

А. Ю. Сеницын

О картинах художников школы Кано в собрании Музея антропологии и этнографии РАН и их атрибуции

В японском собрании Музея антропологии и этнографии (Кунсткамера) РАН имеются шесть произведений традиционной японской живописи авторства художников именной школы Кано. Статья посвящена проблеме научной атрибуции этих произведений в контексте общего обзора творческого наследия и художественной специфики этой школы живописи, отражавшей художественные вкусы самурайского сословия и доминировавшей в период Эдо.

Ключевые слова: традиционная японская живопись, школа Кано, творческое наследие, научная атрибуция, МАЭ РАН

Alexander Y. Sinitsyn

Paintings by Kano School Artist in Museum of Anthropology and Ethnography of RAS and their attribution

The Japanese collection in the Museum of Anthropology and Ethnography (MAE) RAS possesses six paintings formatted as kakemono scrolls signed and sealed by the Kano school artists. The article considers the problem of attribution of these pieces in the context of creative legacy and artistic specifics of the Kano school that dominated in the Edo period Japan and conveyed the aesthetic tastes of the samurai class.

Keywords: traditional Japanese painting, Kano school, artistic legacy, academic attribution, MAE RAS

Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого («Кунсткамера») РАН обладает довольно значительным собранием произведений традиционной японской живописи, насчитывающим свыше трех сотен изображений. Это собрание весьма разнообразно по своему составу по представленным в нем жанрам, школам и форматам (свитки вертикального и горизонтального формата, книги, альбомные листы, веера и т. д.). Среди этих произведений достойное место занимают шесть картин (оправленных как свитки **какэмоно**), написанных художниками знаменитой школы Кано.

Представляется необходимым коротко рассказать об истории и основных мастерах этой именной и самой влиятельной в Японии школы живописи, просуществовавшей не менее 400 лет и давшей около 20 поколений сотен прекрасных художников.

Представители этой мощной школы создали специфический синкретический стиль, называемый **вакан**, где под **ва** понимается исконно-японское мировоззрение, под **кан** – заимствованные из сунского, юаньского и минского Китая как религиозно-философские концепции, так и практические техники монохромной и полихромной живописи. Можно сказать, что понятие **вакан** означает объединение академического китайского стиля, известного в Японии как **канга**, с оригинальным японским стилем **ямато-э**, отличающимся поэтичностью и лиризмом.

Художники этой школы работали в самых разных жанрах и техниках – монохромные пейзажи в китайском стиле; монохромные и полихромные портреты правителей, исторических деятелей, знаменитых воинов и буддийских патриархов; китайских мудрецов, божеств и мифических животных; знаменитых красавиц древности; «южных варваров», т. е. европейцев; картины **катёга** – «цветы и птицы»; изображения растений, животных, архитектурных сооружений, праздников, стихийных бедствий, сражений и официальных церемоний. Они создавали иллюстрированные свитки к литературным произведениям и учебным пособиям; расписывали шестистворчатые ширму **бёбу**, экраны **цуйтатэ**, стенные и потолочные панели, служившие украшениями интерьеров императорских дворцов и резиденций сёгунов; декорировали веера и кимоно, копировали и древние японские свитки в стиле ямато-э, и китайские картины времен династий Северной и Южной Сун, Юань и Мин, и привезенные из Европы карты и научные иллюстрации – одним словом, сложно назвать ту область художественной деятельности, где представители школы Кано не были бы востребованы и не проявили бы себя как теоретики, эксперты и мастера-практики.

Ведущие художники Кано обучали в своих студиях многочисленных учеников, осуществляя, таким образом, практическую передачу многовековых традиций живописи. Коллектив-

ными и вековыми усилиями ими был создан яркий и оригинальный стиль, ставший каноническим для всей традиционной японской живописи и декоративно-прикладного искусства XVI–XIX вв. Они объединили в рамках одного стиля все живописные техники, известные в то время в Японии.

