

«Этнографические картины» Кавахара Кэйга в японском собрании МАЭ РАН

А.Ю. Сеницын

Собрание Музея Антропологии и Этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской Академии Наук насчитывает в общей сложности до 300 произведений традиционной японской живописи. Начало собирания этой коллекции восходит началу XIX в. Многие произведения были подарены музею известными историческими деятелями, отечественными и зарубежными; в их числе есть имена российских императоров, выдающихся мореплавателей, путешественников и ученых.

Особое место среди собрания традиционной японской живописи, хранящегося в МАЭ РАН, занимают произведения, принадлежащие к коллекции, зарегистрированной в 1842 г. под № 13. Эта коллекция была прислана в 1838 г. на имя императора Николая I голландским коллекционером, служащим Голландской Ост-Индской компании (Vereenigde Oostindische Compagnie) доктором Иоганом Фредериком ван Овермеером Фишером. В 1841 г. от него поступила вторая партия коллекционных предметов; обе партии (за исключением нескольких предметов) были переданы Императорской Санкт-Петербургской Академии Наук, избравшей в том же 1841 г. Овермеера Фишера иностранным членом (Академия Наук СССР. Персональный состав... Т.1. с.327.).

Коллекция эта выделяется тем, что среди представленных в ней произведений японской живописи (в общей сложности – 50 предметов) большая часть (40 картин) – принадлежат школе Кавахара Кэйга (1786–1860), выдающегося японского художника первой половины XIX в. Тридцать пять картин небольшого формата принадлежат к этнографической серии «Обычаи японцев» (*Нихон фу:дзокудзу*), еще пять – к серии «Виды Японии» (*Нихон фу:кэйдзу*). Остальные 10 картин, не являющиеся произведениями Кавахара Кэйга, принадлежат кисти малоизвестных ныне, но весьма оригинальных и ценных в Японии художников начала XIX в., таких, как

Александр Юрьевич Сеницын — кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Отдела ВЮВА МАЭ РАН.

[Мори] Ю:сэн, Сё:рю:, Корё:сай, а также художников школ Сидзё:-ха и Нанпин-ха. Эти раритетные произведения имеют не только высокую художественную ценность, являясь шедеврами «высокой» живописи, но и выступают в роли этнографических источников, наглядно и ёмко отражая срез той особой культурной среды Японии эпохи Эдо начала XIX столетия, свидетелями которой были И. Ф. ван Овермеер Фишер и Ф. фон Зибольд (*Д. Кин. Японцы открывают Европу...* С. 160–167. О взаимоотношениях И.Ф. Овермеера Фишера и Ф. Зибольда как коллекционеров см.: *F. Effert. Ethnography in the Margins...*, а также: *Bep de Vries. Maintaining the Heritage of Non-European Cultures...*).

Как уже говорилось, особую ценность этой коллекции представляют картины художника Кавахара Кэйга, относящиеся к сериям «*Нихон фу:кэйдзу*» («Виды Японии») и «*Нихон фу:дзокудзу*» («Жизнь японцев»). Обе эти серии можно считать своеобразными этнографическими зарисовками, отражающими повседневную жизнь японцев первой четверти XIX в. Они фиксируют разнообразные праздники и ритуалы, восстанавливают ход тех или иных церемоний, подробно изображают аксессуары каждого из участников, архитектуру той эпохи, внутренние интерьеры домов и служебных построек.

Кawahara Кэйга, известный также под псевдонимами Тоёскэ и Тагути, считается одним из самых значительных художников Нагаскской школы первой половины XIX в. Нагасакская школа (*нагасаки-ха*) – одна из основных школ традиционной японской живописи периода Эдо. Стили и направления, развивавшиеся внутри этой школы, отличались пестротой и разнообразием; их объединял прежде всего географический принцип. Однако прослеживаются две общие черты, характерные для манеры письма большинства художников Нагасаки: это своеобразная реалистичность, сочетающаяся с экзотичностью (для токугавской Японии), и комбинирование художественных приемов традиционной японской живописи *ямато-э* с «заморскими», т.е. 1) с приемами различных китайских школ; 2) принципами западной (голландской) живописи (*Д. Кин. Указ. соч. С. 66–74.*). Это было следствием того, что Нагасаки был единственным «открытым» портом в Японии, и художники широко использовали возможность изучать заморскую живопись.

Характерным представителем китайской манеры письма был выходец из Китая Нанпин (Шин Нанпин), перебравший в Нагасаки в 1731 г. Хотя некоторые исследователи японской живописи отказывают ему в особых талантах (*Paine R.T., Soper A. P. 226.*), влияние его на развитие в Японии стиля *бундзинга* – “интеллектуальной живописи” несомненно (*Jansen M.B. China in the Tokugawa World...* P. 62–63.). Шин Нанпин прославился своими декоративными и одновременно реалистичными произведениями в стиле *нанга/бундзинга*, в том числе – в стиле *катё:га* (стиль «цвета и птицы»), которые охотно приобретались к случаю (например, как подарки к свадьбе, юбилею и т.д.). Имел много последователей, оформивших направление *нанпин-ха* (*A Dictionary of Japanese Art Terms. P. 472.*). В коллекции Овермеера Фишера есть неподписанная картина-свиток, принадлежащая кисти либо самого Шин Нанпина, либо

одного из его последователей.

Многие нагасакские художники работали в технике *доро-э* («живопись грязью»). Эта техника предполагала использование дешевых пигментов *доро-эногу* (напоминающих гуашь или темперу), размельченных до состояния пудры. В состав этих пигментов входил мел и белый порошок *гофун* из перемолотых ракушек. *Гофун* использовался для разбавления других красителей, придавая им плотность и темный матовый оттенок «наподобие грязи». Техника *доро-э* обычно использовалась для росписи вывесок для магазинов, театральных декораций и т.д. Эту технику также широко использовали художники, использовавшие приемы западной живописи. Их картины часто изображали знаменитые виды города и были очень популярны среди посетителей Нагасаки (A Dictionary of Japanese Art Terms... P. 229, 472.).

