

日本美術史

執 筆 者

建	築	伊	藤	延	男
彫	刻	宮	川	寅	雄
工	芸	前	田	泰	次
繪	画	吉	沢		忠



ИЗДАТЕЛЬСТВО

«ПРОГРЕСС»

МОСКВА, 1965

**ИТО
НОБУО**

**МИЯГАВА
ТОРАО**

**МАЭДА
ТАЙДЗИ**

**ЁСИДЗАВА
ТЮ**

**ИСТОРИЯ
ЯПОНСКОГО
ИСКУССТВА**

ПЕРЕВОД С ЯПОНСКОГО

Перевод В. С. Гривнина
Предисловие и комментарии Н. А. Иофан и А. С. Коломиец
Редактор Б. В. Поспелов

Книга представляет собой коллективный труд японских ученых — специалистов в области истории искусства Японии. В ней дается систематическое изложение истории японского искусства с древнейших времен и до наших дней. Каждый раздел, охватывающий определенный исторический период, содержит сведения по архитектуре, скульптуре, живописи, прикладному искусству. Авторы анализируют большое число лучших произведений японского искусства, знакомят читателя с творчеством выдающихся художников, скульпторов, архитекторов. В книге содержится большое количество иллюстраций, что значительно повышает ее ценность. Подобная работа издается в Советском Союзе впервые.

Книга рассчитана на искусствоведов и читателей, интересующихся вопросами истории искусства стран Востока.

Перевод книги дается с некоторыми сокращениями.

В написании имен и фамилий сохранен принятый в Японии порядок: сначала фамилия, затем имя.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Японский народ внес большой вклад в сокровищницу мирового искусства. Японская цветная гравюра и монохромная живопись, деревянное зодчество и разнообразная пластика, фарфор и керамика, ткани и бумага, изделия из соломы и бамбука и пр. пользуются мировой известностью, привлекая внимание профессионалов и коллекционеров, антикваров и любителей.

Искусство японских художников подкупает глубокой человечностью, простотой и скромностью и вместе с тем необыкновенно тонким мастерством: классически виртуозной линией, свободой композиции, цветовой гармонией. В японской живописи и графике замечательно схвачено и подчеркнуто главное, ненужные детали не отвлекают внимания. В этом — высокая целесообразность и целеустремленность мастерства, которыми проникнуты все виды японского искусства от архитектуры до театра. Трактовка человеческой фигуры, напряженный динамизм композиции в классической гравюре укиё-э достигнуты скупыми и лаконичными средствами и производят очень сильное впечатление предельной выразительностью, содержательной условностью, законченностью и единством своего стиля.

Лучшие традиции японского национального искусства уходят корнями в далекую древность. Красота и благородство деревянных архитектурных конструкций средневековья возрождается в творчестве современных архитекторов. Поиски современных мастеров графики, живописи, прикладного искусства нередко идут путями, уже намеченными творчеством японских мастеров прошлого. В этой связи трудно переоценить

важность и актуальность освоения их творческого наследия.

Изучение изобразительного и прикладного искусств, как, впрочем, и остальных видов искусства Японии, началось сравнительно недавно.

Определенных успехов в изучении истории японского искусства добились советское искусствоведение. В 1935 году была опубликована монография Б. Денике «Японская цветная гравюра», интересная тем, что, помимо традиционной гравюры укиё-э, без обзора развития которой не обходилось ни одно исследование, автор знакомил читателя с новой, демократической гравюрой Японии. Среди других работ, посвященных японскому искусству, следует упомянуть небольшую книжку О. Бубновой «Японская живопись», вышедшую в 1934 году, «Япония. Альбом по архитектуре» Б. Денике издания 1935 года, работу Б. Вороновой «Тоёо Ода» и сборник статей «Японское искусство», опубликованный в 1959 году. С выходом в свет «Всеобщей истории искусства» в советской литературе появилась первая сводная история архитектуры и изобразительного искусства Японии.

К сожалению, до настоящего времени советский читатель был лишен возможности познакомиться с состоянием зарубежного, и в частности японского, искусствоведения. Настоящая книга — первая японская монография, переведенная на русский язык, несомненно, представляет безусловный интерес для лиц, работающих в самых различных областях культуры.

Изучение истории национального искусства в самой Японии долгое время не выхо-

дипло за рамки внешнего описания наиболее известных памятников искусства. Изданные в Японии многочисленные «Истории японской культуры» непременно включают обзоры истории искусства. Однако, построенные обычно по хронологическому принципу, они не ставят своей целью исследовать процессы формирования и развития национального стиля в искусстве. Таким же недостатком страдают и книги, специально посвященные истории японского искусства, которые стали появляться в последнее время. В этом отношении настоящая работа выгодно отличается от предшествующих работ по японскому искусству. Прежде всего заслуживает внимания стремление авторов кратко, в доступной форме познакомить читателя с процессом развития связанных друг с другом различных видов искусства путем привлечения обширного исторического и археологического материала. Несмотря на то, что авторам не совсем удалось попытка проследить сложные стили в различных областях японского искусства, как и не удалось до конца связать воедино историю архитектуры, изобразительного и прикладного искусств, книга эта может служить справочным пособием. В ней добросовестно изложен большой фактический материал. Работа содержит описание техники с привлечением необходимых терминов.

Следует отметить, что в области изучения истории японского искусства существует очень много трудностей. Помимо целого ряда неясностей, связанных с чисто фактологической стороной, имеется еще множество противоречий и расхождений в оценке основных путей развития этого искусства и взаимовлияний культуры Японии и культуры других стран Дальнего Востока и Центральной Азии. Последняя проблема влечет за собой не менее серьезный и сложный вопрос о периодизации истории искусства Японии, который пока еще тоже окончательно не решен. Круг неразрешенных вопросов можно значительно расширить. Тем более следует приветствовать попытку японских авторов создать цельную, законченную историю ис-

кусства японского народа. Но вместе с тем следует предупредить читателя об основных недочетах публикуемого труда, которые заставляют относиться к нему достаточно критически. Книга эта не может претендовать на глубокое, всестороннее освещение процесса развития искусства в Японии. Ее авторы — Ито Нобуо, Миягава Торао, Маэда Тайдзи и Ёсидзава Тю — ставили перед собой задачу написать краткий исторический очерк искусства, который играл бы роль своего рода введения в изучение данного предмета. Каждому из этих авторов принадлежит тот или иной раздел книги: главы по архитектуре написаны Ито Нобуо, по скульптуре — Миягава Торао, по прикладному искусству — Маэда Тайдзи, по живописи — Ёсидзава Тю. Общую редакцию книги провел Ёсидзава Тю.

Книга, таким образом, носит характер сборника статей. Отсюда проистекает некоторая композиционная рыхлость повествования в целом, наличие повторов, которые, безусловно, бросаются в глаза читателю. Известно, что изучение истории национального искусства в Японии началось сравнительно недавно, общественно-политические события, последовавшие за второй мировой войной, оказав влияние на всю японскую науку, сказались и на состоянии искусствоведческой мысли, потребовав пересмотра и уточнения многих традиционных оценок. Это, очевидно, также отразилось на настоящей книге, не свободной от спорных, а порой просто ошибочных оценок и субъективных суждений.

В значительной степени отбор материала и оценка художественного наследия в книге идут по линии изучения искусства придворного и культового. Явление это универсально в буржуазном искусствоведении; оно объясняется еще и тем, что памятники искусства, обслуживающего церковь и феодалов, представлены обычно с большей полнотой и дошли до нашего времени в лучшей сохранности. Но чрезмерное увлечение авторов изучением придворного и культового искусства в отрыве от анализа народного творчества ведет к искажению процесса развития национального искусства.

В конечном итоге недостатки книги ко-ррениятся в буржуазной методологии, которой пользуются авторы. Отсюда значительное расхождение их точки зрения с советской наукой в ряде важных вопросов. Прежде всего к ним следует отнести оценку иноземного влияния на японское искусство и оценку буддийского искусства.

Авторы примыкают к последователям теории существования некоего универсального буддийского искусства, которое в период с II—III по VII—VIII вв. н. э. было распространено у целого ряда народов Дальнего Востока и Центральной Азии.

Бесспорно, на протяжении всей своей истории, и в древности в особенности, японская культура подвергалась самым различным влияниям.

Влияние буддийской церкви на Японию исходило из Кушанского царства, расположенного в Центральной Азии (включая часть Северной Индии). Синкретическое искусство, сложившееся в этом районе, испытывало очень сильное влияние искусства Индии, а также искусства различных народов, населяющих Среднюю Азию; оно наследовало также художественные традиции эллинизма. Буддийская церковь, сосредоточившая тогда в своих руках политическую власть и экономическое могущество, выступила носителем и проводником иноземной культуры в молодом японском государстве. Так вместе с буддизмом в Японию проникли культурные достижения древнейших цивилизаций мира. Эти исторические факты и дали основание буржуазному искусствоведению выдвинуть теорию о наднациональной буддийской культуре.

Известно, однако, что в процессе развития национального стиля в искусстве, формирования эстетических взглядов ведущая роль принадлежит отнюдь не иноземным влияниям и само влияние вовсе не является механическим перенесением определенного явления искусства на другую почву. Влияние только тогда оказывается действенным, когда для этого имеются благоприятные условия. Некритически регистри-

руя отдельные факты, игнорируя глубокие и сложные связи, за ними стоящие, авторы сводят многие серьезные моменты в истории японского национального искусства к простому заимствованию. Между тем наиболее важным и интересным в истории японского национального искусства является формирование в различных его областях оригинального стиля, генетически восходящего к местному самобытному стилю. В этом чрезвычайно сложном процессе известную роль, конечно, играло усвоение элементов иноземного искусства. Но это было не простое механическое заимствование — шел сложный процесс взаимодействия местного японского искусства с многообразным искусством, пришедшим с континента.

Вызывает удивление утверждение авторов, что стремление выдающихся деятелей искусства Японии создать новое искусство ни к чему не привело. Выставка современной живописи и графики Японии, прошедшая в Москве в 1962 году, продемонстрировала немало интересных достижений японских художников и наглядно опровергла подобную точку зрения.

Заканчивая последнюю главу книги, посвященную живописи в западном стиле, так называемой «ёга», Ёсидзава констатирует засилье в Японии абстрактной живописи и задает вопрос: «Но когда же у нас наконец возникнет новая живопись?» Свой вопрос Ёсидзава оставляет без ответа, но мы находим его в предисловии трех ведущих современных художников — Араи Сёри, Маруки Ири и Окамото Токи к каталогу московской выставки «Современная японская живопись». Они пишут: «Несмотря на существование такого различия между «ёга» и «нихонга», наблюдается тенденция к их объединению.

Японская живопись, характеризующаяся тонкостью восприятия и многообразием отображения действительности, доказала свою историческую жизнеспособность».

В московской выставке 1962 года принимали участие более ста художников, принадлежащих самым различным направлениям. Здесь были представлены члены Общества

японского искусства, которое объединяет деятелей искусства, участвующих в борьбе за «свободу, мир, национальную независимость; за создание здорового демократического искусства, доступного народу». Художники этого направления работают главным образом в технике национальной живописи «нихонга». Выдающимся мастером «нихонга» является член Общества японского искусства Маруки Ири, создавший совместно с супругой Маруки Тосико знаменитые панно «Ужасы Хиросимы», которые были отмечены премией Всемирного Совета Мира. Но среди ведущих живописцев «нихонга» мы видим члена японской Академии художеств, продолжателя классических традиций японского искусства Араи Сёри. С другой стороны, в Обществе японского искус-

ства входят такие выдающиеся мастера «ёга», как Маруки Тосико, Окамото Токи, Ябэ Томоэ и др. Их картины, как и творчество целого ряда других участников московской выставки, свидетельствуют об успехах японской живописи, сочетающей национальные традиции с лучшими достижениями мирового искусства.

Попытку авторов проследить сложение стиля в различных областях японского искусства, связав воедино историю архитектуры, изобразительного и прикладного искусства, нельзя признать вполне удавшейся. Тем не менее недостатки настоящей работы не умаляют ее определенной познавательной ценности. Она поможет советским читателям ближе познакомиться с искусством японского народа.

**ПЕРВОБЫТНОЕ
ОБЩЕСТВО**

Много десятков тысяч лет назад в Японии, как и в других странах, был каменный век *, когда отсутствовала глиняная утварь. Однако уже 6—7 тысячелетий назад в нашей стране началось изготовление особых керамических изделий, именуемых дзёмон **. Этот период закончился за 200—300 лет до основания империи ***. По наименованию керамических изделий он был назван периодом Дзёмон.

Примерно к 200—300 году до основания империи, как предполагают, с юга на территорию Японии пришел народ, основным занятием которого было выращивание риса. Под его влиянием в Японии появилось земледелие. Керамика этой эпохи претерпела серьезные изменения и по своему характеру совершенно отлична от керамики дзёмон. Керамические изделия нового типа впервые были обнаружены в Токио, в районе Бункё, на улице Хонго Яёи и поэтому получили название яёи, а период — периода Яёи. В те

годы Япония поддерживала оживленную связь с соседними государствами, расположенными на материке; тогда же стали применять бронзовую и железную утварь, словом, влияние континентальных государств проявлялось в самых различных формах.

