеряков А.Н. История японской культуры: учебное пособие для вузов. – М.: Издательство «Наталис», 2011. – 368 с.
- 20). Мещеряков А.Н. Император Мэйдзи и его Япония. – М.: Издательство «Наталис», «Рипол Классик», 2006. – 736 с.
- 21). Мировая художественная культура: Учеб.пособ. / Под ред. Б.А. Эренграсс. – М.: Высшая школа, 2001. С 767.
- 22). Миронова А.Ф. Экспертиза и атрибуция изделий декоративно-прикладного искусства [учебное пособие]. – М.: Форум: Инфа-М, 2013. – 96 с.
- 23). Николаева Н. С. Декоративное искусство Японии. – М.: Искусство, 1972. – 88 с.

- 24). Николаева Н.С. Япония – Европа. Диалог в искусстве. – М.: Изобразительное искусств, 1996. – 400 с.
- 25). Рыбалко С. Б. Улыбка богов: японская миниатюрная пластика. Частные коллекции Украины. – Х.: Фолио, 2006. – 128 с.
- 26). Рыбалко С. Б. Мастера и самураи: искусство скульпторов и оружейников Японии. / Каталог выставки. – Х.: АВЕК, 2006. – 56 с.
- 27). Рыбалко С. Б. Великое в малом. / Каталог выставки. – Х: АВЭК, 2004. – 44 с.
- 28). Рыбалко С. Б. Посланцы Мэйдзи: из истории коллекционирования японского искусства. // Антиквар № 10, 2009. – С. 18-27.
- 29). Рыбалко С. Б. Сделанные с сердцем. // Антиквар № 10, 2009. – С. 28-33.
- 30). Савельева А. Искусство Японии. – СПб.: «ООО СЗКЭО Кристалл», 2009. – 240 с.
- 31). Сердюк Е. А. Японская театральная гравюра XVII–XIX вв. / М., 1990.
- 32). Сердюк Е.А. Раннее буддийское искусство Японии и корейская традиция / Искусство Востока: Вып. 3. Сравнительное изучение традиций. / Отв. ред. и сост. Т.Е. Морозова // М.: Издательство ЛКИ, 2008. – С.167-192.
- 33). Сердюк Е. А. Спонтанность в отношениях «материал-художник» в Японии в средние века / Тезисы материалов Международного конгресса востоковедов «IKANAS XXXVII». // М.: Секретариат XXXVII Международного конгресса востоковедов, 2004. – С. 614-616.
- 34). Скраливецкий Е. Б. Цуба. Легенды на металле / Серия: Оружейная академия. – СПб.: «Атлант», 2006. – 328 с.
- 35). Токарев С. А. Мифы народов мира. / Советская энциклопедия. Т.1, М.: 1987. – 671 с.
- 36). Успенский М. В. Нэцкэ. – Л.: «Искусство», 1986. – 267 с.
- 37). Фредерик Л. Повседневная жизнь Японии в эпоху Мэйдзи. – М.: «Молодая гвардия», «Палимпсест», 2007. – 311 с.
- 38). Фридлендер М. Знаток искусства. – М.: «Дельфин», 1923. – 43 с.

- 39). Фридлендер М. Подлинник и подделка. – Берлин: Петрополис, 1929. – 110 с.
- 40). Харди У. Путеводитель по стилю ар нуво. – М.: Радуга, 2008. – 128 с.
- 41). Япония в Музее Востока / Коллекции Музея Востока. Вып. 1. – М.: ГМИ, 2007. – 96 с.

Литература на японском языке:

- 42). 深井晃子. ジャポニスムインファッション・海を渡ったキモノ. 東京: 平凡社, 1994. 文庫: 296 ページ.

Акико Фукаи. Японизм в моде – *кимоно*, отправившееся за океан. – Токио: Хэйбонся, 1994. – 296 с.

- 43). アールヌーヴォーに影響を与えた (清水三年坂美術館コレクション) / 別冊緑青 Vol. 3. 京都: 株式会社マリア書房, 2011. 文庫: 120 ページ.

Влияние на искусство ар нуво произведений металлической пластики конца периода Эдо – периода Мэйдзи (Из коллекции музея Саннэндзака) // Рокусё № 3. – Киото: Мария Сёбо Со. Ltd, 2011. – 120 с.