Художники школы Кано сформировали особую, привилегированную гильдию, представители которой наследственно, из поколения в поколение, занимались исключительно живописью и изучением художественной традиции Японии и Китая. В их семьях типичной была ситуация, когда и отец какого-либо художника, и его дядья, и дед, и прадед были выдающимися живописцами; профессиональными художниками должны были стать и его сыновья, и внуки, и правнуки. Посредством этого сохранялась уникальная творческая и интеллектуальная атмосфера в семьях художников Кано, способствовавшая столь долгому существованию и процветанию этой школы.

Более того, согласно установившейся традиции, весьма поощрялись браки исключительно между представителями и представительницами разных ответвлений дома Кано.

Следует отметить, что стилю Кано как системе базовой подготовки живописца обучилось и множество независимых художников, не относившихся ни к какой школе (например, Ханабуса Иттю (1652–1724) или Огава Харицу (1663–1747), и основоположники таких именитых школ, как Римпа, Хасэгава, Кайхо, Ватанабэ, Маруяма-Сидзё и т. д., ставших конкурентами школы Кано.

Живопись школы Кано была демонстративно ориентирована на весьма консервативные вкусы верхушки военного сословия Японии с его весьма жесткими этическими установками и строго регламентированными эстетическими ценностями. Поэтому стиль Кано, наряду с театром Но и поэзией **рэнга**, стал считаться одним из неотъемлемых элементов культуры самурайского сословия; в японской художественной традиции она противопоставлялась, с одной стороны, живописи школы Тоса, связанной с культурной традицией императорского двора и старой придворной аристократии. С другой стороны – живописи и гравюре в стиле **укиё-э**, отражавшим «низменные» (с точки зрения самурайства) вкусы торгового сословия эпохи Эдо.

Впоследствии к стилю Кано в Японии устойчиво прикрепился ярлык художественного «идеализма» (яп. – рисосюги), что предполагало акцент на изображении «идеализированных» в даосско-конфуцианском ключе и весьма стилизованных объектов, фактически возведенных в разряд визуальных символов соответствующих

философско-мировоззренческих концептов (например, принципов доктрины «сыновней почтительности» или «вассальной верности»). В этом смысле стиль Кано противопоставлялся так называемому «реализму» (яп. – сядзицусюги, буквально «натурализм»), т. е. живописи, ориентированной на изображение реальных природных объектов.

Отечественный знаток Востока и коллекционер князь Э. Э. Ухтомский так отзывался о живописи в стиле Кано: «Ни один артист на Западе не может сразу передать несколькими штрихами столь реальное и симпатичное изображение растения или животного, или обоих вместе, как это легко дается рисовальщику в „стране восходящего солнца“, – но дар его изсякает¹ на воспроизведении внешних и низших форм природы: одухотворение ее и создание человека в органической связи с высшим миром (как мы его понимаем) есть нечто недоступное гению японца, черезчур скованному традиционными условностями сонливой китайщины, игнорирующей идеальное на земле: нет ни симметрии, ни перспективы, ни сочетания света и тени! Все носит характер чего-то виньеточного, декоративного...»².

«Китайское происхождение искусства видно до сих пор, как по сюжетам, вдохновлявшим художников, так и в способе письма, при котором мягкую кисть держат за конец ручки и быстрыми мазками проводят те линии, которые поражают европейцев своею легкостью и смелостью... Перспектива заменяется нагромождением предметов, а в трудных сомнительных местах, совершенно по-китайски, вводятся облака.

Указание на первоначальное происхождение искусства не имеет целью умалить специальные достоинства произведений японских художников, которые даже при одних внешних контурах часто заслуживают внимание и в последнее время европейские знатоки признают, что есть нечто, достойное заимствования.

Своеобразная прелесть рисунков объясняется отчасти свободною работою локтем, а не кистью руки и пренебрежением к симметриею и тенями в связи с размещением предметов не так, как они должны быть на самом деле, а в роде того, как их воспроизводит воображение, пораженное некоторыми частями ландшафта преимущественно перед другими или даже в ущерб им. Японские художники скорее поэты, чем фотографы и могли бы производить великие вещи, если бы не сосредотачивались в ограниченных рамках специализации»³.