Одновременно с развитием земледелия происходило разделение древнего японского общества на классы. Примерно с III века н. э. появляются погребения вождей наиболее влиятельных племенных союзов. Главным образом в районе Ямато **** сооружаются величественные погребальные курганы, именуемые дзэмпо-коэн-фун. Период с III до начала VI века, когда в Японии стал распространяться буддизм, носит название периода Кофун *****. Связь с континентальными государствами в эти годы еще более усиливается. В этот период происходит становление японского самобытного искусства на основе древних национальных традиций, усвоение влияния континентальных государств.

АРХИТЕКТУРА

Население на территории Японии существовало с весьма отдаленных времен. Однако первобытные люди на заре своей истории не умели изготавливать даже глиняную посуду и не имели ни жилища, ни того, что можно было бы вообще именовать постройкой.

В период Дзёмон первобытные люди начали сооружать простейшие жилища. Эти жилища обычно представляли собой вертикальные ямы (татэана). Кроме татэана, обнаружены жилища, сложенные из камня и покрытые сверху крышей. Они строились на поверхности земли и напоминали по своему характеру татэана. Были также и жилища, представлявшие собой горизонтальные ямы (ёкоана), для постройки которых использовались пещеры. Но они не получили широкого распространения. В жилищах этого времени пол не клали и спали прямо на земле.

Учеными обнаружено довольно большое количество жилищ типа татэана. Существует множество видов этих жилищ — круглые, овальные, четырехугольные, четырехугольные с закругленными углами и т. д. В диаметре они достигают нескольких метров, в глубину — нескольких десятков сантиметров. Существовали татэана, внутри которых стояло четыре и более толстых опорных столбов, и татэана с большим числом тонких столбов по стенам. Общей их особенностью является находящийся в середине очаг. Конечно, жилища типа татэана не сохранились, поэтому вид древнего строения приходится восстанавливать по дошедшим до нас остаткам. Конструкция древнего жилища была, очевидно, следующей: на врытые в землю толстые опорные столбы крепились поперечные балки, на них наклонно клались стропила и поверх настилалась соломенная кровля. В верхней части кровли прорезалось отверстие для выхода дыма. Такой метод конструирования позволял строить из относительно мелких деталей большое помеще-

ние, способ крепления деталей был прост. Этот метод строительства жилищ более всего соответствовал возможностям века примитивной техники периода Дзёмон, когда металлические орудия были неизвестны и материал обрабатывался каменными орудиями.

Примерно в 300 году до основания империи в Японии появилось земледелие. Наряду с каменными орудиями стали употреблять орудия, изготовленные из железа. Как уже отмечалось, период, пришедший на смену периоду Дзёмон, носит название периода Яёи. По мере подъема техники ведения земледелия стало возможным создание запасов продуктов. Их количество определяло уровень жизни каждого человека; так произошло разделение общества на богатых и бедных.

В то время стали возводить постройки с высоко поднятым над землей полом. Такие строения, получившие название такаюки, использовались и в качестве хранилищ зерна и других сельскохозяйственных продуктов и в качестве жилищ. Их внешний вид можно восстановить по изображениям на бронзовых колоколах и керамических изделиях. Обращают на себя внимание высокие сваи, на которых был настлан пол. Для входа и выхода использовалась лестница, кровля сильно вынесена вперед. Поскольку конек крыши был длинным, чтобы поддерживать переднюю его часть, ставился специальный столб. Такой вид здания напоминает жилища народов Юго-Восточной Азии, поэтому можно предположить, что вместе с искусством выращивания риса народ, пришедший с юга, принес в Японию свою технику строительства; достаточно полные данные об этом отсутствуют.

Хотя в период Яёи и началось сооружение строений типа такаюки, все еще широко были распространены жилища типа татэана и особых изменений в технике строительства по сравнению с периодом Дзёмон не произошло. Чем это объясняется? Основная при-

чина состояла в том, что железными орудиями в то время могла пользоваться лишь небольшая кучка племенных вождей, а подавляющему большинству населения технические новинки были недоступны. Этим дело не ограничивается, поскольку археологические раскопки в Торо* свидетельствуют о том, что и тогда часто применялся новый метод строительства. Поэтому в качестве второй причины можно привести, очевидно, следующую. Люди, в течение длительного времени выработавшие привычку спать на полу, не поднятом над землей, не могли, по-видимому, сразу привыкнуть к жилищам типа такаюки. Район Торо расположен в равнинной местности, и поэтому там не копали ям, а делали насыпь, на которой возводили сооружения, напоминавшие жилища типа татэана. Это является доказательством того, что даже в местах с необычными условиями рельефа жилища типа татэана все же сохранялись. В то же время в качестве хранилищ использовались постройки с высоким полом. В районе Торо были обнаружены жилища типа татэана и хранилища типа такаюки.

Период с III века н. э. и до появления в Японии буддизма (VI век) называется периодом Кофун. В этот период происходит дальнейшее расслоение общества на бедных и богатых, вожди становятся могущественными, образуется государство.

На зеркале, изготовленном в конце III — начале IV века, изображено четыре здания. Одно из них — с высоким полом и крышей типа киридзума, — видимо, хранилище или храм; второе — с высоким полом, верандой и крышей типа примоя, очевидно, это было жилище богатого человека; третье — дом, построенный на земле, и четвертое — жилище типа татэана. Таким образом, и в период Кофун постройки не особенно отличались от построек предыдущих эпох: строились жилища и типа татэана и типа такаюки. Постройки типа такаюки становились все более парадными. Жилища типа татэана стали приобретать правильную четырехугольную форму, и вместо очага посередине стала складываться печь у стены.

Представление о типе построек того времени дают извлеченные из древних курганов в префектуре Гумма так называемые ханива в виде главного дома с крышей типа киридзума и цилиндрическими брусьями поперек конька крыши (кацуоги), служебных построек, хранилищ типа такаюки и одного маленького домика.

Постройки типа такаюки использовались в качестве храмов для поклонения богам.

В период Кофун еще не знали сложных, искусно выполненных конструкций и деталей, имеющих кривые, изогнутые линии. Поэтому и храмовые постройки и императорские дворцы не имели особого архитектурного стиля. Авторитет власти и идея преклонения перед богами выражались лишь одним способом — величиной постройки. Прямые, лаконичные линии конструкций и деталей придавали сооружению особую торжественность и величественность. Известный храм Исэ сохранился до наших дней в том виде, в каком был построен в период Кофун, благодаря установившемуся с VII века обычаю перестраивать его каждые 20 лет. Главное святилище храма расположено посередине территории, обнесенной забором в несколько рядов. Оно высоко поднято над землей на врытых столбах, имеет кровлю с большим выносом типа киридзума. Столб поддерживает конек крыши, состоящий из крестовин (тиги) и положенных поперек конька цилиндрических брусьев (кацуоги). Здание лишено кривых, изогнутых линий, его красота заключена в ясности конструкции. Это сооружение относится к виду, носящему название симмэй. Другой храм того периода — храм Идзумо — относится к виду, именуемому тайся. На крыше храма имеются распоры и другие детали, внесенные в более позднее время. Однако общий облик здания удачно передает характерные черты древней архитектуры. Высота этого храма даже сейчас достигает 24 метров. В древности же он по высоте соперничал с храмом Большого Будды в Нара.

С проникновением в Японию в VI веке буддизма появилась новая строительная техника и новый архитектурный стиль.

СКУЛЬПТУРА

Первые произведения пластического искусства относятся к периоду культуры Дзёмон. Общество этой эпохи почти до самого конца своего существования не знало земледелия. В это время появились многообразные керамические изделия и оригинальные глиняные фигурки — догу. Согласно сообщениям археологов, обнаружено весьма незначительное количество догу, относящихся к раннему периоду эпохи Дзёмон, но примерно со второй половины этой эпохи количество их постепенно возрастает. Приблизительно с 400 года до нашей эры, то есть в самом конце периода Дзёмон и начале периода Яёи, догу снова начинают исчезать.

Догу, которые были первым в Японии изображением человека, связаны с культовыми представлениями первобытного общества, с верой в их магическую силу. Они появились, когда производительные силы находились на исключительно низком уровне, это определило крайне примитивный способ их изготовления. Кроме того, и сам материал для изготовления догу был ограничен, да и люди тогда не могли изображать человека независимо от культовых представлений.

За последнее время благодаря Окамото Таро* и другим исследователям, посвятившим себя изучению культуры первобытного человека, художественные достоинства керамики и догу периода Дзёмон получили весьма высокую оценку, хотя, правда, она несколько субъективна и отличается от уже принятой в науке.

На керамике периода Дзёмон мы остановимся ниже. Здесь же мы хотим дать краткий обзор возникновения догу, этого своеобразного вида древней миниатюрной скульптуры. Догу весьма распространены в Восточной Японии. Они имеют самый различный вид в зависимости от времени и района изготовления и носят названия, соответствующие их форме: мимидзуку догу, санкэй догу, ёкикэй

догу и т. д. Характерным в фигурках людей является подчеркнуто преувеличенное изображение половых признаков, часто встречаются изображения беременных женщин. Все эти фигурки выражают идею плодородия, их величина колеблется от 4 до 30 сантиметров. Они изготовлялись из сырой или обожженной глины и иногда окрашивались в красный цвет. Изготовление догу прекратилось в конце периода Дзёмон, и создание скульптурных изображений человека не возобновлялось в течение всего периода Яёи, оно возродилось лишь через 2—3 века после наступления периода Кофун, когда появились ханива. Современный уровень научных исследований не позволяет дать удовлетворительное объяснение этому явлению.

В ту эпоху японцы начали заниматься земледелием; стали употреблять различные изделия из бронзы и железа, изготавливать предметы прикладного искусства. Бытовые изделия из глины претерпели большое изменение, совершенствовалась их форма. Исследование керамики дзёмон и керамики яёи особенно усилилось после второй мировой войны, когда было сделано много археологических открытий. Раньше считали, что эти два типа керамики принадлежат разным культурам и что созданы они различными племенами, жившими в различные эпохи. Однако в настоящее время это утверждение оказалось опровергнутым. Пока еще мы не располагаем научными данными, которые достаточно подробно раскрыли бы процесс перехода от одной культуры к другой. Но не подлежит сомнению, что в ту историческую эпоху, к которой относятся найденные остатки перегруженной выпуклым рисунком керамики дзёмон, параллельно развивалась и постепенно заняла доминирующее положение керамика яёи, имевшая простую, четкую форму и орнаментацию, выполненную глу-

боким контррельефом и состоявшую главным образом из прямых линий.

С момента зарождения культуры Яёи и до возникновения культуры Кофун в обширном районе страны получило развитие изготовление бронзовых изделий. Создавались бронзовые колокола, бронзовые зеркала, различные украшения. Эти бронзовые изделия снабжены сложным, мастерски выполненным рельефным рисунком. Созданные в начале нашей эры зеркало Татюмон и несколько позже зеркало Хосэй (копия с китайского образца) достаточно красноречиво свидетельствуют о том, что мастерство японских художников того времени значительно возросло. В период Кофун, когда в отличие от периода Дзёмон появились изображения, более соответствующие реальным пропорциям, это искусство получило дальнейшее развитие. Однако не следует забывать, что после исчезновения догу и до появления ханива, то есть примерно в течение 700—800 лет, в Японии совершенно отсутствовало скульптурное изображение человека. Ханива, изображающие животных и человека, начали создаваться в период между V и VII веками.

Общеизвестно, что появление ханива, изображающих цилиндрические предметы, колчаны, щиты, дома, военное снаряжение и т. д., относится к IV веку и предшествует появлению ханива, изображающих животных и человека. Весьма любопытно, что появление ханива, изображающих человека и животных, связано с цилиндрическими ханива, поэтому невозможно понять природу ханива, не принимая во внимание, что цилиндр был основной формой при их изготовлении. Следует также иметь в виду, что ханива, которые изображали животных и человека и в основе которых был цилиндр, появились после длительного периода полного отсутствия скульптуры. Для выяснения причин этого явления необходимо более глубокое исследование искусства среднего периода эпохи Кофун.

В «Нихонсёки» * говорится, что первые ханива, которые захоронялись вместе с умершим взамен живых людей и животных, были

изготовлены Номп-но Сукунаэ, по прозвищу Хадзибэ. Но эта запись сделана на основании предания, появившегося много веков спустя, поэтому к ней нужно относиться критически. В тот период, когда сложилось классовое общество, изготовление ханива сосредоточилось в общинах буминов ** V—VII веков, работавших по образцам Хадзибэ. При сооружении погребальных курганов правителей бумины изготовляли огромное количество ханива.