Нагасакские художники также часто использовали другие техники, экзотичные для Японии того времени – например, живопись масляными красками по стеклу. Были также в большом ходу так называемые «нагасакские картинки» (*нагасаки-ханга*), ксилографические отпечатки, представлявшие собой разновидность гравюр *укиё-э*, только более примитивные по исполнению. В отличие от Эдоской гравюры «нагасакские картинки» не предполагали первоначального живописного оригинала, а сразу вырезались на печатной доске, которая затем покрывалась тушью и пигментами для печати по бумаге или ткани. «Нагасакские картинки» обычно изображали виды Нагасаки, а также иностранцев (китайцев и голландцев), местных куртизанок и прочую экзотику (A Dictionary of Japanese Art Terms... P. 475.).

Кавохара Кэйга был выходцем из семьи нагасакских живописцев, потомственно владевших мастерской по печатанию «нагасакских картинок», так что первые навыки живописца будущий художник получил еще в детстве. Впоследствии Кэйга был учеником известного художника Исидзаки Ю:си (1768–1846), который имел доступ на о. Дэдзима, ибо был членом учрежденной в 1697 г. почетной гильдии *кара-э мэки-ки*, состоявшей из профессиональных художников, которым было поручено властями Нагасаки оценивать импортировавшиеся из Китая произведения живописи, а также зарисовывать все товары, поступающие с Дэдзима от голландцев и записывать все происходившие там события (A Dictionary of Japanese Art Terms... P. 118.). Членство в гильдии было потомственным; свое в ней место Кавахара Кэйга унаследовал от своего учителя Исидзаки Ю:си. Это дало ему возможность доступа на остров, общения с голландцами и знакомства с голландской живописью.

Заметив старательность художника, реалистичность его стиля и большое желание изучать западную живопись, голландцы также стали поручать Кэйга делать различные живописные наброски – острова Дэдзима, пейзажей Нагасаки, заказывали ему свои портреты и т.д. Первым его голландским заказчиком был Ян Кок Бломгофф; работал он и на Овермеера Фишера. Однако больше всего заказов ему поступало от Филиппа фон Зибольда, поручавшего ему зарисовывать японские цветы и растения, морских животных и рыб, а также жизнь и быт японцев разных социальных уровней. Многие картины Кавахара Кэйга Филипп фон Зибольд использовал в качестве ил-

люстраций для своих книг о флоре и фауне Японии.

Знакомство с Зибольдом втянуло Кэйга в пресловутый скандал 1828 г., и художнику грозила серьезная опасность. Однако он отделался краткосрочной ссылкой, хотя с 1829 г. доступ на Дэдзима был для Кэйга закрыт. После ссылки Кэйга вернулся в Нагасаки и продолжил свою творческую карьеру, сменив имя на Тагути. Он работал в самых разных направлениях: писал пейзажи, портреты, картины в стиле укиё-э, создавал книжные иллюстрации (Japan. An Illustrated Encyclopedia. P. 762.).

В целом, его стиль был в высшей степени индивидуален: ему удавалось когда более, когда менее удачно сочетать принципы, характерные для ямато-э как с техниками западной живописи, так и с «декоративным реализмом» китайской школы (в том числе – школы Шин Нанпиня). Пытаясь найти необычные, но вместе с тем гармоничные решения, он много экспериментировал с композиционными построениями, с перспективой (линейной и цветовой), пытался вводить в свои картины непривычные для японцев той эпохи светотень и игру цветовых пятен.

Кавохара Кэйга с огромной реалистичностью и фотографической точностью передавал особенности изображаемых им объектов, обращая внимание на самые мелкие детали. Именно поэтому его работы являются прекрасными иллюстрациями к научным книгам той эпохи. Особого мастерства художник достиг в изображении растений. Его работы «ботанической» и «этнографической» серий далеко выходят за рамки собственно иллюстраций и являются шедеврами мирового уровня (*Chernaya T.A.* The world level... P. 191–193.). Славу ему принесла в первую очередь так называемая «ботаническая» серия «Цветы и растения Японии», где в полной мере проявился его талант художника-иллюстратора, очень популярны стали и другие серии – «Морские животные Японии», «Виды Дэдзима» (*Дэдзима дзу*), и упоминавшиеся уже *Нихон фу:кэйдзу* и *Нихон фу:дзокудзу*.

Вместе с тем, при всей их реалистичности и вполне практическом назначении, картины Кавахара Кэйга выходят за рамки собственно иллюстраций; в них присутствует дух той эпохи, настроение автора и его отношение к изображаемому, нередко – юмористическое и даже саркастическое. Его портреты, как и изображения людей, отличаются своеобразным психологизмом; он весьма мастерски передает характер персонажей, их эмоциональное состояние и чувства, нередко спрятанные под «официальным» выражением лица (общепринятой в той или иной этикетной ситуации миной и позой).

Творчество Кавахара Кэйга сыграло роль катализатора в сложном процессе гармонического синтеза противоречивых и, порою, взаимоисключающих принципов японской, китайской и западной живописи. В этом смысле он был в числе тех художников, кто наметил пути выхода из креативного кризиса, в котором оказалась японская живопись того периода. Положив мост между японским и западноевропейским искусством, Кавохара Кэйга стал первым японским художником, чьи работы оказались востребованными не только на родине, но и получивший признание в Европе.

Наследие Кавахара Кэйга составляет несколько тысяч работ; в настоящее вре-

мя они хранятся в самых различных музеях и библиотеках мира – в Японии, в Нидерландах, в Германии, в России. Немало работ Кавахара Кэйга находятся в частных коллекциях. В настоящее время творческое наследие Кавахара Кэйга после довольно долгого забвения тщательно изучается, в разных точках земного шара проводится немало выставок с участием его работ.

Что касается картин Кавахара Кэйга, составляющих основную ценность коллекции № 13, хранящихся в МАЭ РАН, все они не имеют ни авторской подписи, ни печати. Однако авторство Кавахара Кэйга очевидно благодаря его характерному индивидуальному стилю и ряду художественных особенностей.