Несколько слов об истории традиции школы Кано. Основателем ее считается Масанобу (1434–1530), ученик дзэнских художников-

монахов – великих Тэнсё Сьобун (?–1460) и Сэсю Тоё (1420–1506), обогативших японскую традицию многочисленными работами монохромными пейзажами **суйбоку-га** («картина водой и тушью») в старинном китайско-корейском стиле. Масанобу, благодаря столь высокой протекции, сумел занять должность официального придворного художника при сёгунах Асикага, и с этого времени он и его потомки занимали эту должность при последующих самурайских правителях Японии – Ода Нобунага, Тоётоми Хидэёси и последовательно сменявших друг друга пятнадцати сёгунах дома Токугава, начиная с основателя династии Токугава Иэясу.

С течением времени школа Кано разрасталась, расширялась и сфера «освоенных» ее представителями жанров и стилей. Самыми яркими и значимыми художниками этой школы считаются следующие мастера:

– старший сын и преемник Масанобу – Мотонобу (1476–1559), считается «первой великой кистью» школы Кано и создателем того самого стиля **вакан**, ставшего творческим ноу-хау школы;

– его внук Кано Эйтоку (1543–1590), «вторая великая кисть», работавший в декоративном стиле кимпэкига и расписывавший ширмы и стенные панели в замках самурайских князей времен Адзуты-Момояма;

– Кано Хидэёри (вторая половина XVI в.);

– Кано Мицунобу (1561–1608);

– Кано Таканобу (1571–1618);

– Кано Санраку (1559–1635);

– Кано Сансэцу (1589–1651);

– Кано Тянью (1601–1674), «третья великая кисть», внук Эйтоку.

– Кано Цунэнобу (1636–1716).

Можно назвать и много других известных имен.

Первые поколения художников Кано тяготели к Киото, но во времена сёгуната Токугава многие переехали в Эдо. Наиболее значимой фигурой периода Эдо считается Кано Тянью, официальный придворный художник бакуфу. Он и его потомки основали несколько ветвей школы Кано называвшихся по районам Эдо, где располагались студии: Накабаси, Кадзибаси, Кобики-тё, Суругадай, Хама-тё и другие.

К концу периода Эдо наблюдается постепенный закат школы Кано: стиль исчерпал свой потенциал; развитие новых тенденций препятствовал жесткий канон школы, ограничивавший свободу творческого самовыражения. Живописцы Кано постепенно превращались в ревностных хранителей этого канона, были скорее ретроградами, нежели новаторами. По этой причине многие творчески мыслявшие

художники предпочитали не связывать себя рамками школы Кано и искали какие-то новые пути – такие, как живопись в «стиле образованных людей» – **бундзинга**; в стиле **укиё-э** или, в меру возможностей, изучали «запретную» в условиях самоизоляции Японии «западную живопись» – **ёга**.

Последними крупными художниками школы Кано считаются активные в период Мэйдзи Кано Хогай (1828–1888), Кано Томонобу (1843–1912) и Хасимото Гахо (1835–1908). Эти художники уже вышли за рамки собственно традиции Кано – они стояли у истоков нового жанра японской живописи – **Нихонга**, совмещавшего принципы западноевропейского искусства с собственно японской традицией.

Что касается произведений школы Кано в собрании МАЭ РАН, то их немного – всего 6 свитков вертикального формата **какэмоно** (**какэ-зюку**). Самым удивительным является то, что они вообще есть в собрании МАЭ, ибо наш музей, в силу своей специализации никогда не проводил целенаправленного сбора произведений восточноазиатского искусства, специализируясь на этнографических, антропологических и археологических экспонатах.

Четыре свитка относятся к собранию Николая Александровича Романова (Николая II), посетившего Японию в качестве наследника российского престола в 1891 г. во время своего Путешествия на Восток и привезшего из Страны восходящего солнца обширную коллекцию японского искусства.

Два из них принадлежат кисти Кано Цунэнобу (1636–1713), другие два – Кано Ёсинобу (1747–1797).