Какую же функцию выполняли ханива? Археологи значительно дополнили сейчас свои сведения о ханива, но многое еще остается неясным. Однако можно предположить, что на всех этапах развития ханива цилиндрические ханива сначала превратились в ханива, изображающие всевозможные предметы, а затем в ханива, изображающие животных и людей,— они отвечали различным требованиям и выполняли различные функции. Судя по данным раскопок, цилиндрические ханива служили, видимо, для отделения одного погребения от другого. Ханива, изображающие различные предметы, появились, вероятно, в связи с возникновением представления о том, что человеку и после смерти потребуются оружие и другие предметы, которыми он пользовался при жизни. В данном случае ханива выполняли функции реальных предметов.

Таким образом, в период зарождения ханива и на различных этапах их развития они имели различные функции и различный характер. Появление ханива, изображающих животных и человека, в значительной мере было вызвано влиянием существовавшего в континентальных государствах обычая класть в могилу умершего глиняные фигурки. Там существовал также обычай класть в могилы и каменные фигурки людей и животных. Но, по нашему мнению, ни эти каменные фигурки, ни фигурки из глины, судя по характеру их исполнения, не были завезены в нашу страну, равно как не были завезены и изготовлявшие их мастера. Видимо, японцы заимствовали лишь саму «идею» изготовления фигурок из камня и глины. Именно так

появились ханыва, изображавшие различные предметы и человека, с их специфическими чертами и методом исполнения, всегда сохранявшие основную цилиндрическую форму и религиозно-культурное назначение. Но японские ханыва, как отмечалось, приобрели декоративную функцию и располагались вокруг погребальных курганов. Преемственность традиции в первобытной скульптуре постоянно нарушалась, и, только имея это в виду, можно понять причины появления и развития тех или иных видов скульптуры.

Следующий вопрос — это метод изготовления ханыва. Часто утверждают: поскольку ханыва были небольшого размера, они изготавливались в домашних условиях, иными словами, никаких объединений ремесленников, изготавливавших ханыва, не существовало. Но если предположить, что уже в то время начали складываться объединения ремесленников, явившиеся прообразами объединений буминов, то окажется ошибочной точка зрения, согласно которой в общем процессе из-

готовления ханыва круг обязанностей каждой отдельной семьи не был определен.

Вторая половина периода Кофун, когда появились ханыва, характеризуется образованием на большой территории страны множества мелких государств. Это был период довольно высокой культуры. Однако если сравнить достоинства ханыва с художественными достоинствами бронзовых изделий, то ханыва значительно уступают им. Отличаются они и от китайских погребальных глиняных изделий. В ханыва нашло отражение различие в уровне культуры, существовавшем тогда в континентальных государствах и в Японии.

Впоследствии ханыва стали изготавливаться с большим искусством, но их постигла судьба погребальных курганов, исчезнувших в период Кофун. Таким образом, можно предположить, что идея о необходимости вместе с умершим в могилу класть ханыва, исполнявшие функции реальных предметов, которыми пользовался человек в жизни, существовала в Японии сравнительно недолгое время.

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Было бы неправильным считать, что прикладное искусство в Японии оставалось примитивным вплоть до периода Асука (VI в.), когда в Японию вместе с буддизмом пришла высокоразвитая техника прикладного искусства. Среди предметов, извлеченных при раскопках древних курганов, можно обнаружить довольно совершенные изделия из металла и керамики. Но чтобы достигнуть этого, потребовалось, очевидно, весьма продолжительное время.

Керамика и костяные изделия наиболее характерны для прикладного искусства каменного века, то есть периода культуры дзёмон. Народ, населявший Японские острова, занимался в это время охотой, используя стрелы и копья с кремневыми наконечниками, ловил рыбу, применяя для этого крючки и остроги из костей животных. Утварь, представлявшая собой лишь слегка обработанный камень, была мало пригодна в повседневной жизни — для приготовления и сохранения пищи необходимы были более удобные предметы, и, чтобы удовлетворить эту потребность, начали изготавливать керамику. Скатанную в виде шнура глину клали спирально в виде чаши, затем трением и ударами с помощью раковины и прута поверхность выравнивали. Такие заостренные книзу кувшины в большом количестве встречаются среди ранней керамики. Узор на поверхности этих изделий несложен.

Однако, как только техника изготовления глиняной утвари и посуды усовершенствовалась, стали изготавливать керамику, снабжая ее абстрактным орнаментом. Тогда же появились горшки с рельефным изображением людей. В то время получили распространение

керамические изделия самых различных видов: горшки, кувшины, чаши, плоские блюда, блюда с высоким основанием, сосуды с горлышком, глиняные курильницы, фигурки животных и человека. Эта керамика, носящая название дзёмон, отличалась оригинальностью форм, богатством украшения. Обжигались керамические изделия на слабом огне, и поэтому с точки зрения прочности и водонепроницаемости это были лишь первые шаги в производстве керамики. Появившаяся позже керамика яёи по своему качеству и художественным достоинствам превосходила керамику дзёмон.

Керамика яёи, развившаяся в условиях земледельческой культуры Западной Японии, отличалась простотой и ясностью форм, лаконичностью узора, состоящего из прямых или слегка изогнутых линий. Что касается самой формы изделий, то в этом отношении особых изменений не произошло, хотя по совершенству внешней отделки они сильно отличаются от керамики дзёмон. Тогда же был сделан шаг вперед в технике формовки и обжига, а в конце периода Яёи стал употребляться гончарный круг. Керамика яёи непосредственно смыкается с различными керамическими изделиями, использовавшимися для повседневного употребления и религиозных обрядов, так называемыми хадзи-но уцува (обожженные глиняные изделия красновато-коричневого цвета). В следующий исторический период — Кофун — развивалась техника изготовления керамики, называемой суэ-но уцува. Изготовление керамических изделий типа суэ-но уцува потребовало улучшения печи для обжига, температура обжига повысилась, и поэтому, когда на поверхность

изделия попадала зола, она запекалась и придавала ему красивый, как будто глазурованный вид. При формовке изделий использовался усовершенствованный гончарный круг, именуемый рокуро, что позволило производить керамику абсолютно правильной формы, удобной для употребления. Можно упомянуть блюдо на высокой подставке с крышкой, кувшин для воды с носиком, кувшин с отверстием сбоку и другие предметы, которым умело придавалась форма в зависимости от их назначения. По прочности и водонепроницаемости эти керамические изделия значительно превосходили изделия, изготовлявшиеся ранее. Тогда же появились богато украшенные керамические изделия, употреблявшиеся для религиозных обрядов. Они имеют много общего с изделиями, получившими распространение в тот период в Южной Корее.

Уже в период Дзёмон больших успехов достигло изготовление необходимых в повседневной жизни предметов из кости рыб и животных. Крючки для ловли рыбы, наконечники гарпунов делались с таким искусством, что по своему виду они напоминали украшения; что же касается настоящих украшений, то они снабжались тонкой резьбой. Вырезались, в частности, бусы, весьма напоминавшие современные. С наступлением культуры Яёи искусство изготовления костяных изделий стало приходить в упадок. Причина состояла, видимо, в том, что люди стали переходить от охоты к земледелию.

В чем состояла техника изготовления тканей в периоды Дзёмон и Яёи, неясно, поскольку тканей, относящихся к этим периодам, не сохранилось. В период Кофун в Японии, по-видимому, уже изготовлялись шелковые ткани с простым рисунком. Высококачественные изделия иногда ввозились из других стран. Однако как эти изделия, так и шелк японского производства были доступны лишь высшим слоям населения, простой же народ носил грубые одежды, сделанные из волокон льна или коры дикорастущих деревьев.

Употребление металла началось с периода Яёи — сначала бронзы, а затем и железа. Как только появились металлические орудия, быстро развилось искусство обработки дерева, стали изготовлять деревянные предметы домашнего обихода. Бронза употреблялась для изготовления различных украшений, предназначенных для господствующих классов, а также различных предметов для религиозных обрядов, монет и т. д. Древнейшими в Японии предметами бронзового литья являются бронзовые колокола. Самый маленький из них имел высоту немногим более 10 сантиметров, самый большой — свыше одного метра. На их поверхность наносился рельефный рисунок в виде волнистых линий, именуемый «рюсуй-мон» («бегущая вода»), и в виде косых линий, именуемый «кэсасуки-мон» («тесемки шарфа»). На некоторых колоколах в форме рельефа изображены охота, сбор урожая и другие сцены из жизни народа того времени, дома, животные, насекомые. К этому же периоду относится изготовление бронзовых браслетов, копий и другого оружия. Среди этих изделий были предметы этикета и драгоценности, утратившие всякое практическое значение.

В тот же период началась отливка бронзовых зеркал, напоминавших по форме и рисунку китайские, на многих из них изображались боги, священные животные, облака. В период Кофун создавались зеркала с чисто японским рисунком домов и сцен охоты, изготовлялись колокола новой формы. Среди металлических изделий периода Кофун можно назвать также рукоятки для больших мечей, головные украшения, серьги, браслеты, шлемы, украшения седла и сбруи. Благодаря этим изделиям, извлеченным из древних курганов, удалось установить, что в то время было высоко развито искусство позолоты, чеканки, гравировки, отделки золотой нитью. По своему рисунку изображения зверей на этих предметах имели некоторые местные особенности.

Искусство изготовления украшений из шлифованных драгоценных камней (змеевид-

ка и жадеита) берет свое начало в период Дзёмон. Культура Яёи внесла дальнейший прогресс в это искусство: появились бусы в виде продолговатых цилиндриков и полукружий. Особенно широкое распространение украшения из драгоценных камней получили в период Кофун. Они изготавливались из жадеита, яшмы, горного хрусталя, агата, ян-

таря, стекла и т. д. Изготовленные в тот период браслеты из яшмы напоминают браслеты из морских раковин, относящиеся к более раннему периоду. Поскольку среди предметов периода Дзёмон находят луки, покрытые лаком, можно прийти к выводу, что употребление лака в Японии восходит к весьма древним временам.

Ж И В О П И С Ь

В период Дзёмон живописи не существовало. Только в период Яёи впервые появился орнамент из стилизованных изображений охоты, сбора урожая, животных, насекомых, выгравированных на бронзовых колоколах.

В начале периода Кофун на бронзовых колоколах уже появились выгравированные изображения жилищ. Установлено, что примерно с VI века в древних погребальных курганах появились раскрашенные изобра-

жения людей, животных, лодок, геометрических фигур в виде кругов и треугольников и т. д. Таких курганов много на северо-ва Кюсю. Известны, например, древний курган Тэйямато (префектура Фукуока, уезд Кахо, город Кацурагава), древний курган Такэхара (префектура Фукуока, уезд Куратэ, город Вакамия) и другие. Однако эта живопись была весьма примитивной.

**ДРЕВНЕЕ
ОБЩЕСТВО**

С точки зрения истории японского искусства древнее общество обычно делят на период Асука, ранний период Нара, поздний период Нара, ранний период Хэйан и поздний период Хэйан. Эта эпоха в истории Японии характеризуется расцветом буддийского искусства*, хотя, правда, в конце хэйанского периода появились произведения искусства, уже не связанные с буддизмом.

Период Асука, который называют также периодом Суйко, назван по имени реки Асука, в районе которой тогда находился императорский двор; он начинается с появления в Японии в VI веке буддизма и заканчивается 645 годом**.

Период, начиная с реформ Тайка 645 года и кончая годом основания столицы в Нара (710 год), именуется ранним периодом Нара, или периодом Хакухо. Некоторые не считают возможным выделять эти годы в самостоятельный период в истории Японии и, объ-

единяя его с поздним периодом Нара, называют его просто периодом Нара. Поздний период Нара хронологически охватывает 710—794 годы, когда столица была перенесена в Киото. Этот период и называется собственно нарским или Тэмпё.

Почти сто лет, с 794 по 894 год, именуется ранним периодом Хэйан. Его называют также периодом Дзёган, или периодом Конин. Некоторые объединяют его с поздним периодом Хэйан. В это же время в рамках буддийской религии возникают новые секты эзотерического буддизма*** и получает развитие искусство этих сект.

Период с 894 по 1185 год именуется поздним периодом Хэйан, или периодом Фудзивара. Он охватывает почти три столетия и начинается с момента прихода к власти дома Фудзивара и установления регентства****. Период завершается окончанием междоусобной борьбы между крупными феодалами — Минамото и Тайра.

АРХИТЕКТУРА

ПЕРИОД АСУКА

В середине VI века буддизм через Корею проник в Японию. Вначале многие выступали против этой религии, но постепенно благодаря усилиям Сётоку тайси* буддизм получил большое распространение.

В архитектуру вместе с буддизмом пришел новый стиль, и внешний вид японских строений претерпел существенные изменения. В строительстве стала применяться новая техника. В частности:

1. Вместо врытых в землю свай стали сооружать каменный цоколь и сваи ставить на каменное основание.

2. Поверх колонны крепились кубические мосу и хидзики, которые составляли своеобразный кронштейн, игравший роль связующего звена. На них клались балки, на балках крепился навес.

3. В навесе начали появляться изогнутые линии.

4. Стрoения отличались сложностью деталей.

5. Деревянные части постройки стали покрывать краской, а интерьер украшать стеной живописью.

