СКВОЗЬ ВЕКА, ТРАДИЦИИ И СТИЛИ

Как повествует «Кодзики», древнейший памятник японско­го языка и литературы, богиня солнца Аматэрасу дала своему внуку принцу Ниниги, обожествленному предку японцев, свя­щенное зеркало Ята и сказала: «Смотри на это зеркало так, как ты смотришь на меня». Она дала ему это зеркало вместе со священным мечом Муракумо и священным яшмовым оже­рельем Ясакани. Эти три символа японского народа, японской культуры, японской государственности передавались с не­запамятных времен от поколения к поколению как священ­ная эстафета доблести, знания, искусства.

В истории японской культуры и искусства можно выделить три глубинных, доныне живущих течения, три измерения япон­ской духовности, взаимопроникающих и обогащающих друг друга: *синто* («путь небесных божеств») — народная язы­ческая религия японцев; *дзэн —* наиболее влиятельное в Япо­нии течение буддизма (дзэн — это одновременно доктрина и стиль жизни, аналогично средневековому христианству, му­сульманству); *бусидо* («путь воина») — эстетика самурайст-ва, искусство меча и смерти.

Яшма — древнейший символ идей синто, в основе которо­го лежит культ предков. Зеркало — символ чистоты, бес­страстия и самоуглубления, как нельзя лучше выражает идеи дзэн. Меч («душа самурая», как гласит древняя японская по­словица) — символ бусидо.

Названные три течения в японской культуре и искусстве не могут быть, конечно, вычленены в чистом виде. Вместе с тем они в известной мере определяют последовательность раз­вития японской культуры.

Ранее всего, уже в III—VII веках, сформировался идейно-художественный комплекс, связанный с синто. Он был доми­нирующим в эпоху складывания государства Ямато, сохранил свои позиции в период первого проникновения буддизма и наконец практически слился с ним (VIII в.). Эти ранние века проходят как бы под знаком яшмы. Затем, уходя своими кор­нями в воинственную эпоху Ямато, вызревая постепенно, вы­ступают на рубеже XII—XIII веков как сложившаяся идей­но-художественная система этика и эстетика бусидо: культура под знаком меча. С XIII века она продолжает свое развитие в тесном взаимодействии и взаимопроникновении с буддийским махаянистским учением дзэн. Переплетаясь как в идеологи­ческих, так и в чисто художественных проявлениях, дзэн и бусидо определяли японскую национальную культуру прак­тически до нашего,XX столетия. Чайная церемония (тядо), философские «сады камней», краткие и емкие трехстишия-раз­мышления (хокку) — все культивируется под знаком само­углубления и прозрения, под знаком зеркала.

Так совершается «запрограммированная» в древнем мифе о трех сокровищах тысячелетняя эстафета японской культуры японского искусства.

# Ритмы древних орнаментов

Древнейшие памятники японского искусства относятся к эпохе Дзёмон. Дзёмон — культура охотников и собирателей VII—I тысячелетий до н. э. Исследователи подразделяют Дзёмон на пять периодов: Архаичный, Ранний, Средний, Поздний и Позднейший. Но первые глиняные сосуды с ногте­вым, или шнуровым, орнаментом в виде нацарапанных линий появились еще раньше. Мягкий податливый материал — гли­на — неизбежно пробуждал творческую фантазию древних охотников и рыболовов. Декоративный элемент этих глиняных сосудов знаменует собой рождение японского искусства.

Интересно подчеркнуть, что мастера Дзёмона использова­ли для выражения своих художественных идей глину, тогда как художники охотничьих культур каменного века в Европе и Западной Азии делали рисунки на камне и из камня же вырубали скульптуры. Глиняная посуда и глиняные статуэт­ки были присущи земледельческим, а не охотничьим племе­нам неолита. Налицо явный парадокс: искусство древних япон­ских охотников Дзёмона оказывается по своему характеру ближе искусству континентальных земледельческих племен.

Центрами культуры Дзёмон были остров Хоккайдо и *се*верная часть острова Хонсю. Пожалуй, памятники Хоккайдо ярче всего свидетельствуют о евразийском (сибирском) проис­хождении Архаичного Дзёмона, о необычном для неолита соотношении функционального и декоративного в керамике этой эпохи. Здесь же появляются и первые каменные фигур­ки — догу, изображающие прежде всего богинь плодоро­дия, подобных таким же богиням древнеевропейских культур.

Своеобразным предвосхищением общеевразийского «звери­ного стиля» была керамика кацудзака (эпоха Среднего Дзё­мона). Это горшки и урны с двумя, четырьмя, иногда одним ушком-ручкой, но всегда пышно декорированными, скульптурными. Часто ручка становилась доминирующим элементом изделия — получался причудливый горшок в форме корзин­ки. Иногда на подобных гипертрофированных ручках сосудов проступали человеческие лица или звериные морды, но чаще изгибающиеся змеи и драконы. Встречались сосуды, ручки ко­торых вздымались, как языки пламени. Керамика кацудзака сплошь «населена» змеями, лягушками, прочей живностью ритуально-тотемного характера. Сосуды этого типачаще всего находят вблизи культовых центров.

Культура кацудзака имеет много общего с культурой туземцев Меланезии (через течение Куросиво), и потому мож­но с полным основанием рассматривать ее как одну ветвь того, что называется «культурой Куросиво». По сути дела, весь тихоокеанский бассейн, включая острова, китайское по­бережье, Японию, Центральную и Южную Америку, демон­стрирует в этом отношении некоторое единство стиля — пласти­ческое искусство с резко выраженными скульптурными призна­ками. Подтверждением этого вывода можно считать и тот факт, что кацудзака сопровождается «производством» глиня­ных фигурок, очень напоминающих деревянные фигурки и маски тихоокеанских культур. Эти фигурки, как и изображе­ния на сосудах, как правило, не люди, не звери — вероятнеевсего, они изображают божества-тотемы или духов предков.

В эпоху Позднейшего Дзёмона возникает керамика камэгаока — по названию деревни, где были при раскопках в боль­шом количестве обнаружены сосуды этого типа. Их отличает весьма тонкая техника обжига и качество декора, но совершен­но непонятноих назначение. Одни сосуды слишком малы, чтобыих можно было использовать в хозяйстве, другие слишком причудливы по форме, чтобы вообще иметь какое-либо прак­тическое применение. Кроме камэгаока. Поздний и особенно Позднейший Дзёмон характеризуются качественными измене­ниями скульптурных изображений. В большом количестве появляются глиняные статуэтки, изображающие людей в бо­гато декорированной одежде, с огромными глазами типа «снежных очков». Мотив «снежных очков» настолько прони­кает в скульптурную традицию, что даже фигурки обезьян изображались с такими же глазами. При раскопках находят много фигурок типа «космонавт»: например, «треугольная» женщина с круглой головой или, наоборот, женщина то ли с треугольной головой, то ли в треугольном шлеме. Все назван­ные фигурки найдены на севере острова Хонсю. От эпохи Дзёмон остались также некоторые образцы «каменного твор­чества»: знаменитые «солнечные часы», «лососевые камни» (т. е. камни, на которых изображен лосось) и рисунки на стенах пещер. Относительно «солнечных часов» — каменных кругов с менгирами археологи склоняются к мысли, что это необычно­го типа могильники, каких много в Сибири и в Монголии. «Лососевые камни» также похожи на те, что находили в райо­не Байкала, в Сибири. Происхождение и байкальских, и япон­ских образцов связано с обычаем жертвоприношения богам в надежде на богатый улов рыбы. Наконец, и наскальные пе­щерные изображения (примитивные рисунки людей и живот­ных) почти определенно связаны с континентом — с сибирскими писаницами. Таковы наскальные изображения оленя, чрезвы­чайно похожие на культовые, тотемные рисунки народов Си­бири. Приходится согласиться с мнением японского историка-искусствоведа Эгами Намио, который писал: «Чем глубже мы заглядываем в историю, тем теснее оказываются связи Япо­нии с азиатским материком... Как бы ни старались некоторые ученые доказать независимое происхождение японской кера­мики, уже первые произведения японского керамического ис­кусства и культура, связанная с этими произведениями, несут на себе неустранимый отпечаток связи с континентом. Япо­ния неотделима от Евразии, говорим ли о японской культу­ре в целом, или о происхождении тех или иных ее форм».