- 44). 明治の万国博覧会の再現美術展 (2010年2月26日-5月23日) 清水三年坂美術館. 京都: ヤマネアートプランニング, 2010. 文庫: 72 ページ.
- Выставочное искусство периода Мэйдзи. Музей Киёмидзу Саннэндзака 26.02.2010-23.05.2010. – Киото: Яманэ Арт Планинг, 2010. – 72 с.

- 45). ゴットфриード・ワグネル. 一千八百八十一年内国展覧会報告書. 東京: 1881. 文庫: 101-105 ページ.

Готфрид Вагнер. Отчет о II Национальной индустриальной выставке 1881 г. – Токио:, 1881. – С. 101-105.

- 46). 明治の宮中デザイン・和中洋の融和の美を求めて/ 編集宮内庁三の丸尚蔵館. 東京: 宮内庁, 2003. 文庫: 99 ページ.

Дизайн императорского двора периода Мэйдзи. Поиск гармонии между японским, китайским и западным стилями / Министерство императорского двора, Музей императорских коллекций. – Токио: Министерство императорского двора, 2003. – 99 с.

47). 横溝 廣子. 海野勝珉 下絵・資料集—東京芸術大学大学美術館所蔵. 大阪: 東方出版, 2007. 文庫: 159 ページ.

Ёкомидзо Хироко. Эскизы Унно Сёмина из собрания музея Токийского национального университета музыки и искусств. – Осака: Тохо Сяппан, 2007. – 159 с.

48). 池田 末松, 吉田 輝三. 加納夏雄名品集. 東京: 雄山閣出版, 2000. 文庫: 246 ページ.

Ёсида Тэрудзо, Икэда Суимацу. Собрание известных произведений Кано Нацуо. – Токио: Юдзанкаку, 2000. – 246 с.

49). 由水常雄. ジャポニズムからアール・ヌーヴォーへ. 東京: 中央公論社, 1994. 文庫: 367 ページ.

Ёсимидзу Цунэо. От японизма до ар нуво. – Токио: Тюокоронся, 1994. – 367 с.

50). 池田 末松, 吉田 輝三. 加納夏雄名品集. 東京: 雄山閣出版, 2000. 文庫: 246 ページ.

Икэда Суимацу, Ёсида Тэрудзо. Собрание известных произведений Кано Нацуо. – Токио: Юдзанкаку, 2000. – 246 с.

51). 世紀の祭典. 万国博覧会の美術. ～パリ・ウィーン・シカゴ万博に見る東西の名品～ / 平成館 特別展示室 2004 年 7 月 6 日 ～ 2004 年 8 月 29 日 / 東京: NHK プロモーション: 日本経済新聞社, 2004. 文庫: 115 ページ.

Искусство Востока и Запада на всемирных выставках 1855 – 1900 годов: Париж, Вена, и Чикаго (Каталог выставки 6.07.2004 – 29.8.2004). – Токио: NHK Промошён: Нихон Кэйдзай Симбун, 2004. – 115 с.

52). 神原正明. 快読・日本の美術—美意識のルーツを探る. 東京: 勁章書房, 2001. 文庫: 219 ページ.

Камбара Масааки. Изобразительное искусство Японии. Поиск истоков осознания прекрасного. – Токио: Кэйсосёбо, 2001. – 219 с.

53). 特別展：「正倉院宝物」, 昭和 56 年 10 月 31 日－11 月 25 日. 東京国立博物館, 1981. 文庫: 206 ページ.

Каталог специальной выставки «Сокровища Сёсоин» (31.10.1981 - 25.11.1981) / Токийский Национальный музей, 1981. – 206 с.

54). 幕末・明治の名工の技と美. 金工鐔名品集 (清水三年坂美術館コレクション) / 緑青 Vol. 28. 京都: 株式会社マリア書房, 2006. 文庫: 96 ページ.

Красота и очарование произведений металлической пластики конца периода Эдо – периода Мэйдзи. Собрание металлических *цуба* (Из коллекции музея Саннэндзака) // Рокусё № 28. – Киото: Мария Сёбо Co. Ltd, 2006. – 96 с.