Пять пейзажей из серии *Нихон фу:кэйдзу* (№№ 13–22, 13–23, 13–24, 13–25, 13–26) снабжены этикетками на французском языке и отличаются характерной и довольно странной (как для японской, так и для европейской традиции) монтировкой: четыре из них смонтированы в бумажное паспарту, а одна обрамлена по периметру узкой декоративной рамкой из японской парчи желтовато-охристого цвета. На паспарту в нижней части наклеены этикетки, выполненные сепией на французском языке. Очевидно, такая монтировка (паспарту и этикетки) была сделана по заказу Овермеера Фишера, ибо и некоторые другие картины из его коллекции смонтированы точно также (кроме свитков-какэмоно – те имеют оригинальную монтировку *ямато-хо:гю:*, но при этом снабжены точно такими же этикетками с надписями сепией), и именно из такой же желтой парчи сшиты чехлы *катана-ирэ* для двух мечей, представленных в коллекции. Все эти картины (имеются в виду работы Кавахара Кэйга) представляют собой живопись красками и тушью на шелке; подпись и печать отсутствуют, однако характерный стиль не вызывает ни малейшего сомнения в его авторстве. Их размеры (собственно картины без паспарту) колеблются от 47 до 55 см в ширину и 61–65 см в длину.

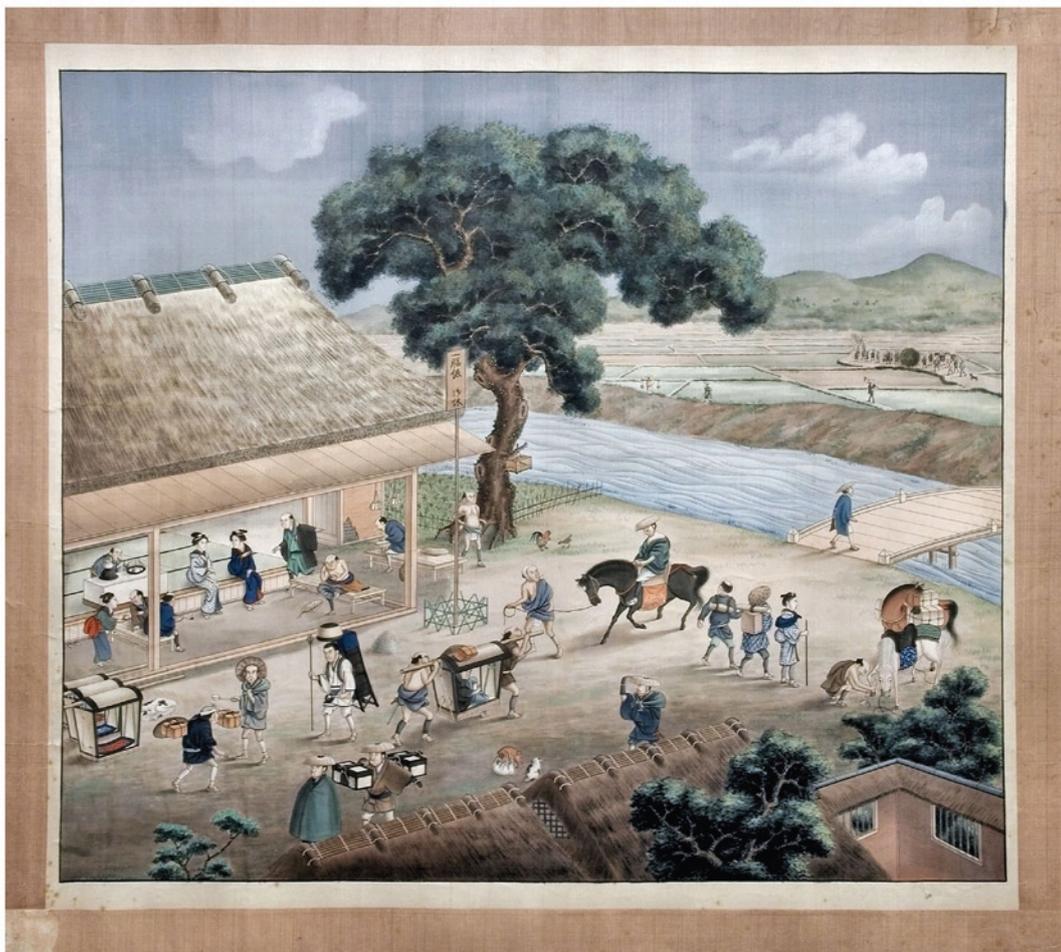
Картина № 13-22 названа Оверееером Фишером “*Vue d’un temple aux environs de Nangasakki*” – «Вид синтоистского храма в окрестностях г. Нагасаки». Картина дает представление о повседневной жизни города, его архитектуре и костюмах жителей. На ней изображена «с высоты птичьего полета» (характерный для японского и китайского традиционного пейзажа принцип *фукинуки ятаи* – «флаг над повозкой») (Стэнли-Бэйкер Д. С. 85.) перспектива г. Нагасаки с видом на городские крыши и синтоистское святилище (*дзиндзя*). Сам храм, окруженный высокой деревянной стеной, изображен справа на заднем плане, в некотором отдалении, среди сосновой рощи, на невысоком, обложенной камнями плоском холме. Вокруг храма – сосны и цветущая сакура. К храму ведет каменная лестница. Перед ней – ворота-тории. На заднем плане – изображенные в перспективе рисовые поля, за ними – горы и серое небо. На переднем плане – две городские улицы; одна ведет к храму (на ней – еще одни ворота-тории), другая ей перпендикулярна. Улицы разделены узкой сточной канавкой, выложенной камнем. На обеих улицах изображены разнообразные лавки с характерными товарами и местные жители в традиционных нарядах: купцы в черных хаори, с веерами или счетами *соробан* в руках; путники в соломенных шляпах, торговцы и торговки



Илл. 1. “Vue d’un temple aux environs de Nangasakki”.
«Вид синтоистского храма в окрестностях г. Нагасаки».

в лавках, кланяющиеся посетителям, грузчики с тюками, голые (в набедренных повязках *фундоси*) носильщики паланкинов *каго* и носилок *нагамоти*; куртизанки в узорчатых *косодэ*, с яркими, завязанными бантом *оби*, сопровождаемые девочками-прислужницами; бритоголовый буддийский монах в черном одеянии, с мальчиком-послушником. Все персонажи примечательны очень реалистичными и характерными для изображенных ситуаций позами и выражениями лиц.

По стилю этому произведению очень близка картина № 13-24 “*Paysage Japonais – Relais de voyageurs*”, изображающую станцию на тракте и отдыхающих на ней путников разных социальных слоев. В левой части картины – харчевня; слуги готовят и разносят посетителям еду и чай. Несколько отдыхающих мужчин и женщин. У харчевни – шест с дощечкой; на дощечке – иероглифическая надпись. В левой нижней части – два пустых паланкина; рядом спит большая собака. В самом низу – крыши



Илл. 2. “Paysage Japonais – Relais de voyageurs”.
«Японский пейзаж – отдых путников».