Присоединение к материковому культурному комплексу отнюдь не отменяет, скорее лишь оттеняет своеобразие худо­жественного мира древней Японии. Даже в период быстрых и бурных перемен в жизни японского народа всегда сохра­нялись глубинные течения духовности, верность традициям, а взаимодействие нового со старым неизменно приводило к синтезу, к рождению новых художественных представ­лений.

Рассматривая предметы эпохи Дзёмон, проникаясь своеоб­разием этой культуры, трудно отделаться от впечатления, что это еще не вполне соотносимо с привычным для нас представ­лением о японском искусстве. Может быть, это не более чем инерция нашего восприятия, дань традиционным схемам и представлениям. Может быть, непривычная и неожиданная Япония памятников Дзёмона станет со временем привычной и будет осмыслена как необходимое и органичное звено в разви­тии японского искусства. Но вспомним еще раз о возможных связях искусства Дзёмона с искусством народов Тихого океана и Центральной Америки, о вхождении древней Японии в зону влияния своеобразной «тихоокеанской» культуры. На линейной оси истории часто встречаются подобные нелинейные, вихре­вые образования. Во многом еще для нас загадочный Дзёмон, весь в космогонических завитках и спиралях своих орнамен­тов, ощетинившийся «звериным стилем» кацудзака, глядящий на нас гипнотическими глазами «таинственных пришельцев» догу, нелогичный, «нездешний», родился из столкновения различных евразийских, полинезийских, центрально­американских и иных неведомых влияний, выплеснул на берега Японии все, что накипело в его еще темной, предрассвет­ной душе, и, выговорившись до конца, исчез, растворился, успо­коился в глубинах эстетической памяти народа, как исчезают и успокаиваются отработанные цунами, мечущиеся в океанских просторах между Америкой и Азией.

На смену Дзёмону шла уже в Японии новая волна идеоло­гий, искусств, возвестившая о резком переломе в культурной и этнической истории архипелага — рождении культуры Яёй (II в. до н. э. — III в. н. э.). Такое название японской куль­туре бронзового века дали по названию улицы в Токио, где впервые при раскопках были обнаружены памятники искусства этой эпохи. В это время развиваются рисосеяние, скотоводст­во, появляются изделия из меди и бронзы, новые типы глиня­ных сосудов, новые погребальные обряды. Яёй, в отличие от Дзёмона, прежде всего культура аграрная. Люди Яёй и япон­цы более поздних времен, как установлено учеными, имели одинаковые черты экономической, социальной и культурной жизни. С периода Яёй, делают вывод японские историки, мож­но уже отсчитывать достоверную историю японской нации.

По мнению большинства исследователей, культура Яёй возникла под влиянием племен Корейского полуострова. Их миграция на Японские острова была вызвана бурными пе­ремещениями народов в Центральной и Восточной Азии. В этом процессе, последние волны которого дойдут до Европы столетия спустя и будут названы «великим переселением народов», важнейшую роль играли воинственные племена гуннов. Какая-то их часть вместе с корейскими племенами составила значительную массу переселенцев Яёй. Предпола­гается также, что в этот процесс были вовлечены и какие-то представители южнокитайской культуры. Эта миграция из Китая распространялась на Западную Японию (север остро­ва Кюсю и западная часть Хонсю) и Южную Корею, объеди­нив их в единый культурный комплекс. Южная Корея ста­ла историческим трамплином для миграционного «прыжка» народов — носителей бронзовых и позже железных культур Внутренней Монголии и Северного Китая на острова, в Японию.

Столь интенсивное культурное перемешивание вело к об­разованию в составе Яёй различающихся по характеру под-культур, которые можно разделить на две зоны: культура бронзовых мечей и копий с центром на севере острова Кю­сю и культура бронзовых церемониальных колоколов дота-ку с центром в западной части острова Хонсю.

В целом, насколько позволяют судить памятники искусст­ва, дошедшие до нас от той далекой эпохи, Яёй — культура народа, занятого земледелием, мирным кропотливым трудом, равнодушного к внешнему миру, умеренного в устремле­ниях и консервативного в традициях, весьма религиозного, склонного к магии и обрядам. Обряды были связаны преиму­щественно с аграрным трудовым циклом (черта, характер­ная для всех раннеаграрных обществ). Тяга к стабилизации и прочность быта запечатлены в искусстве Яёй прежде все­го в керамике. Художественный эффект керамики Яёй до­стигается чистотой ее стандартизованных форм и линий, контрастирующей с дикой экспрессией декора Дзёмон. Стандартизованный характер носят и произведения бронзо­вой пластики.

Люди Яёй рассматривали бронзовые предметы (мечи, копья, колокола, зеркала) в основном как драгоценные, что обусловило их использование не в повседневной общест­венной практике, а в ритуальных церемониях. Даже мечи и копья имели для них не столько военный, сколько ритуаль­но-магический смысл.

На рубеже II—III веков культура Яёй в Японии сменяет­ся культурой Кофун (Курганов). Эпоху Курганов принято делить на два неравных периода: Ранней Курганной культу­ры (с конца III в. до третьей четверти IV в.) и Поздней Курганной культуры (с последней четверти IV в. до второй половины VII в.). Причем между этими периодами наблюда­ются настолько значительные идеологические и художествен­ные различия, что едва ли они представляют единую линию развития.

Ранние Курганы, круглые и кругло-квадратные — «в форме замочной скважины» (как очень точно описывает их Н. Эгами) — это в основном естественные холмы и возвы­шения. Погребальная пластика Ранней Курганной культуры состоит не из предметов повседневного быта, а главным об­разомиз предметов магико-символического круга: зеркал, подвесок, каменных кругов. Это объединяет Ранние Кур­ганы с могильниками Яёй, но сама пластика в художест­венном отношении становит­ся более разработанной. Тонь­ше стала техника изготовле­ния бронзовых зеркал, причем если раньше все они ввози­лись из Китая, то теперь, к IV веку н. э., искусство мест­ных японских металлургов достигло больших успехов. Ранние Курганы явились про­должением культуры Яёй.

С конца IV столетия начи­нают появляться огромные искусственные (насыпные) мо­гильники, получившие назва­ние Поздних Курганов, напри­мер курган императора Одзина (конец IV в.) или импера­тора Нинтоку (начало V в.). От Ранних Курганов они рез­ко отличаются размерами, устройством погребальной ка­меры, конструкцией саркофа­га и составом погребальной пластики. От Ранних Курга­нов сохраняется только фор­ма замочной скважины. Глав­ное различие Ранних и Позд­них Курганов, хотя их разде­ляет менее столетия, заклю­чается в составе погребаль­ной пластики. В отличие от религиозно-магических атри­бутов, находимых в Ранних Курганах, в Поздних обнаруживаются предметы повсе­дневного обихода или их гли­няные модели, предметы лич­ного украшения и конской сбруи и, наконец, знамени­тые ханива — глиняные фигурки воинов, жрецов, женщин, лошадей, птиц, животных и т. п.

Вооружение, конская сбруя, предметы личного украше­ния, как найденные непосредственно при раскопках, так и известные по фигуркам ханива, совершенно идентичны с ана-' логичными предметами конных народов Северо-Восточной Азии, населявших Монголию и Северный Китай в III—V ве­ках н. э. В свою очередь, эти племена были частью конгломе­рата «конной культуры» скифского типа, простиравшейся от Алтая на запад, до Венгрии, и на восток. Видимо, люди Поздних Курганов и были носителями сильно китаизирован-ной конной культуры этого типа, своеобразные «японские скифы». В этом смысле можно сказать, что Япония стала крайней восточной границей распространения общеевразийской конной культуры.

Носителем этой новой, Позднекурганной культуры, счи­тают японские историки, вряд ли мог быть народ, создавший Яёй и Ранние Курганы. Скорее всего была миграция кон­ных народов континента на Кюсю через Корею, затем про­должившая свое движение завоеванием провинции Кинай в основанием царства Ямато.

Искусные в войне и властные в политике, «японские ски­фы» — всадники Ямато в экономике оказались зависящими от земледельческого народа, что и вызвалоих слияние. Как у всех конных народов, культура Поздних Курганов отличается военно-практическим характером, резко контра­стируя в этом отношении с созерцательно-символической культурой Яёй и Ранних Курганов.