Кано Цунэнобу (狩野常信) родился в Киото в 1636 г. Его отец, Кано Наонобу, умер в 1650 г., когда Цунэнобу было всего лишь 14 лет (изучение живописи в семьях Кано начинали лет с 7–8). С этого времени Цунэнобу принялся постриг и стал учеником своего именитого дяди Кано Тянью в Эдо; благодаря ему стал вхож в круг живописцев, работавших на семью сёгунов Токугава и возглавил студию Кобики-тё Кано. Его патроном был четвертый сёгун Токугава – Иэцунэ (1641–1680). Цунэнобу был одним из ведущих художников школы Кано во второй половине XVII – начале XVIII в., считается «четвертой кистью» в рейтинге мастеров этой школы. Был удостоен высших почетных званий, дававшихся сёгунатом выдающимся ученым-гуманитариям – **хогэн** и **хоин**. Скончался в Эдо в 1713 г. и был похоронен в старинном храме Хоммондзи (принадлежащий секте Нитирэн) в районе Икэгами⁴.

Оба свитка подписаны **Цунэнобу хицу** (常信筆), имеют печать **Цунэнобу** и роскошную

оправу из золотой парчи. На первом свитке изображен бойцовый петух, на втором – красавица в роскошном китайском одеянии, в золотой диадеме в виде летящего феникса и с веткой персика в руках (на ветке есть и плод, и цветы). Именно персик и служит ключом к идентификации образа – на свитке изображена китайская фея (даосское божество) Сиванму, в небесных садах которой растут «персики бессмертия».

В музейных и частных собраниях существует довольно много изображений даосских и конфуцианских божеств (а также мифических животных китайского пантеона) кисти Цунэнобу, с аналогичной подписью и печатью⁵.

Другие два свитка принадлежат кисти Ёсинобу (1747–1797). Кано Тосюн Ёсинобу (狩野洞春美信) известен как глава ветви Суругадай Кано; он имел звание **хогэн** и был одним из **омотэ эси** (придворных живописцев) при сёгуне Токугава Иэнари (1773–1841). Ёсинобу был мастером специфической техники живописи тушью, известной как **моккацу**, что подразумевает акцент не на четкой линейной моделировке рисунка, а на комбинировании пятен туши разной интенсивности, которые наносят на влажную поверхность, что дает эффект объемности изображения. Среди его известных работ есть расписанная ширма бёбу, ставшая одним из даров со стороны бакуфу правителю (вану) Кореи, а также росписи потолочных и стенных панелей в храме Риннодзи в Эдо⁶.

Свитки представляют собой связанную смысловым контекстом пару. Первый – «весна и осень». На первом, «весеннем» свитке изображен карп, поднимающийся вверх по водопаду (по китайской традиции, карп, поднявшийся по водопаду, превращается в дракона); над водопадом – ветка цветущей сакуры. Второй свиток – карп в струях водопада под алыми листьями клена.

Еще один свиток принадлежит кисти Кано Норинобу (狩野典信) (1692–1731), известному также как Тэнсин (天信). Этот свиток поступил в музей в 1907 г. от княгини Хариклеи Александровны Лобановой-Ростовской, урожденной Ризо-Рангабе, дочери греческого посла в Санкт-Петербурге.

Норинобу был сыном Кано Моринобу и главой школы Накабаси Кано в Эдо. Примечателен тем, что в 1709 г. участвовал в росписи стенных панелей императорского дворца в Киото⁷.

На свитке, подписанном как **Норинобу сукэ** (典信祐), с печатью **Норинобу**, изображены два самурая, конный и пеший. По ряду признаков можно предположить, что это – иллюстрация к одному из сюжетов «Повести о доме Тайра». Конный самурай, весьма юный, опоясан мечом **сиридати** с ножнами, оправленными тигриным

мехом (подобные мечи носили знатные военачальники); он держит в руках лук – так, словно осматривает его. Доспех его (оёрой) имеет специфический декор на наручах и поножах в так называемом стиле **Ёсицунэ-котэ**. Следовательно, вполне логично предположить, что это – Минамото Ёсицунэ в битве при Ясима (март 1185 г.). Во время этой битвы Ёсицунэ уронил в море свой лук и, рискуя жизнью, доставал его под градом стрел противника. Стилистически это произведение можно отнести к художественной манере **ямато-э**.