Эти и ряд других новшеств внесли серьезные изменения в японскую архитектуру того периода. Указанные выше принципы долго применялись не только при сооружении храмов: они оказали сильное влияние на японскую архитектуру в целом.

Самым древним храмом, построенным в период Асука, является храм Асука-дэра. Благодаря раскопкам, проведенным за последние годы, удалось установить, что вокруг центральной пагоды храма, с востока, запада и позади нее, располагались три золотых храма — кондо. Такой метод композиции храмового ансамбля был до сих пор неизвестен.

Форма цоколя этих зданий имеет много общего с древними корейскими храмами.

Храмовый ансамбль Ситэннодзи в Осака представляет собой вытянутые в одну линию средние ворота — тюмон, пагоду, золотой храм — кондо и храм для проповедей. От средних ворот к храму для проповедей вела крытая галерея.

Храм Хорюдзи был сооружен принцем Сётоку тайси*. Но в годы правления императора Тэнти он сгорел, сохранившиеся до наших дней здания были воздвигнуты позже. Время их постройки точно не установлено, и не исключено, что их сооружение не относится к периоду Асука. Однако все стилистические особенности их архитектурного стиля характерны именно для этого периода.

Что представляет собой храм Хорюдзи? Войдя в большие южные ворота — нандаймон, оказываешься перед средними воротами — тюмон, от которых вправо и влево идет крытая галерея. К востоку от средних ворот находится золотой храм — кондо, в котором размещены статуи будд; к западу — пагода, стоящая на том месте, где по преданию покоятся останки Сакья Муни**. Идея такого расположения отдельных построек храмового ансамбля родилась, видимо, в самой Японии, однако со временем она претерпела некоторые изменения.

Кондо имеет двухъярусную крышу, пагода — пятиярусную. На крыше первого яруса этих построек воздвигнуты так называемые мокуси (надстройка на крыше в виде открытой галереи, снабженная навесом, крыша которого несколько меньше основной). Средние ворота также имеют двухъярусную крышу; ее поддерживает четное количество колонн. Ворота установлены на двухступенчатом цоколе. Середина столбов имеет утолщение. Мосу и хидзики соединяются вырезанными из одного куска дерева консолями, представляющими собой не только конструктив-

ную, но и декоративную деталь. На балюстраде второго этажа вырезан знак плодородия, нижняя часть балюстрады украшена резьбой в виде раскрытых ладоней. Все это имеет много общего со скульптурой пещерных храмов, созданных в Китае в начале VI века *. В резьбе, напоминающей причудливо вьющиеся растения, можно обнаружить связь с искусством Персии и даже Греции и Рима. Архитектура храмового ансамбля Хорюдзи производит впечатление силы и торжественной таинственности.

РАННИЙ ПЕРИОД НАРА

В этот период был открыт путь для непосредственного проникновения в Японию буддизма, государство приступило к сооружению многочисленных храмов и монастырей. В архитектуре появился новый стиль. Однако до нашего времени ни одно из сооружений не дошло в том виде, в каком оно существовало в тот период. Исключением является лишь храм Якусидзи. После того как Нара ** стала столицей, сюда же был перенесен и этот храм со всеми своими постройками. Восточная пагода храма сохранилась до наших дней, и по ней можно судить об архитектурном стиле нарского периода. Наиболее характерным в архитектуре пагод являлось то, что крепление производилось с помощью обыкновенных, а не орнаментированных, как это было принято в Китае, масу и хидзики. Этот способ крепления не был тогда основным, широкое применение он получил лишь в период Хэйан. Тем не менее он достаточно красноречиво свидетельствует о тех изменениях, которые происходили тогда в архитектуре.

Храмовый ансамбль Якусидзи состоял из ряда построек. В центре находился золотой храм — кондо. Перед ним, справа и слева — две пагоды: восточная и западная. Наличие двух пагод свидетельствует о том, что они стали играть главным образом декоративную роль. Восточная пагода представляет собой трехэтажное строение, но на каждом этаже

имеется мокоси, и поэтому пагода кажется шестиэтажной. В более поздние века сложилась легенда, что эта пагода по внешнему виду воспроизводит дворец дракона, обитающего в глубинах моря, — так величаво и необычно это строение. Обращает на себя внимание резьба шпиля башни (суйэн), представляющая собой изображение летящих по небу божеств. Позднее мокоси были лишены окон с тонкими деревянными переплетами и имеют сейчас вид сплошной стены. По тому же плану были построены золотой храм, западная пагода, храм для проповедей, входящие в храмовый ансамбль Якусидзи.

В то время Фудзивара приступили к строительству «Вечной столицы». В результате частичных археологических раскопок удалось установить, что это был огромный город, в центре которого возвышался дворец, а перед ним, справа и слева, другие постройки.

ПОЗДНИЙ ПЕРИОД НАРА

В этот период все большую роль начинает играть город Хэйдзэ ***. С запада на восток он протянулся на 2—4 километра и с севера на юг на 4—7 километров. В северной части города был расположен императорский дворец. Город перерезали в шахматном порядке большие широкие улицы, а между ними лежали улицы поменьше. Сам город был разбит на 16 частей, причем в восточной части улицы были несколько шире. В центре императорского дворца, так же как во дворце Фудзивара, был сооружен дворец Дайгокудэн. Заметим в связи с этим, что теперешний храм для проповедей — кодо — монастыря Тосёдайдзи является точной копией восточного павильона Тёсюдэн дворцового ансамбля. В Хэйдзэ было построено большое число храмов и монастырей, однако многие, например Якусидзи, Ганкодзи, Кёфукудзи и другие, были переведены из Асука и других районов.

Поздний период Нара характеризуется дальнейшим распространением буддизма, на-

чавшим играть роль государственной религии. В 741 году провинциальным властям было приказано построить в каждой провинции свой буддийский храм. Эту работу должно было стимулировать строительство храма Тодайдзи, проектирование которого началось в 743 году, а работы по строительству завершены в 752 году. В центре храмового ансамбля Тодайдзи расположен золотой храм Дайбуцу, в котором стоит исполненная статуя Будды. Фасадная сторона храма равнялась 88 метрам, боковые — по 21 метру. Этот храм дважды горел и был восстановлен лишь в 1719 году, причем при реконструкции фасад его был несколько изменен. Храм Дайбуцу является самым большим деревянным сооружением в мире, и его по праву можно считать выдающимся памятником архитектуры древнего японского государства. Сам храмовый ансамбль Тодайдзи состоял из средних ворот, крытой галереи, храма для проповедей — кодо. С трех сторон — с востока, запада и севера — к нему примыкали помещения для священнослужителей. За средними воротами возвышались восточная и западная семиэтажные пагоды. Постройка храма щедро финансировалась государством.

До наших дней сохранилась лишь незначительная часть основных строений храмового ансамбля Тодайдзи. К нарскому периоду относится помещение настоятеля храма — сёдо, примыкающее к задней части храма — хоккэдо. Входящий в этот же храмовый ансамбль Итибуцудо не являлся центральным храмом, и поэтому кронштейны, обычно декоративно оформляющие здание, в этом строении отличаются простотой, полностью отвечая духу архитектуры нарского периода. Храм рэйдо ансамбля Тодайдзи в начале периода Камакура частично перестраивался, но размеры его остались неизменными. Рэйдо в своем первоначальном виде представлял собой отдельное строение, крыша которого соприкасалась с крышей сёдо, и между ними был укреплен водосточный желоб. Сёдо с древних времен имел деревянный пол, что говорит о внесении японских элементов в буддийскую архитектуру.

Кроме перечисленных выше построек, в ансамбль Тодайдзи входила также сокровищница — сёсоин. В ней находились драгоценности, преподносившиеся статуе Будды в золотом храме. Сокровищница представляла собой два стоящих в ряд адзэкура, сложенных из треугольных бревен, а между ними построенную из досок итакура. Все они имели одну общую крышу.

В ансамбле Хорюдзи особого внимания заслуживает храм Юмэдоно. Построенный на том месте, где раньше находился дворец Икаруга, принадлежавший императору Сётоку, он представляет собой главный храм восточной части ансамбля. Юмэдоно — это строение с восьмиугольным основанием. В период Камакура храм был перестроен и подвергся значительным изменениям, усложнилась конструкция его кронштейнов. Тем не менее здание передает характерные черты архитектурного стиля периода Нара. С большим искусством выполнен шпиль храма. Дэмподо, соответствующий храму для проповедей — кодо, был передан монастырю императрицей Татибана, что подтверждается целым рядом предметов, дошедших до наших дней. Здание Дэмподо — прекрасный пример гражданской архитектуры периода Нара.

Архитектура позднего периода Нара следует стилю буддийской архитектуры танской эпохи. Хотя золотой храм кондо храмового ансамбля Тосёдайдзи был построен в конце периода Нара, он являет собой типичный образец буддийского зодчества. Фасад кондо лишен каких-либо архитектурных украшений, что подчеркивает красоту колоннады. Мощные, типа митэсаки, кронштейны поддерживают огромную, далеко вынесенную вперед крышу. Этот вид постройки без всяких изменений переходил от одного храмового здания к другому и стал типичным стилем японской архитектуры, получившим впоследствии наименование ваё. Конек крыши заканчивается украшением, именуемым сибидо — «хвост совы». При позднейшей перестройке кондо храма Тосёдайдзи скат крыши был несколько изменен: первоначально крыша была более отлогой.

В период Нара для руководства строительством храмов создавались специальные учреждения, в которых работали мастера-строители. Так, строительством храма Тодайдзи руководило учреждение, именуемое «Дзотодайдзиси». Однако рабочие, использовавшиеся на строительстве, набирались по всей стране и работали, отбывая государственную повинность, поэтому техника строительства была весьма примитивной, древние строения прекрасно спланированы, но иногда оставляют впечатление слишком общего подхода к проработке отдельных деталей, что явилось, очевидно, результатом такой организации строительных работ и низкого уровня техники.

РАННИЙ ПЕРИОД ХЭЙАН

Распространение буддизма в период Нара имело ряд отрицательных последствий *, поэтому в 794 году столица была перенесена в Хэйан. Подобно Хэйдзё, Хэйан в шахматном порядке был разбит на большие и маленькие улицы. В дальнейшем планировка города не изменилась, он рос за счет восточных предместий, постепенно превратившись в нынешний Киото.

В начале периода Хэйан благодаря деятельности Сайтё в Японии получило распространение учение секты Тэндай; тогда же священник Кукай основал секту Сингон. Последнюю обычно считают сектой эзотерического буддизма, однако и секта Тэндай вскоре после своего основания стала проповедовать эзотерический буддизм. Первые храмы сект Тэндай и Сингон отличались простотой. Храм Энрякудзи, основанный Сайтё, состоял из трех небольших строений, впоследствии они были объединены в одно тьюдо, который играл роль главного храма ансамбля. Основанный Кукаем храм Конгобудзи, кроме большой пагоды, имел всего три строения. Расположение зданий в храмовом ансамбле было свободным и зависело от рельефа **.

До нашего времени не дошло ни одного строения сект Тэндай и Сингон. Храм Му-

роодзи не принадлежал к секте эзотерического буддизма. Однако он может служить примером буддийского храма, построенного с учетом горного рельефа. От этого храма сохранилась пятиэтажная пагода, построенная в конце периода Нара, и кондо, относящийся к началу хэйанского периода. Пятиэтажная пагода — небольшая постройка, высота ее не превышает 16 метров, крыши покрыты корой дерева хиноки. Соотношение архитектурных масс и стилистические особенности пагоды выражают чувство покоя и умиротворения. Обращает на себя внимание шпиль пагоды (сорин), имеющий весьма характерную для того периода форму.

Когда буддийские храмы сооружались не в горной местности, а на равнине, здания храмового ансамбля располагались симметрично, согласно установленным канонам, то есть принципы планировки оставались теми же, что и в период Нара. Храм Тодзи (Кёгококудзи) был государственным храмом, построенным одновременно со столицей Хэйан. Однако впоследствии он был передан Кукаю и так же, как и храм Конгобудзи, стал основным храмом секты Сингон. Планировка этого буддийского храма отличается симметричностью. Возможно, что причиной этого явились условия, в которых строился храм. Кстати, нельзя не отметить, что даже после передачи храма во владение секты эзотерического буддизма его планировка сохранялась в неприкосновенности. Буддийский храм Дайгодзи был заложен на горе в 906 году, в 926 году закончилось сооружение принадлежавших ему храмовых построек в долине. Эта часть храмового ансамбля имеет симметричную планировку с золотым храмом в центре и окружающей его крытой галереей. Сохранившаяся до настоящего времени пятиэтажная пагода построена позже, в 952 году, в юго-восточной части храмового ансамбля. Ее венчает огромный шпиль, она величественна и торжественно спокойна.

Буддийский монастырь, как правило, выглядел следующим образом: перед главным храмом — хондо — соорудился рэйдо, кото-

рый служил местом поклонения Будде. Этот стиль — постройка двух храмовых зданий рядом — был заимствован в храмах Тодайдзи и Хорюдзи, сооруженных еще в период Нара, но особенно часто к нему стали прибегать с появлением в Японии сект эзотерического буддизма. Такой метод постройки увеличивал глубину здания: на границе между рэйдо и хондо делалась решетчатая дверь, строго разделяющая эти два храма, что позволяло создавать атмосферу таинственности во время проповедей.