И хотя всадники Ямато не представляли исключения сре­ди других конных народов Евразии, хотя искусство Поздних Курганов, бесспорно, пришло с континента и даже во многих случаях создавалось корейскими мастерами, это было все-таки время выдающейся творческой активности древних японцев. Наиболее характерным образцом этого искусства являются глиняные скульптуры ханива, очень современные и оригинальные в своей художественной выразительности.

В целом, культура Ямато, несомненно, подготовила рас­цвет японского искусства периодов Асука иНара.

## Синтоистские и буддийские традиции в японской архитектуре

Для традиционной японской архитектуры характерны сооружения из дерева с массивными крышами и относитель­но слыбыми стенами. Это не удивительно, если учесть, что в Японии теплый климат и часто идут обильные, сильные дож­ди. Кроме того, японские строители всегда должны были счи­таться с опасностью землетрясения. Из числа дошедших до нас сооружений древней Японии примечательны синтоистские храмы Исэ и Идзумо. Оба деревянные, с практически плоски­ми двускатными крышами, далеко выступающими за пределы собственно постройки и надежно защищающими ее от непогоды. Храм Идзумо — очень крупное сооружение, высота его дости­гает 24 м.

Проникновение в Японию буддизма, с которым было свя­зано столь важное для средневекового искусства осознание человеком единства духа и плоти, неба и земли, отрази­лось и на развитии японского искусства, в частности архи­тектуры. Японские буддийские пагоды, писал академик Н. И. Конрад,их «устремленные ввысь многоярусные кров­ли с тянущимися к самому небу шпилями создавали то же ощущение, что и башни готического храма; они распространяли вселенское чувство и на «тот мир», не отделяя его от себя, а сливая «Трепетность Голубых Небес» и «Мощь Ве­ликой Земли» (Конрад Н. И. Очерк истории культуры средневековой Японии.М., 1980, с. 31.).

Буддизм принес в Японию не только новые архитектур­ные формы, развивалась и новая техника строительства. Пожалуй, важнейшим техническим новшеством стало соору­жение каменных фундаментов. В древнейших синтоистских постройках вся тяжесть здания падала на врытые в землю сваи, что, естественно, сильно ограничивало возможные раз­меры зданий. Начиная с периода Асука (VII в.) получают распространение крыши с изогнутыми поверхностями и приподнятыми углами, без которых сегодня мы не можем представить себе японских храмов и пагод. Для японского храмового строительства складывается особый тип планиров­ки храмового комплекса.

Японский храм, независимо от того, синтоистский он или буддийский, — это не отдельное здание, как привычно думать, а целая система специальных культовых сооружений, подоб­но старинным русским монастырским ансамблям. Японский храм-монастырь состоял первоначально из семи элементов — семи храмов: 1) внешние ворота (самон), 2) главный, или золо­той храм (кондо), 3) храм для проповеди (кодо), 4) барабанная или колокольная башня (коро или серо), 5) библиотека (кёдзо), 6) сокровищница, **то, что** по-русски называлось ризница (сёсо-ин) и, наконец, 7) многоярусная пагода. Крытые галереи, ана­лог наших монастырских стен, как и ведущие на территорию храма ворота, нередко представляли собой примечательные в архитектурном отношении самостоятельные сооружения.

Древнейшей буддийской постройкой в Японии является ан­самбль Хорюдзи в городе Нара (столица государства с 710 по 784 г.), воздвигнутый в 607 г. Правда, в старинной историче­ской хронике «Нихонги» есть сообщение о большом пожаре в 670 г., но японские историки считают, что кондо и пагода мона­стыря Хорюдзи уцелели от огня и сохранили свой облик нача­ла VII в. В таком случае это самые древние деревянные здания в мире.

Вообще все старинные памятники архитектуры в Японии построены из дерева. Эта особенность дальневосточного зод­чества обусловлена рядом причин. Одна из них, и немаловаж­ная, — сейсмическая активность. Известный советский поэт Леонид Мартынов так написал о крупнейшем русском деревян­ном соборе в Алма-Ате:

*Деревянным то здание будет недаром.*

*Здесь подвержена местность подземным ударам:*

*Рухнет каменный свод. По условьям природы*

*Здесь гораздо надежней древесные своды.*

Так и в Японии. Деревянные храмы оказываются надежнее. Но не только в прочности дело. Дерево позволяет оптимально соединить, слить воедино творения рук человеческих и творе­ние природы — окружающий ландшафт. Гармоническое соче­тание архитектуры с пейзажем, считают японцы, возможно только тогда, когда они состоят из одного и того же материала. Японский храм-монастырь сливается с окружающей рощей, становится как бы ее рукотворной частью — с высокими ство­лами колонн, сплетающимися ветвями кроншейнов, зубчатыми кронами пагод. Природа «прорастает» архитектурой, и ар­хитектура затем, в свою очередь, «прорастает» природой. Иног­да лесная стихия и. самым непосредственным образом вторга­ется в искусство. Ствол живого большого дерева становится опорным столбом в традиционной японской хижине или колон­ной в сельском святилище, сохраняя нетронутой первоздан­ную красоту своей фактуры. А внутри монастырских двориков, моделируя не только и не столько окружающий пейзаж, но при­роду, вселенную в целом, развертывается своеобразный сад кам­ней, сад сосредоточенности и размышлений.

Замечательным примером японской архитектуры второй половины I тысячелетия н. э. является храмовый комплекс Тодайдзи, построенный в 743—752 гг.

В это время буддизм был объявлен государственной рели­гией японцев. Вспомните, что красота, великолепие архитек­турных сооружений, посвященных «неведомому богу», всегда имели первостепенное значение для обращения в новую веру впечатлительных язычников и считались важным орудием на­саждения нового культа. Так и император Сёму — именно с его именем связано торжество буддийского вероучения в Японии — решил построить в своей столице, городе Нара, памятник, кото­рый не имел бы себе равных в других странах. Золотой храм (кондо) монастыря Тодайдзи и должен был стать таким памят­ником. Если здания ансамбля Хорюдзи — древнейшие в мире памятники деревянного зодчества, то золотой храм Тодайдзи — самое большое в мире деревянное здание. Трудно поверить, но храм имеет высоту современного шестнадцатиэтажного дома (48 м) при основании 60 м в длину и 55 м в ширину. Строили храм шесть лет. Размеры его определялись ростом главного «жильца»: храм должен был стать земным домом легендар­ного Большого Будды — уникального памятника средневеко­вой японской скульптуры. Снаружи постройка кажется двух­этажной из-за двух величественных, возносящихся одна над другой крыш. Но на самом деле у храма единое внутреннее .пространство, где и сидит вот уже более 12 столетий задумчи­вый великан Дайбуцу. Правда, дерево — материал недолго­ вечный. За минувшие века Дайбуцу-дэн дважды горел (в1180 и 1567 гг.), но каждый раз, как Феникс, восставал из пепла в прежней красоте и величии. Японские архитекторы воссозда­ют древние сооружения в точности один к одному, так что мож­но все-таки считать, что в наши дни храм точно такой же, каким увидели его когда-то восхищенные жители древней японской столицы.

Причудливо изогнутые кровли японских храмов — в «доме Большого Будды» это еще не так заметно, гораздо ярче эта кривизна выражена в рисунке крыш Золотого павильона (1397) или в черепичных ступенчатых перекрытиях замка Ма-цумото (1597) — также находят себе естественное объяснение. Согласно одной из гипотез они восходят к формам древних ханских шатров народов Центральной Азии. История любит такие странные повороты: в дереве, черепице, камне строители Японии возродили древние силуэты кожаных покрытий коче­вого шатрового зодчества.

А многоярусные крыши японских храмов и пагод перекли­каются с образцами евразийского деревянного зодчества, в том числе с многоярусными, очень похожими на пагоды, деревян­ными колокольнями Закарпатья и Русского Севера. Видимо, и в архитектуре, в каких-то ее глубинных устремлениях, нельзя рассматривать Японию вне контекста Евразии.