И, наконец, еще один свиток является работой великого Кано Танью (狩野探幽) (1602–1674). Свиток был подарен музею 10 мая 1903 г. неким «купцом К. Хасэгава из Хоккайдо Ибури, Нисимонбэцу»⁸ в составе весьма разнообразной коллекции из 67 предметов (живопись, гравюра, старинные монеты, детали художественной оправы мечей, предметы быта и др.).

Кано Танью, «третья великая кисть Кано», родился в Киото в 1602 г. через два года после эпической битвы при Сэкигахара, в результате которой Токугава Иэясу сокрушил своих противников (так называемую «Западную армию» – коалицию владетельных князей южных и западных провинций) и установил власть своего дома (Токугава бакуфу), правившего Японией в течение последующих 267 лет.

Кано Танью (мирское имя – Моринобу) был старшим сыном Кано Таканобу (1571–1618) и внуком Кано Эйтоку. Его карьера придворного художника при сёгунах Токугава началась с 1612 г., когда его отец был вызван в Эдо, новую столицу, для работы на бакуфу, к которой привлекал и своего старшего сына Моринобу. В 1617 г., в возрасте 15 лет, Моринобу стал официальным художником бакуфу, **гоё-эси**, отказавшись ради этого от формального статуса главы семьи Кано. Сёгунат выделил молодому художнику студию-резиденцию в районе Кадзибаси в Эдо, и тот основал новую ветвь семьи Кано (Кадзибаси-Кано). В 1636 г. (по другим данным – в 1634 г.) Моринобу формально принял постриг и сменил имя на Танью, под которым и вошел в историю японской живописи. Вместе с принятием пострига Танью был удостоен очень почетного звания **хогэн**, присуждавшегося со стороны бакуфу высшим буддийским иерархам, а также придворным художникам и врачам. Это звание носили многие живописцы семьи Кано, что подчеркивало их исключительно высокий статус. Через 30 лет после этого, в 1665 г., уже на закате жизни, Танью получил высшее звание – **хоин**, соответствующее аристократическому титулу (при императорском дворе) младшей степени 4-го ранга⁹.

Наследие Танью чрезвычайно разнообразно и охватывает весь «творческий спектр» школы Кано (а порою и выходит далеко за его «формальные» рамки). В качестве официального художника Танью принимал участие в сколь масштабных, столь и престижных работах по оформлению роскошных интерьеров резиденций сёгунов – Эдоского замка, Осацкого замка, замка Нагоя и замка Нидзё в Киото; буддийских и синтоистских храмов (например, Нандзэндзи в Киото и Тосёгу в г. Никко).

Следует отметить, что в период Эдо имел место официальный запрет на «несанкционированное» изображение сёгунов и членов семьи Токугава, а также исторических событий и некоторых исторических деятелей предшествующих периодов, например членов семьи Тоётоми. Танью был одним из представителей узкого круга привилегированных живописцев, привлекавшихся к созданию таких изображений. Есть много его работ, посвященных Токугава Иэясу, его вассалам и его битвам. Так для святилища Тосёгу в г. Никко, где покоится прах Токугава Иэясу, Танью написал несколько «портретов» Иэясу (например, где сёгун изображен в виде Тосё Дайгонгэн, синтоистского «божества, озаряющего светом Восток»), а также серию «Тосёгу энги» из пяти свитков **эмаки** в стиле **ямато-э**, где изображено «житие» основателя сёгуната Токугава. Известны также многочисленные работы, предположительно авторства Танью (а также других художников школы Кано), которые можно условно назвать «портретами» Иэясу и его вассалов¹⁰.