На рубеже периодов Нара и Хэйан произошли большие изменения в строительстве синтоистских храмов. Благодаря развитию идеи о необходимости объединения синтоизма и буддизма перестали делать различие между богами синтоистского и буддийского пантеонов*. При строительстве синтоистских храмов начали подражать архитектуре буддийских построек. В них стали использоваться кривые, изогнутые линии, вноситься детали чисто буддийской архитектуры.

Существует несколько типов синтоистских храмов. Главное синтоистское святилище храма Уса-дзингу состоит из двух зданий, построенных одно за другим, между крышами находится водосточный желоб. Это здание относится к типу киридзума-дзукури. Храм типа нагару-дзукури — это храм типа киридзума-дзукури, имеющий, однако, впереди слегка изогнутый навес, который является продолжением крыши. К этому типу относятся храмы Камо-но вакэ икадзуги и Камо-но миоя; в настоящее время это самый распространенный тип главных святилищ синтоистских храмов. Храм третьего типа — касуга-дзукури — также представляет собой постройку типа киридзума-дзукури. Его особенность состоит в том, что он имеет навес со стороны, противоположной той, к которой этот навес приставлялся в храмах типа нагару-дзукури. Наиболее отчетливо особенности конструкции этого типа видны в главном храме Касуга Тайси. Сохранившиеся до настоящего времени синтоистские храмы трех типов построены не в период Хэйан, а позже, но, поскольку каждый из них со-

оружался по определенным, твердо установленным принципам, в нем повторялась и сохранялась древняя форма.

ПОЗДНИЙ ПЕРИОД ХЭЙАН

Поздний период Хэйан является периодом правления дома Фудзивара. Фудзивара захватили огромные земли. Считая, что все богатства страны принадлежат им**, они начали сооружение большого числа роскошных дворцов.

В светском строительстве стал широко применяться стиль, получивший наименование синдэн-дзукури. Дворцовый ансамбль занимал четырехугольник, каждая сторона которого равнялась 120 метрам. На южной стороне, в середине четырехугольника, строился синдэн — главное здание ансамбля, а слева, справа и сзади сооружались вспомогательные постройки — тайноя, соединявшиеся между собой крытой галереей. От восточной и западной тайноя отходили крытые галереи, отгораживавшие внутренний двор с южной стороны синдэн. Южный двор служил местом, где совершались различные церемонии. В южной части двора вырывался пруд с островом посередине; по пруду, развлекаясь, катались на разукрашенных лодках придворные. У пруда сооружался павильон для рыбной ловли. Специальный павильон строили в том месте, где был источник. Синдэн и вспомогательные постройки внутри не были разгорожены на отдельные комнаты, часть здания в случае необходимости отделялась при помощи раздвижных стенок, в отгороженной части здания настилались татами, она использовалась как жилое помещение. Архитектура типа синдэн-дзукури вначале характеризовалась симметричной планировкой зданий, но впоследствии появилась тенденция располагать вспомогательные постройки не по обе стороны синдэн, а только справа или слева от него. Из относящихся к тому времени построек типа синдэн-дзукури наиболее известен Хигаси сандзёдэн — дворец Фудзивара, внешний вид которого уда-

лось восстановить по хроникам *. В 1855 году был восстановлен императорский дворец в Киото. В ходе работ старались воспроизвести тот вид, который дворец имел в Хэйанский период, поэтому он хорошо передает характер постройки типа синдэн-дзукури.

Кроме дворцов, Фудзивара построили большое количество храмов и монастырей. Самым крупным из них был храм Ходзёдзи, построенный Фудзивара Митинага **. Он был заложен в 1019 году и состоял из ряда зданий, строительство которых продолжалось долгие годы. В «Эйга-моногатари» *** говорится, как много потребовалось рабочих и денежных средств для постройки Ходзёдзи. До наших дней храм, однако, не сохранился. В то время получил большое распространение культ будды Амида **** и аристократия стала сооружать множество храмов Амиды.

Сын Фудзивара Митинага — Ёримичу — превратил в храм свою летнюю резиденцию, вошедшую в храмовый ансамбль Бёдоин. Строительство знаменитого храма Феникса, являвшегося храмом Амиды в ансамбле Бёдоин, было закончено в 1053 году. В центре храмового ансамбля высится поражающий богатством красок, полный картин и резных украшений главный храм — хондо, в котором находилась главная статуя — Ами-

да Нёрай. Вправо и влево от него шли крытые галереи — крылья, а сзади — галерея в виде хвоста. Все это придавало храму пропорциональность и весьма своеобразный вид. Однако следует признать, что придание зданию подобной формы с единственной целью его декорирования, резные украшения, сообщавшие ему еще большую нарядность, вообще противоречат назначению архитектурных сооружений. В период Инсэй ***** было начато и завершено строительство шести храмов, которые получили название Рокусёдзи, а также большое число других храмовых ансамблей, однако в них все больше проявлялась тенденция к украшательству, о которой мы говорили выше.

Культ Амиды проник и в провинцию. На севере, в Хирайдзуми, Фудзивара построили храм Тюсондзи, кондо которого сохранился до настоящего времени. Поклонение Амиде получило распространение и на юге Японии, на о-ве Кюсю. В те годы в стране усилились волнения, усугубленные землетрясениями и извержениями вулканов, разгорелась междоусобная борьба между домами Минамото и Тайра ***** . Кроме того, в 1180 году от пожара погибла большая статуя Будды в храме Тодайдзи. Так закончился период древней архитектуры в истории японского искусства.

СКУЛЬПТУРА

ПЕРИОД АСУКА

С наступлением периода Асука искусство вааяния в Японии сделало огромный шаг вперед в качественном и количественном отношении. К этому времени был уже преодолен первобытный характер скульптуры и один за другим появились произведения, которые по праву можно назвать скульптурой. Вполне понятно, что этому предшествовал длительный процесс совершенствования техники отливки из бронзы, искусства гравировки по золоту, техники резьбы по дереву. Однако не только усвоение технического мастерства, выработанного предшествующими поколениями, создало условия для появления высокохудожественной скульптуры в период Асука. В этом отношении большую роль сыграл происходивший тогда интеллектуальный и идеологический рост в результате проникновения в Японию буддизма и как следствие этого возникновение потенциальных возможностей для художественной деятельности *. В начале периода Асука существовали весьма слабые предпосылки для создания более или менее совершенных скульптурных произведений, вместе с тем происходило постепенное накопление внутренних сил в других областях художественного творчества. Но накопление таких сил не могло сразу породить искусство создания законченных скульптурных произведений. Этот пробел оказался заполненным буддийским искусством, проникшим в Японию с материка.

Сколь велики были, видимо, удивление и благоговейный страх японцев, когда они неожиданно увидели изображения божеств чужой религии чужой страны. Но правители и аристократия быстро восприняли новую религию и не менее быстро привыкли к буддийской идеологии и изображениям буддийских божеств. Ввоз буддийской скульптуры

в определенной мере стимулировал развитие японской скульптуры.

Ввезенная в Японию буддийская скульптура и буддийская утварь, искусство отливки и резьбы сразу же оказали свое влияние, расширив уже приобретенный опыт в изготовлении изделий из меди и железа. Из мастеров, специализировавшихся на изготовлении буддийских скульптур во второй половине периода Асука, более всего известен Курадзукури-но Тори. Одним из замечательных произведений Тори, достаточно ясно раскрывающим его творческую манеру, является триада Сакья-Муни (Сакья-Муни и две бодисатвы), выполненная в 623 году. Для своего времени это произведение было выдающимся, поэтому при анализе скульптуры периода Асука мы в основном коснемся творчества этого скульптора и его школы.

Среди скульптуры периода Асука определенное место занимала деревянная, однако подавляющее большинство статуй были бронзовыми. Существует множество деревянных скульптур, создававшихся по образцам завезенных в Японию средних и небольших бронзовых изображений Будды. Этот тип скульптуры относят к школе Тори. Другой тип скульптуры характерен своей близостью к скульптуре Кудара Каннон из храма Хорюдзи. Тому и другому типу присущи сильные и слабые стороны, однако основными чертами каждого из них являются симметричность, фронтальность и плоскостность. Он вообще часто встречается в истории скульптуры развитых народов древности. В настоящее время невозможно точно определить, когда и при каких обстоятельствах появился этот стиль. Но вряд ли есть основания считать его стилем примитивного восприятия. Неправильно также называть его стилем, вытекающим из древнего мистического

мироощущения, как это делает Такэяма Митио.

Древние скульпторы в качестве канона в изображении человеческой фигуры избрали симметричность, фронтальность и плоскостность, которые сразу бросаются в глаза при внимательном наблюдении фигуры как таковой. Они упорно следовали этой манере, и поэтому, естественно, не смогли добиться правильной передачи человеческого тела в движении. Но в доступных им пределах они все же сумели достаточно правдиво изобразить человеческую фигуру. Трактовка объекта изображения в таких случаях была не мистической или идеалистической, а скорее рационалистической.

Так был открыт путь для изображения человека в японской скульптуре. Но это был путь следования строгим канонам. Японская скульптура в то время не могла по существу иметь в качестве объекта изображения никого, кроме Будды, и поэтому была, естественно, ограничена в свободном выборе модели. В этом смысле буддийская скульптура, создававшаяся исключительно для религиозных обрядов и церемоний, мешала развитию творческого начала в искусстве. Но вместе с тем скульптура того периода, хотя и в ограниченных рамках, способствовала развитию техники и самой идеи художественного изображения. С другой стороны, строгое следование канонам оттачивало и совершенствовало технику и умение японских мастеров. Не отдавая себе полного отчета в таком значении религиозной скульптуры, невозможно правильно понять особенности искусства народов Востока.

Скульптурные произведения периода Асука почти не сохранились. В течение более чем тысячи лет они в силу различных причин разрушались, постепенно забывались. Тем более необходимо сейчас приложить все силы к изучению дошедшей до нас буддийской скульптуры.

Среди сохранившихся до наших дней образцов скульптуры самой древней является главная статуя храма Анго (храм Асукадэра). Не менее древней является и статуя

Будды в храме Гангодзи, созданная Тори в 606 году и принадлежащая к типу статуй Будды Дзёроку (изображение Будды во весь рост, высотой около 5 метров). Однако пожары сильно повредили эту скульптуру и она сохранилась лишь частично. В 623 году Тори, как мы уже говорили выше, создал для храма Хорюдзи триаду Сакья-Муни. Эти две скульптуры Тори воплощают в себе характерные черты японской скульптуры периода Асука. Известна также скульптура Сакья-Муни из храма Хорюдзи, выполненная в бронзе, как предполагают, в 628 году. Она относится к тому же периоду, что и 48 скульптур, которые хранятся сейчас в Токийском национальном музее. Скульптура триады Якуси (бронза) в золотом храме кондо храмового ансамбля Хорюдзи и скульптура Гусэ Каннон — главная статуя в юмэдоно храма Хорюдзи, появившиеся, очевидно, несколько позже, по своему стилю также принадлежат к школе Тори.

Но, кроме скульптур, которые относят к школе Тори, сохранились скульптуры, стиль которых, как отмечалось, берет свое начало в деревянной скульптуре Кудара Каннон из храма Хорюдзи. Предполагают, что Кудара Каннон была перевезена в храм Хорюдзи из другого монастыря. В одном ряду с ней стоят деревянная скульптура Ханкаси из храма Тюкудзи, две деревянные скульптуры Ханкаси из храма Хорюдзи и некоторые другие. Близки им по стилю скульптуры бодисатвы Коку и будды Якуси (обе из дерева) в храме Хориндзи. Статуи Ханкаси в Китае в период Северных и Южных династий изготовлялись по индийским образцам, представлявшим собой скульптурное изображение Сакья-Муни, указывающего путь в будущее. В период Асука эти скульптуры получили большое распространение и в Японии.

Кроме охарактеризованных выше двух видов скульптур, существовали и другие, которые не могут быть причислены ни к одному из них. К ним относятся деревянная скульптурная группа Ситэнно в кондо храма Хорюдзи. На нимбе за спиной двух фигур

имеется надпись, по которой можно установить имя одного из ее скульпторов — это был Ямагути-но Атаногути. Согласно записям в «Нихонсёки», он в 650 году по приказу императора изготовил «тысячу будд». И по времени изготовления этих скульптур, и по их типу они могут быть отнесены к произведениям позднего периода Асука.

Таким образом, в японской скульптуре периода Асука существовало два направления, но сейчас трудно сказать, какие причины и обстоятельства вызвали их появление. Следует лишь обратить внимание на то, что господствующее положение в храме Хорюдзи того периода занимала скульптура школы Тори.