Своеобразна в архитектурном отношении пагода Якусидзи, единственная в своем роде, построенная в 680 г. (т. е. позже Хорюдзи, но раньше Тодайдзи) и также находящаяся около древней Нары. Пагода Якусидзи имеет как традиционные для пагоды архитектурные особенности, так и значительные отли­чия. Своеобразие этой, очень высокой (35 м) башни заключа­ется в том, что, будучи трехэтажной, она кажется шестиэтаж­ной. Да, у нее шесть крыш, но три крыши меньшего размера имеют чисто декоративный характер. Чередованиеих с больши­ми конструктивными крышами сообщает башне своеобразный» только ей свойственный зубчатый силуэт.

Конструкции в Японии, стране деревянной архитектуры, редко бывают тяжелыми и массивными. Всегда где-то присут­ствуют уравновешивающие, — а точнее возносящие ввысь, — легкие и изящные детали. Например, птица Феникс на Золо­том павильоне. Для пагоды — это шпиль, продолжение цент­ральной мачты, устремленный с крыши пагоды в самое небо. Шпиль — самая существенная часть пагоды, наиболее четко выражающая ее глубокую философскую символику.

Красив и своеобразен шпиль пагоды Якусидзи (высота его 10 м) с девятью кольцами вокруг, символизирующими 9 не­бес — представление, общее для буддийской и христианской космологии. Верхушка шпиля — «пузырек» представляет со­бой стилизованное изображение пламени с вплетенными в его языки фигурами ангелов в развевающихся одеждах. «Пузырек» похож силуэтом и символикой нанимбы буддийских святых.

Именно в нем — средоточие священной силы храма. Именно на нем, как на своеобразном воздушном шаре, возно­сится к незримым вершинам буддийского рая вся довольно гро­моздкая, воздевающая к небу уголки кровель постройка.

Буддийские храмовые комплексы различались по планиров­ке в зависимости от того, строились ли они в горах или на рав­нине. Для храмовых ансамблей, построенных на равнине, характерно симметричное расположение зданий. В горных ус­ловиях по самому характеру местности симметричное располо­жение зданий обычно просто невозможно, и архитекторам при­ходилось каждый раз находить конкретное решение задачи наиболее удобного расположения сооружений храмового комплекса.

Интересным примером планировки храмового комплекса эпохи Хэйан является ансамбль Бёдоин. В центре ансамбля, как принято, размещается главный храм — храм Феникса, содер­жащий статую будды Амиды. Первоначально храм Феникса был увеселительным дворцом, построенным при храме Бёдоин в 1053 г. По преданию, в плане он должен был изображать фан­тастическую птицу Феникс с распростертыми крыльями. Ког­да-то храм стоял посреди пруда, окруженный со всех сторон водой. Его галереи, соединяющие главное здание с боковыми павильонами, были для культовых целей совершенно не нуж­ны, а построены как будто действительно для придания храму сходства с птицей. Сзади также размещается крытая галерея, образующая «хвост».

Храмовый комплекс богато декорирован украшениями. По храму Феникса мы можем получить представление о характе­ре дворцовых построек эпохи Хэйан.

Со второй половины VIII века в восприятии современников различия между божествами синтоистского и буддийского пан­теонов постепенно стираются, в связи с чем в синтоистские по­стройки начинают вноситься элементы буддийской архитек­туры.

В это время в Японии уже существуют довольно крупные го­рода. Столица Хэйан (теперешнее Киото) протянулась с запа­да на восток на 4 км, а с севера на юг на 7 км. Город строился по строгому плану. В центре находился императорский дворец. Большие улицы пересекали город в шахматном порядке.

Дворцовые комплексы, как и храмовые, состояли из ряда зданий, включая культовые сооружения. На территории двор­цов сооружали водоемы, в том числе и предназначенные для катания на лодках.

В VIII—XIV веках в японской архитектуре сосуществовало несколько архитектурных стилей, разнящихся друг от друга соотношением заимствованных и местных элементов, а также особенностями архитектурных форм и приемов строитель­ства.

С XIII века в Японии широкое распространение получил буддизм секты дзэн, а вместе с ним и соответствующий архи­тектурный стиль (кара-э — «китайский стиль»). Для храмо­вых комплексов секты дзэн было характерно наличие двух во­рот (главные ворота и ворота, следующие за главными), кры­тых галерей, шедших справа и слева от главных ворот, и сим­метрично расположенных главного храма, содержащего статую Будды (дом божества), и храма для проповедей. На террито­рии храмового комплекса находились также различные вспо­могательные строения: сокровищница, жилища священнослу­жителей и др. Основные храмовые здания сооружались на ка­менном фундаменте и первоначально окружались навесом, что превращало крышу в двухъярусную, позже этот навес часто не делали.

Выдающимся памятником светской архитектуры конца XIV века является так называемый Золотой павильон (Кин-какудзи), построенный в 1397 г. в Киото по приказу правите­ля страны Есимицу. Это также образец насаждавшегося дзэнскими мастерами стиля кара-э. Трехъярусное здание с позоло­ченной крышей, — отсюда и название «Золотой», — воз­носится над прудом и садом на легких столбах-колоннах, от­ражаясь в воде всем богатством своих изогнутых линий, рез­ных стен, узорчатых карнизов. Павильон — наглядное свиде­тельство того, что эстетика дзэн отнюдь не была простой и од­нозначно аскетичной, но могла быть и изысканной, сложной. Ярусный стиль стал общим для архитектуры XIV—XVI веков как светской, так и духовной. Соразмерность и гармоничность были главным мерилом художественности, эстетической цен­ности сооружения.

Архитектура дзэн достигла вершины своего развития в XIV веке. В дальнейшем упадок политического могущества секты сопровождался разрушением большей части ее храмов и монастырей. Нестабильность политической жизни страны, войны способствовали зато развитию замковой архитектуры. Расцвет ее приходится на 1596—1616 гг., но уже с XIV века замки строились в расчете на века. Поэтому приих сооружении широко применялся камень. В центре замковых ансамблей на­ходилась обычно башня — тэнсю. Сначала в замке имелась од­на башня, затем стали сооружать несколько. Огромными разме­рами отличались замки Нагоя и Окаяма. Они были разрушены уже в XX веке.

Своеобразный, чисто японский тип архитектуры представ­ляют чайные домики. Чайная церемония, как принято считать, должна отражать дух «суровой простоты» и «примирения», доэтому излишества считались невозможными. Насчитывает­ся свыше 100 типов чайных домиков, начиная от имитирующих простуюхижину и кончая напоминающими красиво оформлен­ную шкатулку.

С конца XVI века возобновилось крупное храмовое строи­тельство. Восстанавливались старые монастыри, разрушенные в период междоусобиц, и создавались новые. Некоторые были просто огромные. Так, «обиталище Будды» в храме Хокодзи в Киото — одно из самых больших среди сооруженных в стра­не за всю ее историю. Выдающимися для своего времени архи­тектурными произведениями являются богато декорированные синтоистские храмы Одзаки хатиман-дзиндзя (1607) и Дзуй-гандзи (1609).

В период Эдо (XVII в.), когда в стране установилась цент­рализованная система управления (сёгунат Токугава), естест­венно, наступил упадок замковой архитектуры. Дворцовая ар­хитектура, наоборот, получила новое развитие. Замечатель­ным образцом ее является загородный императорский дворец Кацура, состоящий из трех примыкающих зданий, сада с пру­дом и павильонами.

Своеобразным и чисто национальным видом ландшафтной архитектуры являются японские сады, как пейзажные при дворцах и храмах эпохи Хэйан и Камакура, так и «философ­ские», символические «сады камней», культивировавшиеся учителями дзэн в более позднее время. «Нигде в мире сады не кажутся более таинственными и символическими, чем те, кото­рые были созданы мастерами секты дзэн», — писал итальян­ский писатель Ф. Мараини(МараиякФ. Япония. Обра )ы и традиции. 1L, 1980, с. 68.).