домов с другой стороны улицы (вид – как бы сверху). На улочке вдоль харчевни – движение в ту и другую стороны: хозяин с нагруженным слугой; пеший самурай, опоясанный мечами; торговцы, буддийский монах в белой одежде, с посохом и жезлом-*сайхай*, с корзиной за плечами; к корзине прикреплена плетеная шляпа, волосы коротко острижены; в паланкине *каго* два носильщика несут богатого человека; слуга ведет коня со всадником; еще один слуга хлопчет около двух коней (один из коней оседлан, другой – с поклажей; оседланному коню меняют подкову); тут же играют три собачки (явная пародия на заимствованный из Китая декоративный мотив “резвящихся *сиси* (“собак будды”), символизирующих игру стихий Ян и Инь); у харчевни – петух с курицей (символы семейного благополучия). Справа – большое дерево.



Илл. 3. “Paysage Japonais – Couvent de Nieve”.
«Японский пейзаж – заснеженный город».

На ветке – клетка с зелено-желтой птичкой. Справа – река; через нее перекинут мост. За рекой – рисовые поля с работающими там людьми. Дорога уходит вдаль, к цепочке гор. На ней – извивающаяся цепочка путников, уменьшающихся по мере удаления, что создает иллюзию перспективы. Небо серое, с белесыми облаками. Особенность этой картины – явный творческий эксперимент автора, предпринявшего попытку привнести в преимущественно плоскостной пейзаж в традиционной японской манере (с диагональной перспективой, характерными условными приемами – например, передачей условного образа реки в виде изогнутых линий; показ интерьеров помещений так, как если бы отсутствовали фасады и крыши) таких чуждых «западных» элементов, как тень от фигур, перспективу и глубину пространства и (что совсем

экзотично для японского художника) игру цветовых пятен – разных оттенков зелено-го – при изображении деревьев.

Лист № 13-23, “*Paysage Japonais – Couvent de Nieve*” (илл. 3), представляет зимний вид японского города. Что за это за город, из подписи не следует. Представляется, что это – Нагасаки. Кавахара Кэйга на момент написания этой картины (1820-е годы) жил в Нагасаки; особенность его манеры – реалистичность и конкретность. Изображение им некоего абстрактного города маловероятно. Если изображенный пейзаж – Нагасаки, то он свидетельствует, что в то в время климат севера о. Кю:сю: отличался от современного: сейчас в Нагасаки снег почти не выпадает. На картине же изображен заснеженный город: снег неглубокий, только что выпал. Канал на первом плане и море на дальнем – не замерзли, видны плывущие лодки и паруса (значит, температура выше нуля). Картина фиксирует городскую архитектуру той эпохи (весьма непритязательные одно- и двухэтажные постройки, вплотную примыкающие к обложенным камнем берега канала, с подвешенным над каналом туалетом, похожим на скворечник (слева) и таким же образом (справа) вынесенной над водой миниатюрной терраской). Зимние наряды жителей мало отличаются от летних.

Картина № 13-25, “*Vue d’un Temple aus Environs de Nagasaki. Coll. Van Overmeer Fisscher*” представляет собой вид буддийского храма в окрестностях Нагасаки, а именно – внутренний двор храма с характерной диагональной перспективой: в центре *кондо*: (главное здание) с серой крышей, справа – служебные постройки, слева – крытая галерея, примыкающая к *кондо*:. На переднем плане – каменная стена с широкой лестницей. У лестницы – монах в черном кимоно и храмовый служака. На заднем плане – зеленые деревья и кладбище. На кладбище ведет узкая каменная лестница.

Само кладбище изображено на картине № 13-26, “*Un Cimetriere aus Environs de Nagasaki...*”. Это – одна из самых загадочных картин серии. На ней изображено кладбище с каменными могилами. На могилах – иероглифические надписи, в том числе – саркастического содержания («Банзай!», «Сакэ», «Женщины» и т.д.). В левом верхнем углу – на одно из могильных памятников подпись красным: «J.F. van Overmeer Fisscher»; чуть ниже – «TAKEDA ONAE» (или «ONAL»). Чуть выше – фамильный герб *мон* «цветущий мандарин-татибана в круге» и черная надпись азбукой катакана *ゼンゾウ* – «Дзэндзо:». Перед могилой – дама в фиолетовом *косодэ*; за ней – служанка в коричневом полосатом *косодэ* с красным *оби*. В руках – связка зеленых веток. Служанка делает знаки рукой голоногую служке в синем коротком кимоно (поднимается по лестнице с деревянным ведром и черпаком).

По-видимому, здесь изображена могила сына Овермеера Фишера и его японской сожительницы, куртизанки Кэвай, из чайного дома Тикуго-я. Их связь привела к рождению в сентябре 1825 г. сына, которому дали имя Кайдзи Дзэндзо:. Овермеер Фишер был очень привязан к мальчику и вознамерился воспитать его. Однако для этого ему требовалось разрешение японских властей, весьма неторопливых в принятии решений в отношениях с иностранцами. Овермеер Фишер сумел такое разрешение



Илл. 4. Un Cimetere aus Environs de Nagasaki”.
«Кладбище в окрестностях Нагасаки». Фрагмент.

получить, и 15-го февраля 1825 г. забрал его на Дэдзима. Но ребенок жил недолго; 4-го мая 1826 г. он скончался в возрасте 9 месяцев (О жизни Овермеера Фишера см.: *Overmeer Fischer J. F. Bijdrage tot de Kennis van het Japansche Rijk*. А также: Обэрмээр Фиссяру. Нихон фудзоку бико.). Овермеер Фишер глубоко переживал случившееся и, по ряду свидетельств, сильно пил (например, на многих картинах Кавахара Кэйга, включая данную, обыгрывается тема пьянства).