Подобные «изображения» вряд ли можно назвать «портретами» в прямом понимании этого термина, ибо они не писались с натуры, и, как правило, художники вовсе не ставили цель передать «портретные» сходства с изображаемым человеком. Более того, реальное историческое лицо на таких «портретах» предстает, скорее, мифологизированным персонажем, героем официального «исторического мифа» соответствующей эпохи. Его образ пишется в соответствии с формальным «иконографическим» каноном, акцентирующим, прежде всего, статус персонажа и в гораздо меньшей степени (а то и вовсе игнорируя) – его индивидуальные особенности. Поэтому для идентификации персонажа на таких «групповых портретах» решающее значение имеет подпись-экспликация, однозначно определяющая персонажа; в случае отсутствия таковой – место в композиционной иерархии и сложившаяся традиция толкования сюжета изображения; значимую информацию могут также дать некоторые формальные детали, например, фамильные гербы или характерные для конкрет-

ного «образа», а потому сразу же узнаваемые аксессуары. В случае отсутствия таковых указаний на замысел автора однозначная идентификация сюжета и персонажей представляется весьма затруднительной.

Представленная в собрании МАЭ РАН картина (инвентарный номер 754–11) с подписью (探幽才筆) **Танью-сай хицу** и с печатью **Танью хицу** имеет формат свитка каэмоно с оправой **ямато-хогю**. В описке ей дано условно название «Изображение 3-х героев»¹¹. К сожалению, больше никакой информации о сюжете картины не прилагается.

Действительно, на свитке изображены три сидящих воина в самурайских доспехах; двое без шлемов, один – в шлеме **кабуто**. Композиционное построение следующее: один из воинов поставлен в самый центр изображения, второй (в шлеме) – гораздо ниже и чуть правее; третий помещен в левый нижний угол картины и лицом обращен к первым двум. Все трое облачены в архаичные доспехи **оёрой**, которые носили воины в периоды Хэйан и Камакура (примерно с X по XIV в.) и башмаки **кэгуцу** из медвежьей шкуры, вооружены длинными мечами тати и боевыми ножами **косигатана**. Никаких других деталей, кроме фигур воинов, нет – ни окружающего ландшафта, ни деталей пейзажа, только пустое пространство.

Следует признать, что на самом свитке отсутствуют какие-либо намеки на идентификацию изображенных персонажей. Даже тип доспеха не может служить ключом к атрибуции, ибо на «портретах» знаменитых воинов все они, как правило, изображались в архаичном военном облачении, даже если это не соответствовало реалиям их эпохи. Так, хорошо известно, что сам Токугава Иэясу предпочитал во время боевых действий импортные доспехи **намбан-гусоку**, изготовленные в Западной Европе (в Италии), в то время как на многочисленных «портретах» он изображается в старинных японских доспехах **оёрой**¹².

Некоторую помощь в атрибуции этого свитка может дать само его название, приведенное в музейной инвентарной описи – «Изображение 3-х героев»¹³. Коллекция поступила в 1903 г., и ее регистратором явился Бруно Фридрихович Адлер (1874–1942?), выдающийся российский ученый-этнограф и организатор музейного дела¹⁴.

Б. Ф. Адлер взял на себя огромный труд по регистрации японских и китайских коллекций МАЭ, и именно им было составлено большое число музейных инвентарных описей. Однако он не был профессиональным востоковедом, не имел специальной подготовки в области ис-

кустествоведческого японоведения. Именно он дал такое название коллекционному предмету № 754–11 (задачи определения автора и полной атрибуции свитка Б. Ф. Адлер не ставил).

Можно предположить, что, возможно, название «Три героя» Б. Ф. Адлер дал в соответствии с какими-то несохранившимися разъяснениями, полученными от дарителя (К. Хасэгава). Действительно, в японском собрании МАЭ есть много поступлений мэйдзийского периода с прилагающимися экспликациями, довольно сумбурными, на ломаном английском языке, явно составленные японскими антикварами, желавшими пояснить сюжет произведений, насколько это было в их силах¹⁵.

Что касается «трех героев», в японском историческом сознании под этот образ более всего подходят три военных диктатора, последовательно объединившие Японию во второй половине XVI в. после периода феодальной раздробленности и превратившие ее в единую нацию из конгломерата разрозненных княжеств – это Ода Нобунага (1534–1582), Тоётоми Хидэёси (1536–1598) и Токугава Иэясу (1543–1616). Про их объединительную деятельность сложилось немало изречений, например: Нобунага собрал камни для здания единой Японии, Хидэёси их обтесал, а Иэясу – построил фундамент¹⁶.