Многочисленные скалы, вероятно, вдохновили великого дзэнского художника Соами, когда он в конце XV века создавал сад «сухого пейзажа» Рёан-дзи в Киото. Пустынное простран­ство белого песка выполняет здесь роль оправы для камней, которые кажутся драгоценными в своей чистой, первозданной красоте. В разбегающихся волнах сухого песка как бы за­кодировано море. Соами создавал сад для могущественного властителя Хосокава Кацумото. Но каждый человек, созерца­ющий этот сад, может «вычитывать» из него самое разное со­держание: море с его островами — космогонический символ са­мой Японии; одиночество утесов, встающих среди водной гла­ди; возвышенность горных вершин над морем облаков и истины над облаками мнений и сомнений. И хотя буквальный смысл его: тигрица с тигрятами вброд переходит реку, а символиче­ский: путь живых существ, переплывающих море иллюзий в направлении к «берегу озарения», но сколько зрителей — столь­ко толкований. Как все великие произведения искусства, сад Рёан-дзи служит отправной точкой созерцания и размышления, новой для каждого посетителя, для каждого нового поколения.

Традиционная японская архитектура в целом достигла сво­его наивысшего уровня развития уже в XIII веке. В период по­литической нестабильности, приходящейся на XIV—XVI века, условия для развития искусства архитектуры были крайне не­благоприятны. В XVII веке японская архитектура повторила свои лучшие достижения, а кое в чем и превзошлаих.

### Японская скульптура: поиски и традиции

Распространение в стране буддизма способствовало разви­тию в Японии искусства скульптуры, поскольку отправление буддийских культов требовало скульптурного изображения будд, бодисатв и т. п. Однако буддизм же в определенной мере и сковывал это развитие, ибо единственным объектом изобра­жения первоначально был Будда, причем, как известно, буддий­ские художники при его изображении вынуждены были счи­таться с весьма строгими предписаниями относительно того, как, в каких позах, при каком расположении рук, ног, туло­вища и каким именно образом он должен быть изображен.

В период Асука, т. е. после 650 г., уже существовало много изображений Будды. В 650 г. выдающийся мастер этой эпохи Ямагути-но Атаногути по приказу императора создал компо­зицию «Тысяча будд».

Одной из наиболее древних статуй является статуя Будды в храме Гангодзи, сделанная скульптором Тори Буси в начале VII века. Будда изображен стоя. Высота фигуры 5 м. Известны изображения будд из бронзы. Например, скульптура триады Сяка в Золотом храме ансамбля Хорюдзи. Однако преоблада­ющая часть буддийских скульптур выполнялась из дерева.

К числу памятников раннебуддийской скульптуры, восхо­дящих к импортированным, прежде всего, корейским образ­цам, но уже явно отмеченных своеобразием японского гения, относится статуя Гусэ Каннон из храма Юмэдоно (дословно «Павильон сновидений») в монастыре Хорюдзи. Фигура боги­ни выполнена из одного куска камфорного дерева. Искусство­веды считают, что это деревянная копия бронзовой статуи, по­крытая позже тонким листовым золотом.

Каннон — так называли японцы бодисатву Авалокитешва-ру. В Японии этот образ слился с образом женского божества, выражающего идею материнской любви, милосердия, милости ко всему живущему.

Скульптура в Японии продолжала свое развитие и в период Нара, когда ранний японский абсолютизм достиг расцвета (при­мерно вторая половина VII в.). Скульптуры этого периода ха­рактеризуются уже большей творческой свободой мастера, а лучшие отличаются пластичностью и правильностью в пере­даче пропорций человеческого тела. Прекрасными образцами искусства того периода явля­ются голова Будды в храме Ямада-дэра и триада Якуси в храме Якусидзи. Как и в дру­гих буддийских странах, в Японии периода Нара созда­ются огромные скульптурные изображения будд и боди-сатв, расположенные вне по­мещений. Например, 18-мет-ровея скульптура бодисатвы Мироку в храме Дайандзи. В целом буддийская скуль­птура в Японии достигла в период Нара уровня лучших обрг зцов скульптуры других буддийских стран.

В поздний период Нара (VIII в.) была построена груп­па ведущих храмов, что потребовало большого количе­ства скульптур. В изображе­ниях будд в этот период от­мечается более строгое следование канону. Вместе с тем буддийская скульптура ста­ла более разнообразной. На­чал, развиваться и портрет­ная скульптура.

Характеризуя особенности реализма в японской скуль­птуре того периода, академик Н. И. Конрад писал: «Скуль­птура наделена живым че­ловеческим лицом; но важна не только точная передача внешних черт портретиру­емого, сколько внутреннее выражение средневекового портрета. Выражение же может быть реалистическим, если оно соответствует внут­ренней природе изображаемого персонажа. Персонажи в дан­ном случае — святые, подвижника, проповедники; подлин­ное в них — именно то, что делает их святыми, подвижниками, проповедниками. Вот эту истинную — для данного случая — реальность, выраженную в человеческом облике, и демонстри­руют статуи эпохи Тэмпё (2-я и 3-я трети VIII в. — Н. *Л.*)*.* Для современного наблюдателя это — скульптурные портреты очень разных людей с выразительными лицами, порою нервными, чуть ли не издерганными, порою исполненными величавого покоя, сосредоточенности, глубокого раздумья. А рядом с ни­ми — то, с чем они, эти святые, воевали, ради чего, во имя чего боролись. Воевали они со злом, и вот оно — в образе ужасного демона. Боролись за добро, и вот оно — в образе светлого бо­жества» (Конрад Н. И. Очерк истории культуры средневековой Японии, с. 32.).

Мы видим сосредоточенность и отрешенность в лице и в позе достигшего неба на земле монаха Гандзина, основателя мона­стыря Тосёдайдзи (VIII в.); благость и умиротворенность — в опущенных веках и молитвенно сложенных ладонях Гэкко-босацу из храма Тодайдзи; яростную мощь и энергию, постоян­ную напряженную готовность отразить удар, волю к сокруше­нию зла — в экспрессивной фигуре стража Синконгосин из то­го же храма.

Скульптуры в период Нара создавались из глины, дерева, глины и дерева, сухого лака без основы, металлов, камня. Од­ной из наиболее древних скульптур, дошедших до нас и выпол­ненных из дерева и глины, является скульптура Конгорики-си — божества, охраняющего буддийское учение, созданная, как предполагается, около 711 г. Скульптуры из сухого лака также порой достигали внушительной величины — до 3 м. В конце периода Нара глиняная скульптура начала исчезать, деревянная же продолжала развиваться. Об искусстве японских скульпторов периода Нара косвенно свидетельствует наличие особых мастерских для изготовления будд. Мастерские эти под­чинялись особому учреждению — приказу по строительству храмов Тодайдзи. В приказе были объединены художники, рез­чики по дереву, скульпторы, мастера по лаку, специалисты в области художественного литья и др. Здесь велась документа­ция, из которой можно узнать, какие мастера и когда выполни­ли те или иные художественные заказы. Часть ее дошла до нас.

Одной из примечательных скульптур периода Нара явля­ется так называемый Большой Будда — Дайбуцу. Работы по сооружению этого бронзового колосса начались в 747 г. и завер­шились в апреле 757 г. Церемония освящения Большого Будды состоялась по требованию духовенства даже до завершения ра­бот по позолоте этой скульптуры. Гигантская фигура предна­значалась для столь же грандиозного, величественного храма Тодайдзи. В дальнейшем статуя Большого Будды вместе с храмом несколько раз разрушалась и вновь воссоздавалась. До­шедшая до нас скульптура почти полностью реконструирована в 1692 г.

Получила распространение такая точка зрения, будто соору­жение Большого Будды истощило страну, что способствовало росту политических противоречий. Так или иначе, но после со­здания Дайбуцу мода на столь огромные статуи стала уходить в прошлое. Количество вновь сооружавшихся крупных буд­дийских скульптур резко сократилось.

Развитие каменной скульптуры в Японии тормозилось от­сутствием подходящих материалов. До наших дней, правда, сохранилось много каменных будд, но все же каменная буд­дийская скульптура в Японии распространена значительно меньше, чем в других буддийских странах. От периода Нара до нас дошли рельефные на камне изображения будд — так назы­ваемые будды дзуто. В этот период вообще была довольно раз­вита техника скульптурного рельефа. Рельефы выполнялись на металле, камне, черепице и кирпиче.

В период Хэйан, продолжавшийся три века (X—XII вв.), буддийская скульптура получила дальнейшее развитие и рас­пространение. Это стимулировалось постепенным распростране­нием буддизма на все новые районы страны, возникновением буддийских сект. Так как все они имели определенные различия в отправлении культа, то соответственно и к произведе­ниям искусства, необходимым для совершения обрядов, предъ­являлись особые требования.