Как уже говорилось, в коллекции № 13 представлена и другая серия этнографических картин Кавахара Кэйга – «Жизнь японцев» (*Нихон фу:дзокудзу*). Считалось, что поскольку эти предметы относятся к коллекции № 13, то их собиратель также является Овермеер Фишер. Однако при более внимательном знакомстве с описями коллекции (весьма запутанными и не очень внятными) и другими музейными документами выяснилось, в оригинальном списке собирателя на французском языке

эти картины не упоминаются вовсе. Параллельно с оригинальными документами 1842 г. в описи коллекции присутствуют два параллельных варианта списков коллекции, сделанных в 1918 и 1939 г. Примечательно, что впервые картины этой серии упоминаются лишь в описи 1918 г. Имеется несколько вариантов числа этих картин: 36, 39 и 23. В настоящее время в наличии имеется 35 картин. Картинам этой серии соответствует общий номер 13-34/39. Дана сопроводительная надпись: «...*Коллекция из 23 (исправлено на 39 (красным карандашом) и 36 (синим карандашом) картин, писанных на шелков. материи, представляющих главнейшие моменты жизни от рождения до смерти...*» Ниже приписано красным карандашом: «**В списке не значится!**» (Опись коллекции № 13 МАЭ от 1918 г., л. 5.).

Таким образом, принадлежность коллекции из 35 картин «этнографической» серии Кавахара Кэйга к собранию Овермеера Фишера документально не подтверждена. Представляется, что они (а также еще один уникальный предмет, а именно весьма ценный меч *вакидзаси*, имеющий номер 13-9/2, также не значащийся в списках Овермеера Фишера) поступили от другого собирателя, также связанного с голландской Ост-Индской компанией.

Картины серии *Нихон фу:дзюкудзу* отличаются от предыдущей серии заметно меньшим форматом (32–36 см в ширину и 42–47 см в длину). На некоторых в нижней части прямо по живописному слою собирателем сделаны пояснительные надписи на немецком языке, ныне почти выцветшие. Некоторые из них имеют приблизительный (а иногда неправильный) перевод на русский язык, сделанный в верхней части листа черной тушью или карандашом в дореволюционной орфографии. Таким образом, принадлежность коллекции из 35 картин Кавахара Кэйга «этнографической» серии «Жизнь японцев» к собранию Овермеера Фишера документально не подтверждена. Если учесть и упоминавшиеся отличия этой серии по стилю монтировки (отсутствие какой-либо оправы) и этикетажу (надпись прямо по изображению, немецкий язык, отсутствие этикеток, совершенно другая нумерация в подписях), картины этой серии разительно отличаются от всех от других картин коллекции Овермеера Фишера.

Примечательно, что основным заказчиком картин «этнографической» серии считается не Овермеер Фишер, а Филипп фон Зибольд. Однако никаких упоминаний о поступлении предметов из коллекции Филиппа фон Зибольда ни опись № 13, ни какие-либо другие известные документы МАЭ не содержит, и в числе дарителей МАЭ он никогда не значился. Тем не менее, сам факт наличия упоминавшихся выше немецких надписей заставляет заподозрить «руку» Ф. Зибольда; да и почерк весьма напоминает подписи Зибольда на картинах «ботанической серии» Кавахара Кэйга. Огромная коллекция ботанических иллюстраций Ф. фон Зибольда, среди которой – свыше 300 работ Кавахара Кэйга, в 1869 г. была закуплена у наследников немецкого ученого для Российского императорского ботанического сада Российской академией наук по инициативе К.И. Максимовича. Многие из этих картин имеют надписи, весьма схожие с надписями на картинах «этнографической серии» из коллекции МАЭ. (См. *Chernaya T.A. Preface // Japanese Botanical Art and Illustrations from*

Siebold' Collection. P. 10. Там же см. иллюстрации 16, 19, 24, 27, 63, 66, 92, 145, 147, 159, 166, 170, 189, 194, 202, 229, 215, 216, 219, 239, 248, 253, 279 и др.).

Итак, в МАЭ хранится 35 картин серии *Нихон фу:дзокудзу*. Основная их тема – ритуалы и обряды жизненного цикла: детский цикл, свадебный цикл, похоронный цикл. Большинство картин этой серии представлены в двух вариантах; один из них можно атрибутировать как работу самого Кавахара Кэйга. Второй же вариант, сохраняя общую тематическую канву и композицию первого, несколько отличается от него (другое цветовое решение, надписи, детали интерьера и одежды, различные декоративные мотивы и т.д.) и, как правило, значительно уступает художественно по ряду признаков (неправильно изображена тень предметов; нарушена перспектива; более грубые линии, нет характерного для Кэйга «психологизма» в изображении человеческих лиц и градации светотени; но зато больше ярких декоративных деталей в одежде персонажей и т.п. Все это говорит о том, что это – копии, выполненные одновременно с оригиналом учениками Кавахара Кэйга). Некоторые картины пары не имеют; возможно, парная копия хранится в каком-либо другом музее. Например, второй вариант картины «Церемония *миямаури* в синтоистском храме» (№ 13-34/39(3) принадлежит собранию замка Сипестайн (Castle of Sypesteyn) в Нидерландах. Картины этой серии, хранящиеся в МАЭ РАН, можно разделить на три цикла: «детский» цикл (различные очистительные и инициационные обряды и церемонии); свадебный цикл; похоронный цикл. Ниже будут описаны наиболее интересные из картин этой серии.

№ 13-34/39(8). Посещение синтоистского храма для церемонии *миямаури*.

На картине изображен момент входа в синтоистский храм. На его воротах-*то-ри* надпись: *дзиндзя* (“храм”). В храм несут новорожденного - он на руках бабушки (матери отца), накрыт красным ритуальным *косодэ* с декоративным мотивом *оридзур-комацу*, изображающим молодую сосну и оригами в виде журавля. Изображение сосны и журавля - символические пожелания долгой жизни. Отец ребенка держит зонтик. За ним идет служанка с подношением жрице. У носилок *нагамоти* ожидает слуга-носильщик. На втором плане изображен *тё:дзу* – бассейн с проточной водой. На его краю лежат ковши-*хисяку*, которыми входящие в храм черпают воду для омовения руки и ополаскивания рта. На стенке бассейна надпись: *хо:ёрицуки* – “подношения верующих” (на кит. языке.). Под крышей, накрывающей бассейн, висят бумажные листочки с посвящениями прихожан, например, *дайкон дзё:дзю* – “осуществится большая мечта”. (Многие надписи неразборчивы, ибо изображены обратной стороной).