55). 馬淵明子. ジャポニスム幻想の日本. 東京: ブリュッケ, 1997. 文庫: 285 ページ.

Мабути Акико. Японизм – фантазия о Японии. – Токио: Брюкке, 1997. – 285 с.

56). 世界を驚かせた幕末・明治の金工 (清水三年坂美術館コレクション) / 緑青 Vol. 32. 京都: 株式会社マリア書房, 2007. 文庫: 104 ページ.

Металлическая пластика конца периода Эдо – периода Мэйдзи. Мировое признание (Из коллекции музея Саннэндзака) / Рокусё № 32. – Киото: Мария Сёбо Co. Ltd, 2007. – 104 с.

57). 村田理如. 世界を魅了した日本の技と美幕末・明治の工芸. 京都: 淡交社, 2006. 文庫: 168 ページ.

Мурата Масаюки. Красота японского искусства конца периода Эдо – периода Мэйдзи. Всемирное признание (Из коллекции музея Саннэндзака). – Киото: Танкося, 2006. – 168 с.

58). 会長 沖 外夫. 高岡銅器. 明治期調全名作集. 富山県高岡市: モトヨシ美術印刷, 1986. 文庫: 174 ページ.

Оки Сото'о. Изделия из бронзы Такаока. Каталог всех известных гравиров периода Мэйдзи. – Тояма, г.Такаока: Мотоёси Бидзюцу Инсацу, 1986. – 174 с.

59). 大島清次. ジャポニスム 印象派と浮世絵の周辺. 美術公論社, 1980. 文庫: 337 ページ.

Осима Сэйдзи. Японизм: импрессионисты и *укиё-э*. – Токио: Бидзюцу Коронся, 1980. – 337 с.

60). 納富介次郎と四つの工芸・工業学校展: 明治期デザインの先駆者. 佐賀県立美術館 (2000 年 1 月 29 日–3 月 5 日), 高岡市美術館 (2000 年 6 月 10 日–7 月 9 日). 東京: 誠文堂新光社, 2000. 文庫: 157 ページ.

Пионеры дизайна периода Мэйдзи. Выставка ремесел четырех художественно-промышленных училищ, основанных Нотоми Кайдзиро. Художественный музей префектуры Сага (29.01 – 05.03.2000), Музей искусств города Такаока (10.06 – 09.07.2000). – Токио: Сэйбундо Синкося, 2000. 157 с.

61). 幕末・明治の鐔刀装金工 (清水三年坂美術館コレクション). 緑青 Vol. 34. 京都: 株式会社マリア書房, 2007. 文庫: 96 ページ.

Произведения металлической пластики конца периода Эдо – периода Мэйдзи: цуба и детали оправы мечей (Из коллекции музея Саннэндзака) // Рокусё № 34. – Киото: Мария Сёбо Co. Ltd, 2007. – 96 с.

62). 児玉実英. アメリカのジャポニズム-美術・工芸を超えた日本志向. 東京: 中央公論社, 1995. 文庫: 221 ページ.

Санэхидэ Кодама. Американский японизм – произведения изящных и декоративно-прикладных искусств в японском стиле. – Токио: Тюокоронся, 1995. – 221 с.

63). 清水 克朗, 山本 成子. 明治期高岡銅器の金属工芸技法解析 (その 1) 「武人文様彫金大香炉」 (登録名) の蓋部分における金属工芸技法について / 富山大学芸術文化学部紀要, Vol. 4. 富山: GEIBUN, 2010. 文庫: 70-84 ページ.

Симидзу Кацуро, Ямамото Сэйко. Такаокская бронза эпохи Мэйдзи: анализ техники обработки металла. О способах обработки металла на примере крышки «Большой бронзовой курительницы с резной фигурой воина»

(официально зарегистрированное название) // Бюллетень университета Тояма, факультет искусств, Vol.4. – Тояма: Гэйбун, 2010. – С. 70-84.

64). 日本彫刻の近代. 東京国立近代美術館, その他. 京都: 淡交社, 2007. 文庫: 269 ページ.

Современная японская скульптура. / Национальный музей современного искусства (Токио) и др. – Киото: Танкося, 2007. – 269 с.