Признаком высокого уровня развития скульптуры в пе­риод Хэйан является наличие разных стилей, направлений. Специалисты выделяют несколько таких стилей, хотя и не всег­да достаточно обоснованно.

Что касается техники выполнения скульптуры, то для ран­него Хэйанского периода было характерно создание скульпту­ры из одного куска дерева. Получил развитие и особый метод резьбы по дереву — хомбо. Скульптура из глины и сухого лака постепенно исчезла. С начала XI века широкое распростране­ние получил метод киёсэ, который состоя, в том, что скульп­тура изготовлялась по частям, которые после обработки плотно соединяли друг с другом. Это метод так называемой блочной скульптуры. Считается, что он был разработан и освоен скульп­тором Дзете. Метод киёсэ возник на базе метода сэгура, за­ключавшегося в том, что статую делали голой, причем посте­пенно полыми стали делать не только голсву и туловище, но и конечности.

Существенное значение для развития японской скульптуры, как и искусства в целом, имело прекращение в Хэйанский пе­риод отправления послов на материк (849 г.). Это способствова­ло накоплению элементов национального зтиля.

Для Хэйанского периода является весьма характерным ин­тенсивное развитие живописи, которая оказывала влияние и на искусство скульптуры: мастера стали уделять большее внимание живописно-пространственномуее решению в ущерб объемности и пластичности. По-видимому, этим объясняется появление плоских и декоративных скульптур, как, например, изображение божества Амида Нёрай, главной святыни хра­ма Бёдоин, исполненной знаменитым Дзете за несколько лет до его смерти (1057 г.).

Большой спрос в обществе на предметы искусства, в том чис­ле скульптуру, вызвало появление в период Хэйан крупных объединений потомственных скульпторов, например знамени­той киотской мастерской, основанной скульптором Косе. Рас­цвет ее деятельности приходится на годы, когда она возглав­лялась сыном Косе Дзете и когда завершалось становление упоминавшегося выше метода киёсэ. В конце хэйанского пе­риода в Киото существовало несколько скульптурных мастер­ских.

В начале периода Камакура (с 1185 г.) скульпторы продол­жали развивать традиции Хэйанского периода. Важную роль в этом сыграло само по себе печальное событие — гибель в хо­де жестоких междоусобиц наполненных сокровищами искус­ства храмов Тодайдзи и Кофукудзи. Восстановление храмов требовало воссоздания и погибшей скульптуры. Это обеспечи­ло киотские мастерские крупными заказами, что создало бла­гоприятные условия для дальнейшего развития японской скульптуры. Новое поколение киотских скульпторов отказалось от установившихся шаблонов метода киёсу; ими были уловле­ны новые, более близкие к действительности пропорции чело­веческого тела, благодаря чему удавалось изобразить челове­ческое тело в движении.

Огромную роль в совершенствовании японской скульптуры периода Камакура продолжала играть мастерская, основанная Дзете. С нею связана деятельность таких выдающихся скульп­торов, как Кокэй, его сын Ункэй, ученик Ункэя Кайкэй, извест­ный также под именем Аннами.

Кокэй — автор многих замечательных скульптурных про­изведений. Среди них — статуи шести священнослужителей из храма Кофукудзи, представляющие собой прекрасные скульп­турные портреты. Выдающийся талант Ункэя проявился, в част­ности, при работе его над скульптурой Дайнити Нёрай в храме Эндзёдзи, статуей бодисатвы Мироку, скульптурными портре­тами Сэйсина и Мутяку. Для произведений Кайкэя характерен реализм и тонкая проработка деталей. Его наиболее поздняя ра­бота из широко известных — скульптура Амида Нёрай из хра­ма Тосёдайдзи.

Прекрасными скульпторами были также сыновья Ункэя: Танкей, Кобэн, Косе. Кобэн создал, в частности, широко извест­ные статуи злых духов с фонарями: Тэнтоки — злой дух с фо­нарем в левой руке, Рютоки — злой дух с фонарем на голове. Шедевром Косе является исполненная динамизма скульптура священника Куя при храме Рокухарамицудзи.

В искусстве периода Камакура имели место реалистиче­ские тенденции, которые нашли наиболее полное воплощение в портретной скульптуре, в том числе в светской. Среди сохра­нившихся скульптурных портретов изображения известных военачальников.

К концу периода Камакура уже не велось крупное храмовое строительство, поэтому потребность в скульптуре уменьшилась. К тому же и войны, которые вели между собой северные и юж­ные властители страны, не способствовали развитию искусств.

В последовавший за периодом Камакура период Мурома-ти (1392—1568) получили распространение реалистические скульптурные изображения животных, рельефы с глубокой резьбой, а также маски для театра. Однако японская скульп­тура в дальнейшем так и не сумела подняться выше того уров­ня, которого она достигла в периоды Хэйан и Камакура, счи­тающиеся классическими. После периода Камакура ведущую роль в искусстве играли уже иные виды, прежде всего жи­вопись и прикладное искусство.

Но были, разумеется, и исключения. Например, в период Эдо жил и работал замечательный мастер Энку. Деревянные скульптурные портреты Энку кажутся очень современными. Между тем это XVII век. Никто не знает точно, когда родился художник, умер он в 1695 г. Энку — его дзэнское прозвище, означающее «Совершенная пустота». Вел он нищенскую, бро­дячую жизнь, может быть, даже не был монахом. Странствуя, Энку в качестве платы за ночлег и миску вареного риса выре­зал из дерева простые и динамичные статуи любимых народом божеств. Как художник Энку был чрезвычайно плодовит и изобретателен и нередко совершенно отходил от официальной буддийской иконографии.

Работы Энку сохранились в самых неожиданных местах, от Хоккайдо до Сикоку, чаще всего их можно встретить в ма­леньких деревенских храмах в окрестностях Нагоя. Любимым его материалом была криптомерия — дерево с мягкой древе­синой и ровной фактурой. Скульптор рассекал ствол на четыре высоких куска и одну за другой вырезал выразительнейшие фигуры — быстро и уверенно, в неистовом вдохновении.

### Особенности и достижения японской живописи

Специалисты уже давно обратили внимание на то, что ис­кусство живописи в странах Дальнего Востока генетически связано с искусством каллиграфии. В Японии, в частности, су­ществует понятие единства каллиграфических и живописных принципов. Соответственно в японской живописи, как и в китай­ской, издавна большую роль играет линия и распространены монохромные картины. Вместе стем влияние искусства кал­лиграфии на живопись Японии не следует преувеличивать. Характерно, например, что во времена японского средневековья довольно долго основным течением в живописи было суйбокуга. Произведения в стиле суйбокуга создавались тушью, при этом показывалась игра света и тени на предметах, но отсутство­вали контурные линии.

Развитию японской живописи способствовали контакты с континентом, откуда в начале VII века было позаимствовано искусство изготовления красок, бумаги и туши.

Большое значение для судеб японской живописи, равно как и скульптуры, имело распространение в стране буддизма, по­скольку потребности буддийской культовой практики создава­ли определенный спрос на произведения этих видов искусства. Так, с Х века с целью распространения среди верующих зна­ний о событиях буддийской священной истории в массовом по­рядке создавались так называемые эмакимоно (длинные го­ризонтальные свитки), на которых изображались сцены из буд­дийской священной истории или из связанных с нею притч.

Японская живопись в VII веке была весьма еще проста и безыскусна. Представления о ней дают росписи на ковчеге Та-мамуси из храма Хорюдзи, отображающие те же сцены, кото­рые воспроизводились на эмакимоно. Росписи выполнены крас­ной, зеленой и желтой краской на черном фоне. Некоторые росписи на стенах храмов, относящиеся к VII веку, имеют много общего с аналогичными росписями в Индии.

По мере дальнейшего распространения буддизма возник массовый спрос на культовые изображения. В связи с этим про­фессия художника стала очень распространенной, причем уже в VII веке среди мастеров, занятых созданием картин, разви­лась даже специализация: одни делали общий набросок ри­сунка, другие раскрашивали его, третьи обводили контуры.

Рисунки на полотнищах эмакимоно в VII—VIII веках име­ли весьма простой, близкий к символическому характер, изо­бражениям не хватало динамики. Однако с течением време­ни художественное качество рисунков эмакимоно возросло, и лучшие из них весьма выразительны и совершенны.