№ 13-34/39(3). Церемонии *миямаури*. Церемония *миямаури* совершается в синтоистских храмах над новорожденными: она призвана защитить младенцев от вредоносных демонов и «показать» их хранителям-*ками*. В церемонии участвуют отец младенца и его бабушка (мать отца). Они приносят младенца в храм, где жрица *микосан* совершает церемонию, трясая над ним ритуальными колокольцами. В левой руке жрицы – поднос-*самбо:*, на котором лежит амулет *о-фуда*. Младенец – в руках бабушки; последняя повязана ритуальной пятицветной лентой. Чуть поодаль – служанка с

красным свертком (подарок для жрицы). Отец отдыхает на ступенях храма, наблюдая за церемонией. Сверху на полях картины надпись черной тушью на русском языке в старом правописании: «Молитва надъ новорожденнымъ».

№ 13-34/39(6,7). Церемония *Сити-го-сан* («семь-пять-три»). Эта церемония проводилась для девочек, достигших возраста 7 и 3 лет, и для мальчиков – 5 лет. Имела очистительный смысл. Проводилась 15 ноября. Детей указанного возраста (считавшегося «опасным» и приносящим неудачу) наряжали в церемониальные одежды и приводили в синтоистский храм, где семья просила богов-ками защитить детей от «дурных влияний». На картине изображен момент ритуального одевания детей. Вокруг мальчика хлопочут 3 дамы; одна (мать?) завязывает ему волосы в пучок; другая, слева (служанка?) протягивает *хаори* с гербами. Рядом – аккуратно сложенные *хакама*. Третья дама справа (бабушка по отцовской линии?) наблюдает за происходящим. В соседней комнате две дамы повязывают пояс-оби трехлетней девочке с обритой головой. На листе 13-34/39(7) – подпись на русском языке на полях сверху: «Первая прическа мальчика».

№ 13-34/39(4,5). Церемония *маэгами-дати* (обрезание челки). Проводится над юношами 13–17 лет (в разных местах по-разному) и называется также «церемонией первой мужской прически», ибо подростку сбывают детскую челку и выбривают лоб, как это принято у взрослых мужчин. С этого момента юноша считается мужчиной и обязан вести себя, а также и одеваться как мужчина. Эта церемония считается вступлением во взрослую жизнь, и поэтому – очень важным мероприятием в жизни молодого человека. Важность ее подчеркивают символические аксессуары, расставленный перед *токонома* («нишей красоты», самым сакрально значимым местом в доме), и символизирующие пожелание долгой жизни, богатства и удачи: веер *суэхиро* с прядью волос мальчика, лангуст, блюдо *госики* («5 цветов»), ритуальные рисовое пирожные, изображающие плоды персика. На картине № 13-34/39(5) в нише висит соответствующий случаю каллиграфический свиток с надписью *Фукурокудзю*: (имя бога долголетия, одного из 7 богов удачи). Забавно, что надпись на русском языке на верхних полях картины гласит: «Первая прическа девочки»...

№ 13-34/39(21). *Омиаи* – церемония знакомства с невестой; изображен момент знакомства невесты и жениха. Молодых людей представляют друг другу под предлогом любования цветущей сакурой. Жених и сват (*накодо*) попивают сакэ, сидя на помосте у ресторанчика (*тяя*) (на нем надпись: «*мэйси коньяку*» - название японского блюда (рис с пастой из корневища растения *коньяку* (аморфофаллус)). Сват указывает пальцем на невесту. Невеста в нарядном лиловом *косодэ* с красным *оби*; она в смущении прикрывается рукавом; сопровождающая ее дама указывает веером-*суэхиро* на жениха. Слева – табличка *ко:сацу* с правилами общественного поведения на площади и печатью составивших их чиновника. Внизу справа нечеткая надпись на немецком языке «*Verlobung N46*».

№ 13-34/39(17,18). Приветствие семьи жениха представителем дома невесты. Здесь изображено посещение семьи жениха представителем дома невесты перед



Илл. 5. «Омиаи – церемония знакомства с невестой».

свадьбой. В носилках-*нагамоти* – сакэ в качестве церемониального подношения от дома невесты дому жениха. Ситуация изображена с юмором: господа совершают установленный церемониал, слуги же совершенно этим не озабочены. Один из носильщиков прикуривает от фонаря. На носилках изображен герб дома невесты: *кикё:-ни го-кэн* (5 мечей, помещенных в цветок колокольчика). На листе 13-34/39(18) видна ширма с каллиграфической надписью (*дзинги* – “долг”). На предыдущем листе на ширме изображен дракон. Лист 13-34/39(18) – явно ученическая работа: пространственная глубина не проработана, особенно в правой части, где автор-ученик откровенно не сумел повторить перспективное построение второго плана. Булыжники на мостовой на этом листе также изображены довольно неумело по сравнению с предыдущим листом.

№ 13-34/39(15, 16). Шествие невесты в дом жениха. Здесь изображен один из моментов свадебного ритуала, а именно шествие невесты в сопровождении слуг и вассалов из дома родителей в дом жениха. Слуги несут в руках фонари с гербами обоих домов. Декоративные мотивы, использовавшиеся в качестве *мон*, можно определить,

соответственно (слева направо), как “палочки *хаси* на котелке с рисом” (две полосы, заключенные в круг); *кэнкатабами* (мечи *кэн* и цветок травы *катабами* (*окзалис*, *Oxalis corniculata*), *байдзю* (цветок сливы), и *кикё*: (колокольчик японский, *Platicodon grandiflorum*). Хотя гербы (*мон*) являлись наследственными для самурайских фамилий, определить по одному лишь гербу фамилию ныне весьма затруднительно: один и тот же *мон* мог использоваться различными фамилиями как в качестве *омотэмон* («большой герб»), так и *урамон* («малого герба»). Кроме того, господин мог подарить право ношения своего герба вассалам; свои собственные *мон* имели и известные художники и актеры кабуки. Да и художник вряд ли намеревался по известным соображениям изобразить конкретные самурайские семейства, так что использовал самые распространенные гербы. Обе картины весьма напоминают манеру Кавахара Кэйга. По-видимому, он лично приложил руку и к той, и к другой. Но все же на 13-34/39(16) лица прописаны более тщательно, что позволяет сделать выбор в пользу именно этого листа. На листе 13-34/39(16) сверху на полях надпись на русском языке: «Выносъ» (*по-видимому, сюжет был интерпретирован как вынос тела покойника*).