65). 皇室の名宝. 美と伝統の精華. 東京国立博物館 1999 年 12 月 14 日 ~ 2000 年 2 月 13 日. 東京: NHK プロモーション, 1999. 文庫: 390 ページ.

Сокровища императорской коллекции. Квинтэссенция искусства и традиций // Каталог выставки 14.12.1999 – 13.02.2000. – Токио: NHK, 1999. 390 с.

66). 泉屋博古 鏡鑑編. 京都: 泉屋博古館. 2004. 文庫: 142 ページ.

Сэн-оку хакуко. Кёкан-кэн. (Собрание зеркал из коллекции Музея Сэн-оку хакуко, Киото). – Киото: Сэн-оку хакукокан. 2004, – 142 с.

67). 鳥田 宗吾. 高岡銅器の彫金技法. 富山: 高岡短期大学紀要, № 20, 2005. 文庫: 257-272 ページ.

Торида Сого. Изделия из меди Такаока. Техника гравировки // Периодическое издание колледжа с двухгодичным курсом образования Такаока. – Тояма:, № 20, 2005. – С. 257-272.

68). 臼井 洋輔. 正阿弥勝義の世界. 岡山文庫 158. 日本文教出, 1992. 文庫: 176 ページ.

Усуи Ёсукэ. Жизнь Сёами Кацуёси // Библиотека Окаяма №158. – Нихон Бункё, 1992. – 176 с.

69). 上野理恵. ジャポニズムから見たロシア美術. 東京: 東洋書店、2005. 文庫: 63 ページ.

Уэно Рие. Японизм в истории русского искусства. – Токио: Тоёсётэн, 2005. – 63 с.

70). 原田一敏. 自在置物. 別冊緑青 Vol. 11. 京都: 株式会社マリア書房, 2010. 文庫: 120 ページ.

Харада Кадзутоси. Дзидзай окимоно // Специальный выпуск Рокусё № 11. – Киото: Мария Сёбо Со. Ltd, 2010. – 120 с.

71). 樋田豊次郎. 日本文様図集 明治の輸出工芸図案—起立工商会社の歴史 / アーツコレクション—工芸関係シリーズ. 京都書院, 1998. 文庫: 333 ページ.

Хида Тоёдзиро. Коллекция эскизов для декоративных произведений компании «Кирю Косё Кайся»: Дизайн экспортных произведений эпохи Мэйдзи // Серия: Коллекции декоративно-прикладного искусства. – Киото: Киото Сёин, 1998. – 333 с.

72). 第 52 回 正倉院展図録 / 奈良国立博物館図書館. 京都: 奈良国立博物館, 2000. 文庫: 139 ページ.

VXII выставка императорской сокровищницы Сёсоин / Национальный музей Нары. – Киото: Нодзаки Инсацу Сигё, 2000. – 139 с.

Литература на английском языке:

73). Alcock R. Art and Art Industries in Japan. London: Virtue & Co, 1878. – P. 292.

74). An illustrated catalogue of Japanese modern fine arts displayed at the Japan-British exhibition, London, 1910 / The office of the Imperial Japanese Government Commission to the Japan-British exhibition. Tokyo: The Shimbi Shoin, 1910. – P. 263.

75). Arwas V. Art Nouveau. The French Aesthetic. Andreas Papadakis Publishers, 2002. – P. 500.

76). Avitabile G. Gottfried Wagener (1831-1892) // Meiji no Takara. Treasures of Imperial Japan (Nasser D. Khalili Collections of Japanese art). Vol. I. London: The Kibo Foundation, 1995. – P. 98-123.

77). Baekeland F. Imperial Japan: The art of the Meiji era (1868-1912). New York: Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, 1980. – P. 232.