С VIII века в Японии начинается развитие жанровой и пейзажной живописи. До наших дней дошла ширма под услов­ным названием «Женщина с птичьими перьями». На ширме изображена женщина, стоящая под деревом, волосы и кимоно ее украшены перьями. Рисунок исполнен легкими, струящи­мися линиями.

Для буддийской живописи с IX века характерными являют­ся изображения мандалы, что на санскрите означает алтарь. При создании мандал использовались дорогостоящие материа­лы. Например, «Такао мандала», хранящаяся в монастыре Дзингодзи, написана золотом и серебром на плотном фиолето­вом шелке.

Своеобразным стимулом для развития японской живописи в IX веке явилось учение одной из махаянистских сект (мёо) о том, что для избавления мира от страданий и горестей необ­ходимо лишь... создать изображение бодисатвы определенного, но неизвестно какого вида. Творческое воображение художни­ков заработало вовсю. Примером такой картины является изо­бражение бодисатвы, сохраняющего государство, из храма Кон-гобудзи. На дошедшей до нас части этой картины передано стре­мительное движение охваченной пламенем фигуры божества.

Первоначально японские художники, отчасти в связи с ха­рактером тематики, над которой они преимущественно работа­ли (буддийская живопись), находились под сильным китайским влиянием: писали в китайском стиле, или стиле кара-э. Но со временем в противовес картинам в китайском стиле кара-э ста­ли появляться светские по тематике картины в японском сти­ле, или стиле ямато-э (живопись Ямато). В Х—XII веках стиль ямато-э стал господствующим в живописи, хотя произведения сугубо религиозного характера все еще писались в китайском стиле. В этот период получила распространение техника на­несения контуров рисунка мельчайшей золотой фольгой.

В XI—XII веках появилось много выдающихся по технике исполнения произведений чисто светской живописи, включая портретную. Многие художники-профессионалы создавали кар­тины только на светские темы, такие картины изображали и на складных ширмах и сёдзи (ставни).

Мы уже говорили о живописи на эмакимоно. Особенно боль­шое распространение эмакимоно получили с XII века, когда художники, создавая их, стали работать в японском националь­ном стиле ямато-э. Религиозное содержание живописи на эма­кимоно постепенно уступает место светским мотивам.Объекта­ми изображения тут могли уже стать события японской исто­рии, но трактуемые с точки зрения буддийской морали.

Одним из образцов исторической живописи эпохи Камакура является знаменитый свиток XIII века «Хэйдзи-моногатари», на котором запечатлено восстание, поднятое в 1159 г. главой крупного самурайского клана Еситомо Минамото. Как и миниа­тюры в древнерусских летописях, свитки, подобные «Хэйдзи-монбгатари», являются не только выдающимися памятника­ми искусства, но и историческими свидетельствами. Соединяя текст и изображение, они воспроизводили по горячим следам бурные события княжеских усобиц второй половины XII века, воспевали военные подвиги и высокие моральные качества вы­шедшего на арену истории нового военно-дворянского сосло­вия — самураев.

О художественных достоинствах исторических самурай­ских эмакимоно (свитков) указанного времени можно судить по фрагменту из «Хэйдзи-моногатари» с изображением одного из эпизодов войны — «Битвы у Рокухара». При яростном дина­мизме сцены и яркости ее художественного решения не уста­ешь удивляться степени проработанное™ отдельных деталей. А ведь это лишь один из фрагментов свитка! Выразительны лица захлебнувшегося в крике, атакующего всадника с огром­ным луком в руках и мечом на поясе и бегущего справа от него пехотинца. Отлично выписана черная лошадиная голова на пе­реднем плане. Более условны, почти как маски театра Но, на­пряженные лица самураев на заднем плане. Но и они поданы в броске, в движении. Развеваются красные ленты за шлемом бегущего слева воина с колчаном стрел за плечами, напряжен­но прижат к груди локоть его левой руки. Мастерство худож­ника в передаче движения, жеста не может не вызвать восхи­щения. И при этом — свободное владение всем многообрази­ем цветовых оттенков, профессиональная точность в воспроиз­ведении деталей самурайских доспехов, оружия, конской сбруи.

В отличие от индивидуальных портретов самурайских вое­начальников — сёгунов, фактических правителей страны, где поэтизируется внутренний мир самурая, здесь, в рассмотрен­ном фрагменте «Битвы у Рокухара», воспевается внешняя сто­рона «самурайства» — храбрость, натиск, агрессия, безжалост­ность к себе и к другим. Это противоречие самурайской эсте­тики и этики замечательно сформулировал живший в XVII ве­ке поэт М. Кёрай в одном из своих трехстиший — хокку:

*Как же это, друзья?*

*Человек глядит на вишни в цвету —*

*А на поясе длинный меч.*

(ПереводВ. Марковой)

Впрочем, противоречие ли это? Может быть, здесь, на но­вом уровне, воспроизводится извечная для японского духа и искусства гармония хаоса и космоса, красоты и беспорядка, кротости и жестокости, ярости и умиротворенности? Причем каждое из полярных качеств, свойств души и мира доводится художником до максимального напряжения и подобно тетиве натянутого лука. Да, воинам во всем мире — не в одной стране Восходящего Солнца — приходилось не только любоваться цветущей сакурой или хризантемой в монастырском саду, но и выполнять «черную работу» Истории — воевать, борясь за объ­единение страны, защищая ее от врагов. И высокий смысл искусства Камакура — времени расцвета бусидо и слияния его с философией дзэн — состоит в том, что оно воспевало очисти­тельную, всепоглощающую силу долга, исполняемого и перед лицом смерти.

Ярким свидетельством появления светских мотивов в живо­писи стало состоящее из четырех свитков известное эмакимоно «Тёдзю гига» — сцены **из** жизни животных, в том числе жи­вотных, подражающих людям. Это эмакимоно написано тушью. Выдающимся по экспрессивности и технике исполнения явля­ется относящееся к XIII веку эмакимоно «Ямай-но соси», изо­бражающее людей, пораженных различными болезнями. Рисун­ки на этих свитках проникнуты своеобразным юмором. Извест­но историческое эмакимоно «Повесть о монгольском нашест­вии». В период Муромати (1392—1578) соотношение между буддийской живописью, живописью в японском стиле и моно­хромной живописью решительно сдвигается в пользу последней. Но с течением времени в ней появляются контурные линии. В буддийской живописи также появляются новые формы. На­пример, выдающийся мастер монохромной живописи Као Нин-га писал сильными, грубыми мазками. Стиль известного ху­дожника Минтё, писавшего свитки на буддийские темы, представляет собой нечто среднее между традиционной буд­дийской живописью и монохромной живописью.

Величайшим художником периода Муромати является Сэссю (1420—1506), который создал свой собственный стиль. Ему принадлежит выдающееся произведение японской живо­писи «Длинный пейзажный свиток», датированное 1486 г., имеющее в длину 17 м при ширине 4 м. На свитке изображе­ны четыре времени года. Сэссю был отличный портретист, о чем свидетельствует написанный им портрет Масуда Канэтака.

В последние десятилетия периода Муромати происходит про­цесс интенсивной профессионализации живописи. В начале XVI века возникает знаменитая школа Кано, основанная Кано Масанобу (1434—1530), который заложил основы декоратив­ного направления в живописи. Одним из ранних произведе­ний жанровой живописи школы Кано является роспись худож­ником Хидэёри ширмы на тему «Любование кленами в Такао».

С конца XVI века основными формами живописи становят­ся стенопись, картины на складных ширмах. Произведения жи­вописи украшают дворцы аристократов, дома горожан, мона­стыри и храмы. Развивается стиль декоративных панно — да-ми-э. Такие панно писали сочными красками на золотой фольге.

Признаком высокого уровня развития живописи является существование в конце XVI века ряда живописных школ, в том числе Кано, Тоса, Ункоку, Сога, Хасэгава, Кайхо. Выдающие­ся картины, созданные в этот период, принадлежат не только известным живописцам, но и оставшимся безвестными масте­рам.

В течение XVII—XIX веков исчезает ряд некогда прослав­ленных школ, ноих место занимают новые, такие, как школа гравюры *на* дереве укиё-э, школы Маруяма-Сидзё, Нанга, ев­ропейской живописи, а также школа, ратовавшая за возрож­дение в живописи стиля ямато-э, т. е. старого японского стиля.