№ 13-34/39(12, 35) Свадебная церемония. Изображен момент свадьбы, когда жених и невеста выпивают по три чарки (*сакадзуки*) сакэ (ритуал *сан-сан-кудо*), подтверждая, тем самым, намерение вступить в брак. Кавахара Кэйга опять применил характерный приём – убрал сёдзи, скрывающие интерьер дома. Здесь *сакадзуки* – в руках у невесты. Жених сидит слева от нее; между молодыми – ритуальная композиция *бонсэки* – ветвь сосны и фигурки журавлей (пожелание долгой жизни и супружеского счастья); за женихом – символическое изображение горы Шумеру (*сю:мисан*); по правую руку от жениха сидят его родители. На переднем плане изображены две гейши в ритуальных синих *косодэ* с декоративным мотивом “тысяча птиц” (*тидори*), символизирующим пожелание многочисленного потомства. Слева показан скрытно наблюдающий за церемонией мужчина – очевидно слуга из дома невесты, которому ее родители поручили посмотреть, как проходит свадьба (родители невесты в этой церемонии не участвуют). Справа – экран, на котором записаны стихи на китайском языке (видны иероглифы со значением “капля росы на ветке”, “аромат”, “красота”). Дом, изображенный на листе 13-34/39(35), украшен декоративными панно с мотивом *хо:дзю-мон* – «волшебный шар (заостренный кверху, с языками пламени под ним) исполнения желаний», на листе 13-34(12) – с мотивом *нами* – «океанская волна».

№ 13-34/39(22, 23). Визит врача в дом умирающего старика. На листе 13-34/39(22) на полях сверху надпись черной тушью на русском языке «Смерть» зачеркнута, карандашом приписано «Посещение больного». У постели умирающего старика (накрытой одеялом с рукавами – *футон*) сидит врач-монах и слушает пульс. Старика поддерживает один из домочадцев (слуга). За ширмой сын умирающего, листая медицинский трактат, беседует с помощником врача; последний достает из короба лекарства. Перед ними – прибор для сакэ. Служанка готовит чай. Ирис (слева внизу), ипомея (*асагао*) в горшке и цветущее дерево «небесный бамбук» (*нантэн*) указывают на время года: лето.

№ 13-34/39(24, 25). Дом умершего. Изображен дом умершего старика самурайского сословия. У постели покойного рыдает его вдова. Монах читает заупокойную молитву. На столике – курения. Рядом – перевернутая ширма *сакаса-бё:бу*. Согласно японскому обычаю, в доме покойного все надписи переворачивают “вниз головой”. Ширма украшена китайскими каллиграфическими письменами. Читается одна из надписей: «Прощай, Тиба-сан!». У ворот дома – носилки *каго*, откуда выходит пожилой монах высокого ранга (по-видимому, настоятель буддийского храма, к которому «приписан» покойный, и где будет проходить заупокойная служба). Из ворот спускается сын покойного с красным коробом в руках. По-видимому, это – плата за ритуальные услуги. На заборе – пара черных воронов, символов смерти и несчастья. Красный клен указывает на время года – осень. Лист 13-34/39(24) – ученическая работа. Лица менее выразительны, пространство прописано хуже; имеет больше декоративных черт. На листе 13-34/39(24) сверху на полях надпись на русском языке: «Смерть».

№ 13-34/39(26, 27). Церемония омовения умершего (*ю:кан*). Здесь изображена церемония *ю:кан* – омывание тела покойного и обривание его головы. Согласно буддийскому обычаю, покойного нарекали посмертным монашеским именем и наряжали в ритуальное кимоно, расписанное письменами-*бондзи* (имитация санскритских букв). После такого ритуального очищения тело покойного кремировали в специальном месте на территории храма, а пепел хоронили на кладбище при том же храме. Лист 13-34/39(27) – работа ученика. Она более декоративная, пространство и тени проработаны хуже, не прорисованы характерные пазы для раздвижных *сё:дзи*, есть и ряд ошибок: цирюльник, например, наряжен в кимоно с узором, подвязанное красным поясом *оби*, в то время как во время такой церемонии надевать пестрые одежды, особенно – красные, было нельзя, ибо цвет одежды должен был быть строго белым. На листе 13-34/39 (27) сверху на полях надпись на русском языке: «Обмывание покойного».

№ 13-34/39(30). Сцена на кладбище. На этом листе (работа самого Кавахара Кэйга) изображена с некоторым сарказмом сцена на кладбище. Рабочие роют могилу для усопшего, не заботясь о сохранности старых останков. Сын покойного сидит на скамеечке под сенью сосны и наблюдает за работой, покуривая трубочку; рядом с ним – прибор для питья сакэ; в корзинке – большая бутылка сакэ и целый короб с провизией. Рядом на огне закипает чайник. Примечательны саркастические эпитафии на надгробиях. На крайнем слева: «[Жизнь] подобна отражению луны в воде озера» (*косуй гэцу кэй*); на крайнем справа: «Молодость – вот настоящее удовольствие» (*ва-камоно хон раку*); на центральном обыгрываются две надписи: справа – обычная для буддийского надгробия надпись «Упокойшему почтенному господину – счастливая жизнь и радость» (*фуку сё: ин ю: раку дайкодзи*); справа – выделенная красным саркастическая надпись, пародирующая предыдущую: «Несчастливая, безрадостная жизнь этому низкому человеку!» (*ка сё: ин мураку дайси*).

№ 13-34/39(33). Буддийская церемония (панихида) по покойному. В буддийском храме проводится заупокойная служба по покойному. На кресле восседает настоятель.



Илл. 6. «Церемония на кладбище».

Монахи читают молитвы у поставца, на котором расставлены сосуд с цветком лотоса (символом просветления и удачного перерождения в следующей жизни), подсвечник со свечей, курения и табличка-*ихай* с посмертным именем умершего (*мандзю: индэн унтё: сэйтоку дайидзи* – «почивший господин, увенчанный добродетелью и десятью тысячами заслуг в долгой жизни» [следующего перерождения]). Такое хорошее заупокойное имя стоит очень дорого; поэтому представители семьи покойного принимают пожертвования деньгами в знак сочувствия к покойному, тщательно при этом фиксируя, кто сколько пожертвовал. Флаги в правом нижнем углу украшены речениями из буддийских сутр: «Жизнь окончена... Все живущее умирает...» (*сё: мэцу, сёгё:мудзё:*). На полях сверху надпись на русском языке (карандашом и тушью) «Панихида». Скорее всего, этот лист – ученическая работа.