- 78). Breuer K. *Japanesque: The Japanese Print in the Era of Impressionism*. Publisher: Prestel, 2010. – P. 160.
- 79). Brinkley F. *The Kyoto Industrial Exhibition of 1895: Held in Celebration of the Eleven Hundredth Anniversary of the City's Existence. Written at the Request of the Kyoto City Government*. Yokohama: Japan Mail Office, 1895. – P. 120.
- 80). Brinkley F. *Artistic Japan at Chicago: A Description of Japanese Works of Art Sent to the World's Fair*. Yokohama: Printed at the "Japan Mail" office, 1893. – P. 33.
- 81). Brinkley F. *Japan. Its History arts and Literature: Pictorial and applied art // Oriental series: Japan and China. Satsuma edition. Vol. VII*. London: J.B. Millet Co, 1902. – P. 396.
- 82). Carpenter J. *Designing Nature: The Rinpa Aesthetic in Japanese Art (Metropolitan Museum of Art)*. Metropolitan Museum of Art, 2012. – P.216.
- 83). Coben L. A., Ferster D. C. *Japanese Cloisonne. History, Technique, and Appreciation*. Publisher: C. E. Tuttle Co., Inc., of Rutland, Vermont & Tokyo, Japan. 1990. – P. 323.
- 84). Duncan A. *Art Deco Complete: The Definitive Guide to the Decorative Arts of the 1920s and 1930s*. Publisher: Harry N. Abrams, 2009. – P. 544.
- 85). Earle J. *Splendors of Imperial Japan: Arts of the Meiji Period from the Khalili Collection (Khalili Exhibition Catalogues)*. Khalili Collection, 2002. – P. 468.
- 86). Edmund V., Gillon Jr. *Art Nouveau: An Anthology of Design and Illustration from "The Studio" (Dover Pictorial Archive)*. Publisher: Dover Publications, 1969. – P. 91.
- 87). *Encyclopaedia Britannica // Japan. Bronze Casting*. 11 ed. Cambridge: University Press, 1911.
- 88). Fahr-Becker G. *Art Nouveau*. Publisher: H.F. Ullmann Publishing GmbH, 2011. – P. 428.
- 89). Faulkner R., Jackson A. *The Meiji Period in South Kensington: the Representation of Japan at the Victoria and Albert Museum, 1852-1912 // Meiji no*

- Takara. Treasures of Imperial Japan (Nasser D. Khalili Collections of Japanese art). Vol. I. London: The Kibo Foundation, 1995. – P.152-195.
- 90). Goss J. French Art Deco. Publisher: Metropolitan Museum of Art, 2014. – P. 280.
- 91). Grafton C. B. Treasury of Art Nouveau Design & Ornament (Dover Pictorial Archive). Publisher: Dover Publications, 1980. – P.144.
- 92). Grasset E. Plants and Their Application to Ornament: A Nineteenth-Century Design Primer. San Francisco: Chronicle Books, 2007. – P.104.
- 93). Greenhalgh P. Art Nouveau, 1890-1914. Publisher: Harry N. Abrams, 2000. – P. 496.
- 94). Greenhalgh P. The Essence of Art Nouveau. Publisher: Harry N. Abrams, 2000. – P. 96.
- 95). Harris V. The Transition from Edo Practices to Meiji Enlightenment // Meiji no Takara Treasures of Imperial Japan (Nasser D. Khalili Collections of Japanese art). Vol. II. London: The Kibo Foundation, 1995. – P. 18-31.
- 96). Harris V. Japanese imperial craftsmen (Meiji art from the Khalili collection). – London: British museum press, 1994. – P. 144.
- 97). Hida T. Exporters of Meiji decorative arts // Meiji no Takara. Treasures of Imperial Japan (Nasser D. Khalili Collections of Japanese art) Vol. I. London: The Kibo Foundation, 1995. – P. 70-97.
- 98). Impey O., Fairley M. Metalwork in the Khalili Collection // Meiji no Takara Treasures of Imperial Japan (Nasser D. Khalili Collections of Japanese art). Vol. II. London: The Kibo Foundation. 1995, – P. 32-45.
- 99). Irvine G. Japonisme and the rise of the modern art movement. The arts of the Meiji period. New York: Thames & Hudson, 2013. – P. 240.
- 100). Irvine G. Japanese Cloisonné Enamels. London: V & A Publishing, 2011. – P. 96.
- 101). Japanese art and design / Earl J. (ed.). – London: V&A Publishing, 2009. – P. 223.