Как уже отмечалось выше, скульптура периода Асука в основном оказалась уничтоженной, до наших дней сохранилось лишь незначительное число скульптурных произведений тех лет. Привести их в определенную систему, определить принадлежность к той или иной школе сейчас чрезвычайно трудно. Вопрос их классификации можно разрешить лишь на основании изучения обстановки, сложившейся в Японии и за ее пределами в период их появления, на основании непосредственного исследования этих памятников древней культуры.

Со скульптурой периода Асука тесно связаны маски гигаку. Гигаку — это один из видов театральных представлений, широко распространенных в периоды Асука и Нара. Существовали самые различные виды масок, использовавшихся актерами во время театральных представлений. Маски распространились в Японии в начале VII века. В настоящее время не известно, что означала та или иная маска. Дошедшие до нас маски хранятся главным образом в храме Хорюдзи. Насчитывается более десяти видов масок, различающихся между собой в зависимости от характера представлений (гигаку). Они представляют собой гротескное изображение главнейших персонажей театральных зрелищ; по своим размерам маски значительно больше человеческого лица, они во многом схожи с масками древнегреческой драмы.

Вызывает неподдельное удивление высокое мастерство резчиков периода Асука, достигших чрезвычайной выразительности в своих произведениях.

РАННИЙ ПЕРИОД НАРА

С точки зрения политической истории это был период правления четырех императоров: Котоку, Тэмму, Дзито и Момму. Он наступил после реформ Тайка*, в результате которых древняя абсолютистская монархия стала пользоваться громадной властью. Что же касается истории ваяния, то она претерпела огромные изменения по сравнению со скульптурой периода Асука. Изображение стало более свободным, на первый план начали выдвигаться черты, присущие человеческой фигуре как таковой. Стал более разнообразным и материал, использовавшийся для ваяния: если раньше он был ограничен деревом и металлом, то теперь появились скульптуры из сухого лака, глины, терракоты. В тот период существовало два вида скульптур из сухого лака: сухой лак без основы и сухой лак с деревянной основой. В первом случае скульптура изготовлялась следующим образом: из глины готовили модель, которая обтягивалась полотном, пропитанным лаком, после просушки глину изнутри извлекали. Во втором случае для изготовления модели вместо глины использовали дерево, которое покрывали лаком, и вся пластическая обработка производилась на деревянной основе.

Аналогичным образом лепилась скульптура из глины: деревянная основа обматывалась соломой, затем покрывалась простой глиной, формовалась и после просушки обмазывалась чистой глиной, смешанной со слюдой.

Большие изменения претерпел и метод отливки. Раньше для отливки использовались деревянные формы, теперь же они были заменены восковыми, что сделало отливку более совершенной. Новый метод заключался в следующем. На модель из глины накладывали слой воска, толщина которого равнялась толщине будущей бронзовой статуи.

С внешней стороны воска накладывался другой слой глины, и все это подвергали нагреву. Воск вытекал, в модели образовывалось пустое пространство, которое заполнялось расплавленным металлом. Сухой лак на деревянной основе появился несколько позже, но начало становления техники его изготовления падает именно на этот период. Образцы скульптуры из сухого лака, относящейся к тому периоду, до нас не дошли. Известно лишь о существовании статуи Ситэнно в храме Дайандзи и Ситэнно в кондо храма Тама-дэра. Из сухого лака без основы известна статуя бодисатвы Мироку из храма Тама-дэра.

Говоря об отдельных скульптурных произведениях той эпохи следует прежде всего остановиться на скульптурах, относящихся к первой половине рассматриваемого периода, которые еще несут на себе существенные черты стиля периода Асука. Это скульптура Ситэнно в кондо храма Хорюдзи, изваянная в 650 году, скульптура Каннон, датированная 651 годом, а также скульптура бодисатвы Мироку в храме Ятюдзи, относящаяся к 666 году, и другие.

Это были первые произведения раннего периода Нара. В их число могут быть также включены родственные им по стилю скульптуры Ходзороку Каннон из храма Хорюдзи, Каннон из храма Кинриюдзи, а также ряд скульптур из числа 48 будд и другие.

Примерно в 678—685 годах была создана скульптура будды Якуси*, установленная в храме для проповедей — кодо, храма Ямада-дэра (сохранилась лишь несколько поврежденная голова Будды); в 680 году была изваяна триада Якуси для кондо храма Якусидзи; в 686 году — бодисатва Мироку для кондо храма Тама-дэра. Они весьма пластичны и правильно передают пропорции человеческого тела.

Голова Будды в храме Ямада-дэра и триада Якуси храма Якусидзи являются выдающимися образцами японской скульптуры. Эти произведения значительно превосходят

по мастерству исполнения скульптуры периода Асука. Более того, они не уступают даже классической буддийской скульптуре, послужившей образцом для стиля, господствовавшего в японской скульптуре периода Нара. Голова Будды была недавно обнаружена под постаментом главной статуи в восточном кондо храма Кофукудзи. Это указывает на то, что в начале периода Камакура главная статуя храма Ямада-дэра была передана восточному золотому храму. Но до нашего времени она не дошла: ее уничтожил опустошительный пожар в храме Кофукудзи во время второй мировой войны. Относительно времени создания триады Якуси из храма Якусидзи существует несколько мнений. Некоторые утверждают, что главная статуя храма Якусидзи была перенесена в новое помещение этого храма в Хэйдзэ из столицы Фудзивара. Другие считают, что она отливалась специально для нового храма Якусидзи. Согласно первой точке зрения, триада Якуси была отлита в 697 году, согласно второй — между 718 и 728 годами. Если судить по стилю ее исполнения, вторая точка зрения, видимо, более правильна, однако точно установить дату невозможно.

Кроме скульптурных произведений, о которых мы говорили выше, следует также отметить скульптуру Хогэсэссо (рельеф на меди) в храме Хасэ-дэра, выполненную в 698 году (относительно достоверности этой даты имеются различные мнения). Скульптура Хогэсэссо, а также рельеф на меди триады Амиды, хранящийся в Токийском национальном музее, и другие произведения того периода свидетельствуют о прогрессе, достигнутом в то время в области искусства скульптуры, что позволило японским мастерам создавать скульптурные произведения самых различных видов.

Среди произведений второй половины раннего периода Нара обращают на себя внимание скульптура Каннон из храма Гакуэндзи (692), Сакья Нёрай из храма Канимандзи, триада Амиды и скульптура Юмэ-тагаэ Каннон из храма Хорюдзи, а также скульптура сидящего Сакья-Муни (бронза)

из храма Дзиндайзи и Сё Каннон из храма Якусидзи. Известны также скульптуры Суйэнхитэн и каменные будды восточной пагоды храма Якусидзи, три скульптуры бодисатв из храма Исии. Относящаяся к тому же периоду скульптура Будды Кабасиика Якуси Нёрай храма Син Якусидзи была похищена во время войны на Тихом океане и обнаружить ее до сего времени не удалось.

Как мы уже отмечали выше, в тот период японские скульпторы обладали большим профессиональным опытом и овладели различными выразительными средствами. Именно в то время были созданы 18-метровая скульптура бодисатвы Мироку в храме Дайандзи, голова Будды в храме Ямада-дэра и другие выдающиеся произведения, могущие соперничать с классическими образцами и не уступающие им по качеству исполнения. Они, безусловно, появились благодаря творческой активности быстро растущей молодой страны в первый период после установления системы Ринцурё.

Разнообразные рельефы на пьедестале главной статуи храма Якусидзи, контррельеф на каменных отпечатках ног Будды (буссокусэки) несут на себе значительные следы влияния индийской культуры. Но этот вопрос требует специального изучения.

ПОЗДНИЙ ПЕРИОД НАРА

Как известно, в новой столице Хэйдзё Фудзивара воздвигли свой родовой храм Конфукудзи, сюда же из Асука постепенно были переведены храмы Тайкандайзи, Син Якусидзи, Гангодзи и другие. В период между правлениями императоров Сёму и Кокэн (725—770) были построены храмы Кокубундзи, Кокубундзи, Тодайдзи. В конце этого периода началось строительство храма Тосёдайзи. Одновременно со строительством храмов создавалось множество скульптур, самых различных по своему характеру и исполнению. Наступил так называемый золотой век скульптуры (период Тэмпё). В то

время особенно большие успехи были достигнуты в скульптуре из глины и сухого лака, зародившейся еще в период Асука. В конце рассматриваемого периода получила развитие деревянная скульптура — в те годы было создано множество деревянных скульптур для храмов Тосёдайзи и Дайандзи.

В области скульптуры более последовательно, чем в прошлом, стали придерживаться определенных канонов. Стала более разнообразной буддийская скульптура, в это же время начала появляться портретная скульптура. О ней можно судить по сохранившимся скульптурам, а они почти все представляют собой скульптурные портреты высокопоставленных монахов. Тем не менее и эти статуи свидетельствуют о том, что наступил период некоторого отхода от буддийской скульптуры и начала свободного изображения человека.

Рассмотрим на отдельных примерах особенности скульптурных произведений этого периода. Наиболее ранними из них являются четырехглавая скульптурная группа Ситимэн гундзо, выполненная, как предполагают, в 711 году, и статуя Конгорикиси — божества, охраняющего буддийское учение. Первая из них находилась в пагоде, а вторая — у средних ворот храма Хорюдзи. Первая выполнена в глине, вторая имеет глиняную голову и деревянное туловище. Скульптура Конгорикиси — самая древняя из такого рода скульптур, созданных в Японии. Это выдающееся произведение, отличающееся совершенством пропорций и выразительностью форм.

Следует отметить также скульптуры Дзюдай Дэсп (десять великих учеников Сакья-Муни) и Тэнрю Хатибусю (восемь божеств, охраняющих буддийское учение) из храма Кофукудзи. Как предполагают, они входили в число скульптур, выполненных в 734 году вместе с главной статуей Сакья Нёрай, и находились в западном конде этого храма. Но в годы Дзисё (1177—1181) в результате военных действий храм был сожжен, а находившиеся в нем скульптуры уничтожены; это дает основание предполагать, что дошед-

шие до нас скульптуры Дзюдай Дэси и Тэнрю Хатибусю были переданы в Кофукудзи храмом Гакуандзи. Существует и другая точка зрения относительно даты их изготовления, но несомненно, что создание их относится к первым годам Тэмпё (729—749). Эти скульптуры отличаются тонкой отделкой, мастерством реалистической передачи человеческого тела и занимают особое место среди скульптурных произведений того периода. До нашего времени дошли, хотя и в несколько поврежденном виде, шесть скульптур из группы Дзюдай Дэси и восемь скульптур из группы Тэнрю Хатибусю.

В описываемый период в храме Тодайдзи был построен хоккэдо, названный впоследствии сангацудо. В центре хоккэдо возвышалась статуя Фукукэндзяку Каннон, а вокруг нее установлены скульптуры четырнадцати Тэмпё. Находившиеся в хоккэдо главная статуя, а также статуи Бонтэн, Ситэнно (четыре стража) и Тайсяку были выполнены ко времени завершения строительных работ в храме, остальные скульптуры были созданы позже, предполагают, что они перенесены в хоккэдо из других построек храма. Скульптуры первой группы имели весьма внушительный вид, их высота превышала три метра, и изготовлены они были из сухого лака без основы. В отличие от этого скульптуры Китидзётэн, Бэнсайтэн, бодисатва Никко, бодисатва Гакко выполнены из глины. При изучении истории японской скульптуры весьма важно восстановить само расположение древних буддийских статуй и места их размещения. Расположение и здание, в котором была помещена та или иная статуя, определяли ее назначение и характер, причем это относится не только к буддийской скульптуре. Даже беглое знакомство с внутренним устройством хоккэдо свидетельствует о том, что раньше статуй располагались в другом порядке — именно отсюда должно начаться их изучение.

С этой точки зрения находящиеся в хоккэдо глиняные статуи Китидзётэн, Бэнсайтэн, Никко, Гакко и другие по стилю исполнения весьма близки статуе Ситэнно (глина)

из храма Кайданин. Это дает полное основание считать, что они выполнены одними и теми же мастерами в одно и то же время. О первоначальном расположении храмовых построек ансамбля Тодайдзи можно почерпнуть сведения из древних хроник. Что же касается размещения дошедших до наших дней статуй, то установить это — задача современной науки.

Прежде чем говорить о скульптуре храмового ансамбля Тодайдзи в целом, необходимо сообщить сначала основные сведения о статуе Будды Вайрочана (Большой Будда) из золотого храма — кондо. В этой огромной статуе в концентрированной форме выражено стремление императора и придворных чиновников путем распространения буддизма сохранить и упрочить свое положение в период, когда система Рицурё была поколеблена и борьба между аристократией и императорской фамилией все больше углубляла в стране политический кризис. Конечно, сооружение статуи Большого Будды, которая должна была символизировать величие государства, не могло быть осуществлено на средства одного императорского двора. Нужно было слить воедино умение, мастерство и богатство всего населения, проживавшего в районе Киото. Это привело к увеличению налогов и повинностей, легших на плечи простого народа, к обострению отношений между императорской фамилией и аристократией, иными словами, к еще большему углублению противоречий внутри страны.