Центрами культуры и искусства позднего средневековья (оно затянулось в Японии практически до XIX века) становятся наряду с древними городами Нара и Киото новая столица Эдо (современный Токио), Осака, Нагасаки и др. Расцвет специфи­ческой городской культуры и сопутствующих видов искусства определил основное направление развития японского искус­ства в XVII—XIX веках. При этом подверглись изменению как формы «бытования» искусства, так и его общественная функция. Например, в архитектуре утратило свою ведущую роль культовое зодчество, зато была создана четкая отработан­ная форма жилого дома, имеющая не только практический, но и несомненный художественный смысл. Соответственно в живо­писи возросла роль декоративных интерьеров, росписей. Вы­сочайшего уровня достигла также гравюра на дереве, ставшая в XVIII—XIX веках главных видом японского искусства.

Вообще искусство эпохи Эдо (1615—1868) характеризует­ся особым демократизмом (потребителями его являются самые широкие круги горожан — третьего сословия) и сочетанием художественного и функционального. Примером такого сочета­ния является живопись на ширмах. Ширма — вещь, имеющая точное функциональное назначение в интерьере японского жи­лища, предмет быта. Одновременно это — картина, произведе­ние искусства, определяющее эмоциональный тонус жилища, предмет эстетического созерцания. Именно на парных ширмах написаны «Красные и белые цветы сливы» — самое значитель­ное и знаменитое из сохранившихся произведений великого художника Огата Корина (1658—1716), шедевр, по праву при­числяемый к лучшим созданиям не только японской, но и ми­ровой живописи. Одним из наиболее популярных жанров япон­ской мелкой пластики были нэцкэ. Происхождение их чисто практическое: поскольку традиционная одежда японцев не знает карманов, все необходимые мелкие предметы прикрепля­лись к поясу с помощью небольших брелоков — нэцкэ. Вместе с тем, сохранив свое функциональное назначение, нэцкэ пре­вратились в силу непреходящих эстетических потребностей на­рода в разновидность тонкой миниатюрной скульптуры.

В нэцке преломился художественный канон средневековья в сочетании с ренессансной раскованностью искусств вэпо­ху Эдо. Эти произведения миниатюрной пластики как бы сфо­кусировали в себе тысячелетия пластического опыта Японии:

от диковатых догу Дзёмона, ханива Поздних Курганов до ка­нонической культуры средневековья, каменных будд и живого дерева Энку. Из классического наследия заимствовали ма­стера нэцкэ богатство экспрессии, чувство меры, завершен­ность и точность композиции, совершенство деталей. Материал для нэцкэ был самым различным: дерево, слоновая кость, ме­талл, янтарь, лак, фарфор. Над каждой вещью (как прави­ло, не более 10 см в высоту) мастер трудился иногда целые годы. Тематикаих варьировалась безгранично: изображе­ния людей, животных, богов, исторических лиц, персонажей народных поверий. Расцвет этого чисто городского вида прикладного искусства приходится на вторую половину XVIII века.

Интересна судьба упомянутой выше гравюры на дереве — укиё-э. В свое время, в прошлом столетии, Европа, а затем и Россия именно через гравюру впервые познакомились с фено­меном японского искусства. Между тем в самой Японии гра­вюру на дереве первоначально вообще не считали искусством, таким, как живопись на ширмах или на свитках. Возникшая на стыке искусства и ремесла, японская гравюра действительно имела все признаки массовой культуры — тираж, доступность, дешевизну. Не случайно ее так и назвали — «укиё-э» (слово «укиё» означает в переводе «земное, мирское, обиходное»). Мастера укиё-э добивались максимальной простоты и доходчи­вости как в выборе сюжетов, так и в их воплощении. Сюжета­ми гравюр были в основном жанровые сценки из повседневной жизни города и его обитателей: торговцев, артистов, гейш.

Укиё-э, как особая художественная школа, выдвинула це­лый ряд первоклассных мастеров. Начальный этап в развитии сюжетной гравюры связан с именем Хисикава Моронобу (1618—1694). Первым мастером многоцветной гравюры был Судзуки Харунобу, творивший в середине XVIII века. Главные мотивы его творчества — лирические сцены с преимущественным вниманием не к действию, а к передаче чувств и настрое­ний: нежности, грусти, любви. Подобно древнему изыскан­ному искусству эпохи Хэйан, мастера укиё-э возрождали в но­вой городской среде своеобразный культ утонченной женской красоты, с той только разницей, что вместо гордых хэйанских аристократок героинями гравюр стали изящные гейши из уве­селительных кварталов Эдо. Художник Утамаро (1753—1806) представляет собой, может быть, уникальный в истории миро­вой живописи пример мастера, безраздельно посвятившего свое творчество изображению женщин — в разных жизненных об­стоятельствах, в разнообразных позах и туалетах. Одна из луч­ших его работ — «Гейша Осама» находится в Москве, в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Необыкновенно тонко передано художником единство жеста и настроения, ос­вещения и выражения лица.

Высочайшего уровня жанр японской гравюры достиг в творчестве Кацусика Хокусая (1760—1849). Ему свойственны не­известные ранее в японском искусстве полнота охвата жизни, интерес ко всем ее сторонам — от случайной уличной сцены до величественных явлений природы. Творческая судьба Хоку­сая необычна. Плодовитейший мастер, — ему принадлежит свыше 30 тысяч гравюр и рисунков, более 500 иллюстрирован­ных книг, — он обрел творческую индивидуальность лишь в преклонном возрасте, накопив за долгую жизнь великое множе­ство знаний, навыков, умений, достигнув подлинной мудрости в видении мира и человека. В возрасте 70 лет Хокусай создает свою самую знаменитую серию гравюр «36 видов Фудзи», за нею последовали серии «Мосты», «Большие цветы», «Путеше­ствия по водопадам страны», альбом «100 видов Фудзи». Каж­дая гравюра — ценный памятник живописного искусства, а серии в целом дают глубокую, своеобразную концепцию бытия, мироздания, места человека в нем, традиционную в лучшем смысле слова, т. е. укорененную в тысячелетней истории япон­ского художественного мышления, и совершенно новаторскую, временами дерзкую, по средствам исполнения.

«36 видов Фудзи», представляющие священную гору япон­цев в разные времена года и суток, при разном освещении, из различных мест страны — издалека, вблизи, с моря, сквозь за­росли бамбука, явились по существу первым в японском ис­кусстве образом родины, одновременно конкретным и обобщен­но-символическим. Творчество Хокусая достойно связывает многовековые художественные традиции Японии с современ­ными установками художественного творчества и его восприя­тия. Блистательно возродив пейзажный жанр, давший в сред­ние века такие шедевры, как «Зимний пейзаж» Сэссю, Хоку­сай вывел его из канона средневековья прямо в художествен­ную практику XIX—XX веков, оказав и оказывая влияние не только на французских импрессионистов и постимпрессиони­стов (Ван-Гога, Гогена, Матисса), но и на русских художников «Мира искусства» и другие, уже современные нам школы.

Искусство цветной гравюры укиё-э явилось в целом прекрас­ным итогом и, может быть, даже своеобразным завершением неповторимых путей японского изобразительного творчества.

Итак, мы познакомились с основными направлениями в ис­тории японского искусства. Вопреки распространенным суж­дениям, мы увидели, как органично связано развитие худо­жественной культуры Японии с развитием культуры Евразии, но в то же время узнали, какими самобытными и неожиданны­ми становились в руках японских мастеров заимствованные с континента — из Индии, Китая, Сибири — формы и сюжеты. В неразрывном единстве родного и заимствованного, в претво­рении чужого в своем — сила и жизненность тысячелетнего и нестареющего феномена японского искусства. В его созданиях, как бы причудливы и экзотичны они ни казались на первый взгляд, проступают общечеловеческие, присущие всякому на­родному искусству идеи и средства выражения. Каждый чело­век, каждое поколение видит Японию и японскую художест­венную традицию по-своему, своими глазами. И каждый чело­век, соприкасаясь с этим прекрасным необычным миром, обо­гащается, учится новому пониманию красоты и добра, стано­вится глубже и человечнее.