Принимая во внимание, что именно Кано Тянью был придворным художником бакуфу, «санкционировано» изображавшим Иэясу и других исторических деятелей времен Адзуты-Момояма и Эдо, можно предположить, что на данном свитке могут быть изображены именно эти «три героя», сменявшие друг друга в роли военных правителей страны: вверху – Токугава Иэясу, основатель сёгуната Токугава, ниже – Тоётоми Хидэёси, в самом низу – Ода Нобунага.

Коллекция японской живописи МАЭ стала планомерно исследоваться довольно поздно, с 90-х гг. XX в. До этого абсолютное большинство работ было не атрибутировано; более того, согласно описям, многие произведения японской живописи не считались таковыми: например, в описи № 312 от Н. А. Романова десять картин, оформленных как свитки **какэмоно** (включая рассматривавшиеся выше), числились как «куски обоев»: «Десять кусков матерчатых обоев с матерчатыми бордюрами и разными рисунками...»¹⁷. Возможно, что дальнейшие исследования собрания японской живописи МАЭ позволят

атрибутировать еще несколько работ предположительно авторства художников школы Кано среди неподписанных произведений (т. е. не имеющих подписи автора), но обладающих характерными стилистическими особенностями указанной школы.

Примечания

¹ Сохранена орфография источника цитирования.

² Ухтомский Э. Э. Путешествие Государя Императора Николая II на Восток (в 1890–91). СПб.; Лейпциг: Ф. А. Брокгауз, 1897. Т. 3. С. 3.

³ Каталог выставки предметам, привезенным Великим Князем Государем Наследником Цесаревичем Николаем Александровичем из путешествия Его Императорского Высочества на Восток в 1890–91 гг. СПб.: Имп. о-во спасения на водах: М-во путей сообщения, 1893. С. 68.

⁴ Paine R. T., Soper A. The art and architecture of Japan. New Haven; London; Hong Kong: Pelican History of Art, 1981. P. 202–205. См. также: Kano Tsunenobu, 1636–1713 // Artfact: find, bid, win: site / Oxford Art Online, Grove Art excerpts. URL: <http://artfact.com>. (дата обращения: 30. 10. 2012).

⁵ Kuhn S., Retterah M., Rösch P. Herbst Wind in den Kieferen: Japanischen Kunst der Sammlung Langen. München; London; New York: Prestel-Verl., 1998. P. 156–160.

⁶ Frédéric L. Japan Encyclopedia. New York: Harvard Univ. Press, 2002. P. 990.

⁷ Ibid. P. 476.

⁸ МАЭ РАН. Оп. 754. СПб.: МАЭ, 1903. С. 4. Ручоп.

⁹ Paine R. T., Soper A. Op. cit. P. 202–205.

¹⁰ См., например: Bottomley I. Shogun: The life of Lord Tokugawa Ieyasu. Leeds: Royal Armouries Museum, 2005. P. 70, 71.

¹¹ МАЭ РАН. Оп. 754. СПб.: МАЭ, 1903. С. 5. Ручоп.

¹² Art of the Samurai: Japanese arms and armor, 1156–1868 / ed. by M. Ogawa. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2009. P. 68–69.

¹³ МАЭ РАН. Оп. 754. СПб.: МАЭ, 1903. С. 5. Ручоп.

¹⁴ Васильков Я. В., Сорокина М. Ю. Люди и судьбы: библиогр. слов. востоковедов – жертв полит. террора в совет. период, 1917–1991. СПб.: Петерб. востоковедение, 2003. С. 15–16.

¹⁵ Сеницын А. Ю. Изображения деяний знаменитых воинов эпохи войны Гэмпэй на фарфоровых пластинах из коллекции № 2932 МАЭ РАН // Керамика и фарфор Дальнего Востока: проблемы стиля и взаимовлияний / науч. ред. Т. Б. Арапова. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2012. С. 97. (Тр. Гос. Эрмитажа; т. 59).

¹⁶ Искендеров А. А. Тоётоми Хидэёси. М.: Наука, 1984. С. 385.

¹⁷ МАЭ РАН. Оп. 312. СПб.: МАЭ, 1893. С. 6. Ручоп.