Остановимся несколько подробнее на истории создания монументальной статуи Большого Будды. Указ о сооружении этой статуи император Сёму издал 15 ноября 743 года в связи с благополучным прибытием в одну из своих резиденций — Сигараки, провинция Оми. 19 ноября было намечено место, где предполагалось установить статую — храм Кюгадзи. На сторону двора удалось привлечь известного буддийского проповедника Гёги (668—749) и его учеников, находившихся в оппозиции, и строительство началось. 13 ноября 744 года в храме Кюгадзи в присут-

ствии императора был установлен деревянный остов статуи. Работами по сооружению Большого Будды руководил Кунинака Кимимаро, награжденный в апреле 745 года орденом. 5 мая того же года император отбыл в одну из своих резиденций — Куни, а 11 мая — в другую резиденцию Хэйдзё. Эти внезапные переезды были связаны с неустойчивостью политической обстановки в те годы.

28 августа 745 года сооружение статуи Большого Будды в храме Когадзи было приостановлено и все работы решили перенести в деревню Санкинсато уезда Соэками провинции Ямато, иными словами, в то место, где сейчас находится храм Тодайдзи, а раньше был расположен храм Консёдзи. 29 сентября 747 года первая отливка статуи Большого Будды была завершена. В 749 году на трон вступил император Кокэн, при нем полностью закончились работы по отливке статуи. В течение трех лет к отливке статуи приступали восемь раз. В декабре 749 года началась отливка волос Будды, представлявших собой завитки в виде ракушек, отливка потребовала длительного времени. В 751 году было завершено строительство Дайбуцудэна — храма Большого Будды, а в марте 752 года началась позолота статуи. 9 апреля, когда работы еще продолжались, состоялась церемония освящения Большого Будды. Позолота статуи завершилась только в апреле 757 года. Так, наконец, было закончено сооружение величайшей в истории статуи Большого Будды, потребовавшее десяти лет напряженного труда и колоссальных материальных средств.

Статуя Большого Будды в первоначальном виде до нас не дошла, она была уничтожена. Остались лишь часть колена Будды и лепестки лотоса, на котором он восседал; на лепестках выгравированы сцены из Брахмаджала-сутры. Первая статуя Большого Будды была уничтожена в 1180 году войсками военачальника Тайра Сигэхиро, напавшими на храмы Кофукудзи и Тодайдзи. В 1195 году сёгун Минамото Ёритомо восстановил статую. Но и эта статуя была разрушена в 1567 году войсками Мацунага Хисахидэ. Су-

ществующая в настоящее время статуя Большого Будды была почти целиком сооружена заново в 1692 году.

Кроме части колена и лепестков лотоса, от первой скульптуры Большого Будды сохранились медные фонари, установленные перед храмом Большого Будды, с рельефом богов и людей на их створках. Первая статуя Большого Будды изображена на свитке «Сигисанэнги»*, относящемся к хэйанскому периоду. Но это изображение недостаточно достоверно, и поэтому ссылаться на этот источник было бы неверно. Огромная работа, проделанная по сооружению Большого Будды, не могла не оказать влияния на развитие скульптуры того времени. Это выразилось, в частности, в том, что после сооружения этой статуи резко уменьшилось количество крупных скульптур, наподобие тех, которые были установлены в Сангацудо (хоккэдо храма Тодайдзи). Скульптуры, установленные в Сангацудо позже, а также статуи Ситэнно в Кайдайин и другие свидетельствуют уже о переходе к скульптуре сравнительно небольших размеров. Во всех отношениях сооружение статуи Большого Будды явилось высшей точкой в развитии скульптуры периода Хэйдзё, после чего она стала постепенно приходить в упадок. Это можно видеть и на примере поздней скульптуры в Сангацудо и особенно статуи Дзюитимэн Канон (одиннадцатиглавая Канон) в храме Сёриндзи.

Как уже говорилось, буддийская скульптура была объектом поклонения верующих. Само создание буддийских статуй было ограничено условностями, определенными канонами, почерпнутыми из буддийских сутр. Отсюда и трудность восприятия буддийской скульптуры.

Но говоря об условности буддийской скульптуры, нельзя не отметить, что в ней обнаруживается горячее стремление ваятеля к правдивой передаче человеческого тела даже в рамках этой условности. В конце периода Нара это стремление к свободной трактовке человеческого тела и отказу от старых канонов усилилось еще более, что и опре-

делило путь дальнейшего развития японской скульптуры. Особенно ясно эта тенденция проявилась в конце эпохи Нара. Некоторые объясняют отражение в буддийской скульптуре идеи императорской власти и абсолютизма чисто политическими причинами. Другие видят в произведениях той эпохи национальный крестьянский реализм и подчеркивают только эту сторону скульптуры тех лет. Нам представляется, что обе эти точки зрения односторонни.

В один ряд с глиняной скульптурой из хоккэдо храма Тодайдзи можно поставить статуи двенадцати божеств из храма Син Якусидзи (в настоящее время сохранились одиннадцать статуй, двенадцатая была заново изваяна позже). Статуи выполнены мастерски; в их глазницы вставлены зрачки из обсидиана, это почти единственные образцы глиняной скульптуры того периода, сохранившиеся до наших дней. Глиняная скульптура стала исчезать в конце позднего периода Нара, одновременно с этим постепенно начала развиваться деревянная скульптура.

В то время изготовлением скульптур в районе Киото занимались специальные мастерские по созданию будд — так называемые дзобуцусё, занимавшие низшую ступень в существовавшей тогда административной системе. В них входили скульпторы, ваявшие буддийские статуи, и мастера по изготовлению будд. Дзобуцусё подчинялись управлению строительства храмов (дзодзиси). Во главе управления стоял начальник, руководивший работой чиновников и мастеров. К последним относились художники, резчики по дереву, мастера по изготовлению будд, мастера по лаку, по отливке статуй, по позолоте. Мастера объединялись по цехам, которые состояли из начальников (тёдзё), старшин (сёрё) и мастеровых (ко). Эти мастера унаследовали разделение труда, существовавшее при бэминах, а ремесла, которыми они занимались, восходили к более древним временам. Имена тех, кто создавал буддийские статуи, можно в большом количестве встретить в различных документах того времени, а также на выполненных ими

предметах, во всевозможных записках и т. д., хранящихся в сокровищнице — сёсоин храма Тодайдзи.

К концу позднего периода Нара относится буддийская скульптура храма Тосёдайдзи. Этот храм был сооружен по проекту китайского монаха Гандзина, который жил в Японии девять лет. Его строительство длилось долго и продолжалось несколько лет после смерти Гандзина в 763 году. Создание скульптуры для храма шло одновременно с его постройкой. Центральное место в ней занимают три статуи — будды Вайрочана (главная статуя золотого храма), Якуси Нёрай и Сэндзю Каннон. Статуя будды сделана из сухого лака без основы, две другие — из сухого лака на деревянной основе. Они созданы под сильным влиянием скульптурного стиля первой половины периода Нара, велики по своим размерам, однако менее впечатляющи. Кроме этой скульптуры, в храме была деревянная буддийская скульптура, выполненная в так называемом «стиле храма Тосёдайдзи». Он несколько отличается от стиля трех вышеупомянутых статуй: деревянным скульптурам присущи мощные торсы, спокойное выражение лиц. Особенностью этих статуй явилось также и то, что создавались они из одного куска дерева. К деревянной скульптуре храма относятся статуи Бонтэн, Тайсяку и Ситэнно, установленные в золотом храме — кондо, а также хранившиеся в храме для проповедей — кодо две бодисатвы — Сюхогёку и Сисико — и известная статуя Нёрай, от которой остался лишь торс. Следует отметить их непосредственную связь с так называемым стилем периода Тэйкан, получившим распространение в Японии несколько позже.

Наряду с деревянной скульптурой храма Тосёдайдзи существует деревянная скульптура, характерная именно для позднего периода Нара. Она выполнена из одного куска дерева и впоследствии была передана храму Дайандзи. Эти деревянные статуи некоторые исследователи относят к раннему периоду Хэйан, но надо полагать, что разрыв во времени между созданием этих скульптур

незначителен. Статуи Ситэнно храмов Тосёдайдзи и Дайандзи, как показывают надписи на них, весьма близки друг другу. Тем не менее определение времени создания и изучение стилистических особенностей скульптуры этих двух храмов поможет понять процесс перехода от деревянной скульптуры начального периода ее существования к скульптуре следующего периода.

В рассматриваемый период осязаемых результатов добилась портретная скульптура. Образцами скульптурных портретов являются статуя Гёсина в храме Хорюдзи и статуя Гандзина в храме Тосёдайдзи. Гёсин был монахом храма Якусидзи, он отдал много сил сооружению восточной части храмового ансамбля Хорюдзи, поэтому статуя его установлена в главном храме этой части — юэдоно. Кроме этих двух статуй из сухого лака, существовало, видимо, большое число скульптурных портретов, не дошедших до наших дней. Но и сохранившиеся статуи достаточно красноречиво свидетельствуют о значительном развитии в это время в Японии портретной скульптуры. В отличие от буддийской портретная скульптура не следовала установленным канонам, поскольку она была лишена культового назначения. Но это не означает, что по отношению к объекту изображения мастера стали обладать полной свободой — появилась лишь возможность нового подхода к изображению индивидуальных черт объекта. Две скульптуры, приведенные нами в качестве образца, в этом отношении представляют собой выдающиеся произведения. Необходимо обратить особое внимание на следующее обстоятельство: и в поздний период Нара, когда происходил упадок буддийской скульптуры, портретная скульптура переживала значительный прогресс. Скульптура Гандзина создана незадолго до его смерти (763 год), скульптура Гёсина — в 767—769 годах.

В период Нара создавалась каменная буддийская скульптура, характерным примером которой могут служить каменные будды дзутто. Япония не располагает большими запасами хорошего по качеству материала для

каменной скульптуры, и, хотя до наших дней дошло значительное число каменных будд, наша страна так и не создала богатой традиции в создании грандиозной буддийской скульптуры. Каменные будды дзутто невелики по размеру, но представляют собой прекрасно выполненные рельефы, играющие роль небольших надгробных камней, и продолжают традицию каменной скульптуры предшествующего периода. Дзутто были высечены в 767 году по распоряжению Робэна — основателя храма Тодайдзи — монахами этого храма. Около погребений до сих пор почти в неприкосновенности сохранились тринадцать каменных будд. При раскопках обнаружены относящиеся к тому же времени рельефы на кирпиче, изготовлявшиеся в храмах Нанхоккэдзи, Окадэра и других; известно также, что в тот период создавались рельефы на черепице, техника которых восходила к более раннему периоду. На первых воспроизведены фантастические птицы, на вторых — небожители. Рельефы на кирпиче создавались под непосредственным влиянием континентального искусства. Кроме кирпича, для изображения будд применялась и керамика. Все это свидетельствует о том, что в тот период для изготовления рельефов использовался самый различный материал и применялись самые разнообразные методы.

В сокровищнице — сёсон храма Тодайдзи хранится большое число масок — гигаку. На обратной стороне некоторых из них написаны имена их резчиков, что представляет весьма значительный интерес. По мастерству исполнения они не уступают маскам периода Асука.

РАННИЙ ПЕРИОД ХЭЙАН

Какие стили в скульптуре характерны для этого периода? Прежде чем остановиться на этом вопросе, необходимо хотя бы кратко осветить обстановку, сложившуюся в то время в стране. Из Южной столицы * буддизм начал распространяться на север. В Киото

и прилегающих к нему районах стало известно учение сект Тэндай и Сингон *. Основатель секты Тэндай — Сайтё (767—822), основатель секты Сингон — Кукай (774—835) и несколько других японских монахов совершили поездку на материк, откуда привезли большое количество книг и произведений искусства. Буддийские статуи, буддийские картины и книги оказали большое влияние на японскую культуру того времени. С другой стороны, в условиях действия законов Рицурё, установивших административную систему управления храмами и монастырями, буддизм Южной столицы начал подпадать под политический контроль. В то время буддийская вера распространилась не только среди аристократии, но и среди образованных кругов и широких слоев населения провинции. Надо полагать, что в основе контроля лежало стремление ограничить буддизм Южной столицы, где находился императорский двор, и стимулировать развитие новых буддийских учений **. Увеличение числа верующих в провинции вызвало необходимость в строительстве новых буддийских монастырей и буддийской скульптуре. А это в свою очередь не могло не отразиться на характере самой скульптуры.

Вряд ли можно считать, что произведения культуры и искусства, привезенные японскими монахами, сразу же оказали влияние на японскую скульптуру. Но ни один вопрос, связанный с периодом знакомства с новым скульптурным стилем, а он охватывает более столетия, не может быть решен без определения точной даты изготовления той или иной буддийской скульптуры. Это тем более необходимо, если учесть, что в истории появления и отмирания различных стилей в скульптуре того периода все еще есть много трудных, нерешенных вопросов.

До сих пор историки искусства пытались преодолеть трудности в определении и дифференциации стилистических направлений в скульптуре той эпохи, разбивая и классифицируя их на позднетанский стиль, стиль эзотерического буддизма, традиционно нарский стиль и т. д. Но все эти определения не были

достаточно точны и не могли объяснить самой исторической сущности и особенностей скульптуры того времени.