- 102). Japanese Commission, International Exhibition, 1876: Official Catalogue of the Japanese Section, and Descriptive Notes on the Industry and Agriculture of Japan. Philadelphia: Kildark, 1876. – P. 37-117.
- 103). Kashu N. Japanese Woodblock Bird Prints (Dover Fine Art, History of Art). Publisher: Dover Publications, 2011. – P.160.
- 104). Konan T. Japanese Woodblock Flower Prints / Dover Fine Art, History of Art. Publisher: Dover Publications, 2008. – P. 128.
- 105). Lahor J. Art Nouveau. Publisher: Parkstone International, 2014. – P. 200.
- 106). Lambourne L. Japonisme: Cultural Crossings Between Japan and the West / Series: Decorative arts. General. Publisher: Phaidon Press, 2007. – P. 240.
- 107). Marks A. Kamisaka Sekka: Rinpa Traditionalist, Modern Designer. Portland: Pomegranate, 2012. – P.192.
- 108). Meech-Pekarik J., Gabriel P. Weisberg Japonisme Comes to America: The Japanese Impact on the Graphic Arts 1876-1925. Publisher: Harry N Abrams, 1990. – P. 256.
- 109). Ono A. Japonisme in Britain: Whistler, Menpes, Henry, Hornel and nineteenth-century Japan. Publisher: Routledge, 2003. – P. 272.
- 110). Ponting H. G. In Lotus-Land Japan. London: Macmillan and Co. Limited, 1910. – P. 395.
- 111). Putney C. M., Brown K. H., Koyama S., Binnie P. Fresh Impressions: Early Modern Japanese Prints. Seattle: University of Washington Press, 2013. – P. 352.
- 112). Reed C. The Chrysanthemum Papers: The Pink Notebook of Madame Chrysanthemum and Other Documents of French Japonisme. Publisher: University of Hawaii Press, 2010. – P.165.
- 113). Rein J. J. Japan, nach Reisen und Studien. Leipzig: Engelmann, I Vol. 1881 und II Vol.1886.
- 114). Sato D. Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty. J Paul Getty Museum Pubns, 2011. – P. 365.

- 115). Sato D. The policies of the Meiji government for the promotion of the craft industries and the export trade // *Meiji no Takara. Treasures of Imperial Japan* (Nasser D. Khalili Collections of Japanese art). Vol. I. London: The Kibo Foundation, 1995. – P. 56-69.
- 116). Saunders R. *Le Japon Artistique: Japanese Floral Pattern Design in the Art Nouveau Era*. Boston Museum of Fine Arts. San Francisco: Chronicle Books, 2011. – P. 128.
- 117). Savage G. *A Concise History of Bronze*. London: Thames and Hudson, 1968. – P. 264.
- 118). Schneider F. T. *The Art of Japanese Cloisonne Enamel: History, Techniques and Artists, 1600 to the Present*. Publisher: Jefferson, N. Carolina: McFarland, 2010. – P. 330.
- 119). Sembach K. J. *Art Nouveau* (Taschen's 25th Anniversary Special Editions Series). Publisher: Taschen; 25th edition, 2007. – P. 240.
- 120). Sigur H. *Influence of Japanese Art on Design*. Publisher: Gibbs Smith, 2008. – P. 224.
- 121). Sugimori E. *Japanese Patinas*. Brunswick: Brynmorgen Press, 2004. – P. 110.
- 122). Sugimori E. *The Metalsmithing Patination*. A-Forest Promotions, 2003. – P. 177.
- 123). *Twelve Bronze Falcons Exhibited at the World's Columbian Exposition: Chicago, 1893. Tokyo: 1893*. – P. 40.
- 124). Watanabe T. *High Victorian Japonisme*. Bern: Peter Lang AG, 1991. – P. 320.
- 125). Wichmann S. *Japonisme: The Japanese Influence on Western Art Since 1858*. Publisher: Thames & Hudson, 1999. – P. 432.
- 126). Yosuke U., Shoami Katsuyoshi // *Daruma 58*. Daruma Publishing. Vol. 15 No. 2, 2008. – P. 12-30.

Интернет ресурсы:

<http://www.wikipedia.org>

<https://archive.org>

<https://kotobank.jp>

http://www.geocities.jp/atelier_hogaraka/shibuithi.html

<http://www.oldphotosjapan.com>

http://www.sannenzaka-museum.co.jp/about_e.html

<http://tsubaka.ru/glossary.htm>