№ 13-34/39(34). Церемония на кладбище. Здесь изображен ритуал поминовения усопшего на кладбище. Члены семьи покойного в знак траура носят белые одежды; мужчины – не бриты. Глава семьи совершает молитву у небольшого алтаря при входе на кладбище. Слева от него – контрастирующий с бледными прихожанами монах в

зеленом *дзимбаори* поверх нарядного красного кимоно. Два надгробия в левом нижнем углу примечательны саркастическими эпитафиями. На правом: *суйсю гэнтоко*: (напившись сакэ, блевал [вследствие чего и скончался]); на левом: «*инко*: *сукэбэ*: (распутный человек) *ко:нэн иптяку кудзю*: *сай* (скончался в возрасте 190 лет)».

В собрании МАЭ есть еще несколько картин в стиле Кавахара Кэйга, относящихся к другим коллекциям. В первую очередь следует отметить две небольшие (29 x 25 см) картины ботанической серии, смонтированные в виде свитков *какэмоно*, из сборной коллекции № 681, собиратели которой неизвестны. На одной (№ 681-63/2-1, живопись по бумаге) изображена ветка *ямабуки* (керрия японская) с желтыми цветами, на другой («681-63/2-2 живопись по шелку») цветок *фукудзю:со*: (адонис амурский). Это дикорастущее растение очень популярно в Японии, ибо его золотисто-желтый цветок распускается в конце февраля, когда в Японии отмечается традиционный Новый год. Поэтому цветок и назвали *фукудзю:со*: – «вечное счастье»); его также называют *гэндзиусо*: – «Новогодний цветок» (Japan. An Illustrated Encyclopedia.. P. 427). На обеих картинах представлены названия растений (японские – азбукой катакана, китайские – иероглифами и окуругана). На второй имеется яркая красная печать Кавахара Кэйга.

Кроме этого в собрании МАЭ есть два свитка-какэмоно в стиле Кавахара Кэйга поступление 1841 г. от барона П.Л. Шиллинга фон Канштадта (1786–1837), ученого, путешественника, военного изобретателя, члена-корреспондента Академии наук по разряду восточных древностей. Обе картины (большого формата – 175 x 59 см) изображают нагасакских куртизанок (свиток 8-137/5 – куртизанку в черном косодэ с красным оби и красным же нижним кимоно-*дзю:бан*; 8-137/6 – куртизанку в полосатом косодэ с ребенком, под веткой алого осеннего клена).

И, наконец, еще четыре работы в стиле Кэйга примерно такого же формата, но не смонтированные (живопись по бумаге), представлены в сборной коллекции № 4091 (от посещавших Японию российских военных моряков, переданы МАЭ в 1936 г. от военно-морского училища имени Фрунзе). На этих картинах изображены самурай в *камисимо*, буддийский монах и две куртизанки.

Таким образом, в настоящий момент МАЭ РАН располагает коллекцией из 48 работ школы Кавахара Кэйга, представляющими не только значительную художественную ценность как таковую, но и выступающими в качестве ценнейшего источника по этнографии Японии первой половины девятнадцатого века.

Настоящая статья основана на исследовании, проведенном в 2002–2003 гг. совместно с д-ром Яманаси Эмико, ст. научным сотрудником Токийского национального института культурного наследия на средства гранта Японского фонда. Результатом исследования стал мультимедийный каталог «Paintings by Kawahara Keiga and Other early 19th century Japanese artists in the Johan Frederick van Overmeer Fisscher collection in the Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) of the Russian Academy of Sciences (MAE RAN)» (См. *Sinitsyn A.Y., Yamanashi E....* P. 19–31.).

Литература

- Академия Наук СССР. Персональный состав. М, 1974. Т. 1.
- Кин Д. Японцы открывают Европу: 1720–1830. (The Japanese Discovery of Europe) М., 1972. МАЭ РАН. Описание коллекции № 13.
- Стэнли-Бэйкер Д. Искусство Японии. М., 2002.
- A Dictionary of Japanese Art Terms. Tokyo, 1990.
- Chernaya T.A. The world level of Japanese botanical art and illustration in Kawahara Keiga's works // Japanese Botanical Art and Illustrations from Siebold's Collection. The Treasures of the Russian Academy of Sciences. The Komarov Botanical Library, St. Petersburg. Catalogue of Exhibition. 2002.
- Chernaya T.A. Preface.// Japanese Botanical Art and Illustrations from Siebold's Collection. The Treasures of the Russian Academy of Sciences. The Komarov Botanical Library, St. Petersburg. Catalogue of Exhibition. 2002.
- Bep de Vries. Maintaining the Heritage of Non-European Cultures. The National Museum of Ethnology, Leiden, The Netherlands // IAS Newsletter, June 2000. No. 22, p. 6.
- Effert F. Ethnography in the Margins. Japanese Collections, 1816–1883 // IAS Newsletter, June 2000. No. 22, p. 6.
- Jansen M.B. China in the Tokugawa World. London, 1992.
- Japan. An Illustrated Encyclopedia. Tokyo, 1993. P. 762.
- Overmeer Fischer J.F. Bijdrage tot de Kennis van het Japansche Rijk. Amsterdam, J. Muller, 1832/3.
- Paine R.T., Soper A. The Art and Architecture of Japan. Yale University Press. New Haven, London, 1981.
- Sinitsyn A.Y., Yamanashi E. Kawahara Keiga's Paintings and Some Other Early 19th c. Japanese Items in the J.F. van Overmeer Fisscher Collection in the Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) of the Russian Academy of Sciences (MAE RAN) // Manuscripta Orientalia, St. Petersburg, 2004, vol. 1, # 1. P. 1931.
- Обэрумээру Фиссяру. Нихон фудзоку бико. Перевод на яп. яз. и комментарии Митцуо Сёдзи и Дзиро Нумата. Т. 1–2. Токио, 1978. (на яп. яз.).