Как уже отмечалось, ранний период Хэйан был периодом расцвета скульптуры эзотерического буддизма. Секты эзотерического буддизма и их искусство начиная с периода Нара занимали все более господствующее положение в Южной столице. Эти секты как проявление определенного религиозного течения *** противопоставляли свое учение и свое мировоззрение старым ортодоксальным доктринам и старались быть независимыми от старых сект. Естественно, что в связи с этим к буддийской скульптуре стали предъявляться новые требования. Но, еще до того как эти требования стали всеобщими, была создана деревянная скульптура храма Тосёдайдзи, а несколько позже — деревянная скульптура храма Дайандзи. Это свидетельствует о том, что в общем направлении развития скульптурного стиля, отвечающего внутреннему содержанию буддизма Южной столицы, уже тогда произошли некоторые изменения, сопровождавшиеся появлением новых тенденций. Другими словами, это означало, что различия между статуей Ситэнно (791 год) из храма Кофукудзи и Якуси Нёрай (около 833 года) из хондо храма Син Якусидзи, с одной стороны, и статуей Амида Нёрай из хондо храма Корюдзи и деревянной скульптурой храмов Тосёдайдзи и Якусидзи — с другой, являлись различиями между существовавшим одновременно новым стилем и остатками консервативного нарского стиля. Метод создания скульптуры из одного куска дерева, ставший к этому времени господствующим, зародился в конце периода Нара. Скульптура из сухого лака и глины, требовавшая больших затрат и огромного труда, стала постепенно исчезать. В связи с проникновением буддизма в провинцию деревянная скульптура в конце концов заняла ведущее положение.

Одновременно получил дальнейшее развитие известный с древнейших времен метод резьбы по дереву, именуемый хомбо. Все важнейшие его элементы определились в

конце предыдущего периода Нара, но в период Хэйан они получили дальнейшее развитие и стали господствующими.

Итак, в этот период господствующее положение заняла деревянная скульптура, выполненная преимущественно из одного куска дерева; в области религии начался расцвет эзотерического буддизма, в провинции в связи с увеличением феодальных поместий (сёнов) быстро росла потребность в буддийской скульптуре. В 774 году умер Кунинака Кимимаро — скульптор, отливший статую Большого Будды. Через пятнадцать лет, в 789 году, было упразднено управление по строительству храма Тодайдзи. Исподволь накапливавшиеся изменения в последней четверти VIII века проявились особенно отчетливо. Они-то и подготовили почву для создания в первые годы Энряку (782—806) статуй Якуси Нёрай из храма Сингодзи.

Эта статуя прекрасно передает специфику эпохи. В одном ряду с ней стоят статуи Якуси Нёрай из храма Ганкодзи, Дэннитира из храма Татигана-дэра и статуя Дзюитимэн Каннон из храма Хоккэдзи. На всех этих произведениях лежит печать влияния стиля скульптуры храма Тосёдайдзи, но вместе с тем они имеют ряд специфических черт. Иногда их называют произведениями познетанского стиля или стиля дандзо (букв. «статуя из сандалового дерева»), но необходимости в использовании таких терминов нет.

В отличие от них статуи с ярко выраженными чертами стиля скульптуры эзотерического буддизма выполнены, как считают, согласно канонам, ставшим известными в Японии благодаря монахам, посетившим азиатский материк. Примерами такой скульптуры могут служить буддийские статуи в кодо храма Кёгококудзи, созданные под руководством Кукая. Это пять будд, пять бодисатв, а также статуи Годаймёо, Ситэнно, Бонтэн, Тайсяку, имевшие в эзотерическом буддизме ритуальное назначение. Многие из этих статуй разрушены или исчезли вовсе, но те, что дошли до наших дней, дают яркое представление о скульптурном стиле тех лет.

Аналогичны им по характеру исполнения Нёрин Каннон — главная статуя храма Кансиндзи (ок. 836 г.), и бодисатва Годайкокудзо — главная статуя храма Дзингодзи, построенного в 854—856 годах. Общей для них чертой является то, что они необычны по своему виду и полны таинственности. Действительно, эти статуи выполнены в стиле скульптуры эзотерического буддизма, но не настолько существенны различия между ними и статуями, выдержанными в упоминавшемся выше стиле, чтобы говорить о существовании познетанского стиля, или стиля дандзо.

Во время реставрации недавно обнаруженной статуи Тобацу биясмонтэн из храма Кёгококудзи выяснилось, что при работе над ней было использовано вишневое дерево. Все это свидетельствует о том, что требуется дальнейшая систематизация и классификация скульптурных произведений, относящихся к тому сложному периоду. При этом необходимо обратить внимание на результаты исследования скульптуры, принадлежащей храму Дзингодзи, Кёгококудзи и другим храмам и монастырям.

В конце раннего периода Хэйан храму Муруодзи был передан ряд скульптур, таких, как главная статуя золотого храма Сакья Нёрай, а также Рикиси Нёрай, бодисатва Дзидзо, Дзюитимэн Каннон и другие. Все они созданы в конце раннего периода Хэйан, когда наблюдался расцвет скульптуры, но в них уже чувствуется определенный упадок. Идентична этой скульптуре статуя Сакья Нёрай из мирокудо того же храма.

Как уже отмечалось, особенностью рассматриваемого периода был также расцвет скульптуры в провинции. Благодаря развитию феодальных поместий один за другим строились храмы, что в свою очередь вело к оживлению деятельности провинциальных мастеров, изготавливающих скульптуры будд. Об этом свидетельствует, например, широкое распространение в тот период в районе северо-восточной Японии скульптурного портрета Дзикаку Дайси — основателя одного из ответвленных секты Тэндай. Кстати, этот факт

подтверждает также развитие портретной скульптуры в провинции. О направлении, в котором шло в то время развитие скульптурного портрета, можно судить по скульптурам Гиэна из храма Ока-дэра, Юйма из храма Хорюдзи, Досэна — монаха секты Санрон из храма Хорюдзи (ок. 873 г.), Тисё Дайси — монаха секты Тэндай из храма Ондзёдзи (ок. 871 г.) и др. Такого расцвета портретной скульптуры ранее не наблюдалось.

Наряду с портретной скульптурой в то время появился и новый вид скульптуры — статуи синтоистских божеств. Благодаря распространению новых буддийских сект получила дальнейшее развитие идея объединения синтоизма и буддизма, согласно которой бодисатвы превратились в японские божества и только в виде таких божеств могут предстать перед людьми. В результате в синтоистских храмах стали появляться статуи богов, отличавшиеся от буддийских. Статуя Хатимана из храма Якусидзи была создана в 889—897 годах. Выполненная с большим искусством, она свидетельствует о появлении в тот период нового направления в скульптуре. К синтоистским скульптурам могут быть также отнесены три мужские и женские статуи богов из храма Мацуо-дзиндзя и статуя Угано-митама-но Микото из храма Коцу-дзиндзя. Сам факт создания нового типа скульптуры является характерной чертой той эпохи. Правда, существует предположение, что некоторые статуи японских богов представляли собой подражание статуям богов китайских. Но вместе с тем все более распространялась идея о необходимости освобождения от этого влияния, что свидетельствовало о больших творческих возможностях японских мастеров того периода.

ПОЗДНИЙ ПЕРИОД ХЭЙАН

Главное место в истории скульптуры этого трехсотлетнего периода принадлежит скульптору Дзётё (ум. 1057) и киotosкой мастерской, специализировавшейся на изготовлении буддийской скульптуры, причем

расцвет их деятельности падает на середину этого периода. Оставим в стороне вопрос об оценке Дзётё как художника, важно отметить то, что вся история скульптуры этого периода, а следовательно и история буддийского искусства в целом, связана с его именем и деятельностью киotosкой мастерской. Статуя Амида Нёрай в храме Феникса храмового ансамбля Бёдонн, созданная Дзётё, является поистине выдающимся произведением рассматриваемой эпохи. Какое место занимает этот период в истории японской скульптуры, как следует его оценивать? Чтобы ответить на эти вопросы, нужно обратиться к самим произведениям той эпохи. Прекращение отправки послов на материк (894), дальнейшее формирование самобытной национальной культуры в связи с развитием феодальных поместий, распространение буддийского учения секты Дзёдо и т. д. — все это стало причиной того, что к буддийской скульптуре начали предъявлять новые, особые требования. Именно тогда зародились крупные объединения потомственных скульпторов. Они усовершенствовали технику изготовления деревянной скульптуры, создав так называемый метод киёсэ. В 925 году Фудзивара Тадахира строит храм Хосёдзи, в 1022 году заканчивается строительство храма Ходзёдзи, принадлежавшего Фудзивара Митинага, в 1053 году Фудзивара Ёримити строит храм Бёдонн. Строительство храмов и монастырей в тот период стало своего рода самоцелью дома Фудзивара. Храмы были как бы продолжением их дворцов. Внимательно наблюдая за тем, что делалось в центре, местные феодалы тоже усиленно строили буддийские храмы. Таковым, например, явился храм Тюсондзи в Хираидзуми. Характер и назначение этих храмов и монастырей менялись в различные эпохи. В далекий нарский период они использовались в качестве опоры для управления страной, в ранний хэйанский период — как проводники верований новых сект. Поскольку в рассматриваемый период сооружение храмов стало своего рода самоцелью, то можно прийти к выводу, что в сравнении с предыдущими

периодами стремление к их строительству зиждилось на неглубоких по своему характеру побуждениях, имевших мало общего с подлинным творчеством.

Строительство огромного числа храмов требовало колоссального количества буддийских статуй. В скульптуре того времени все более отчетливо проявлялись национальные черты, одновременно в способах удовлетворения потребности в художественном творчестве наметился переход от скульптуры к живописи. Вообще говоря, при рассмотрении истории искусства необходимо обращать внимание на такое явление, как вид: какой вид оказался более подходящим для выражения художественных устремлений данной эпохи. С точки зрения истории вида поздний период Хэйан был в основном эпохой зарождения живописи, тогда появилась тенденция саму скульптуру воспринимать с позиций живописи и подчинять пластическое решение живописным задачам. В расстановке и даже в самой скульптуре храма Бёдоин, которая является типичной для данной эпохи, превалировало живописно-пространственное ощущение над скульптурно-объемным. Представителем этой скульптурной школы и был Дзётё.

Кроме перечисленных храмов и монастырей, в качестве летних резиденций аристократии были построены такие храмы, как Хоссёдзи, Сонсёдзи, Энсёдзи, Сайсёдзи, Дзёсёдзи и другие. Количество священников и монахов в этих храмах и монастырях, если бы они просуществовали до настоящего времени, достигло бы, вероятно, колоссальной цифры. Однако в результате военных нападений и стихийных бедствий они были почти все разрушены, и до наших дней сохранились лишь храмы Дайгодзи, Бёдоин, Хокайдзи, Дзёруридзи, Тюсондзи и некоторые другие. Тем не менее по сравнению с периодами Асука и Нара они сохранили значительно больше скульптурных произведений, относящихся к позднему периоду Хэйан. Рассмотрим скульптуру той эпохи, разбив ее на три периода: период до Дзётё (X в.), период Дзётё (первая половина XI в.) и

период после Дзётё (вторая половина XI—XII вв.).

На первом этапе скульптурные произведения создавались под сильным влиянием стиля гэйкан. К их числу относится статуя Якуси Нёрай в якусидо храма Дайгодзи, созданная в 907—909 годах. Если сравнить ее со статуей Амида Нёрай храма Ивафунэдзи, относящейся к 946 году, то станет ясно, что следы влияния старого скульптурного стиля постепенно начали исчезать. Статуя Якуси Нёрай в храме Хорюдзи, статуя Дзюитимэн Каннон в храме Рокухарамидзидзи, построенном в 951 году, статуя Дзюнтэй Каннон в храме Син Якусидзи, относящаяся к 970 году,— все они последовательно отражают изменения, происходившие в тот период в скульптуре.

В противоположность им статуя Якуси Каннон в храме Кофукудзи, созданная в 1013 году, вырезана из одного куска дерева. Колени этой статуи слегка приподняты и широко расставлены, она имеет несколько сэгюра (квадратные отверстия, вырезаемые в спине статуи. Это позволяет уменьшить ее вес и избежать растрескивания при высыхании, иногда эти отверстия использовались для сбора пожертвований). Ниже мы покажем, какое значение имело это новшество. В первой половине X века, когда были построены храмы Дайгодзи, Ниннадзи, а затем и Хосёдзи, все еще сохранялся дух прошлой эпохи, но уже тогда появилась школа Дзётё, которая стала бурно развиваться.

К тому же периоду относится деятельность предшественника Дзётё, скульптора Косё, основавшего киотоскую мастерскую буддийской скульптуры. Известно, что он имел духовный сан и был проповедником, но точно определить принадлежащие ему произведения трудно. В 1020 году в мастерской храма Мурёдзюин Косё приступил к созданию статуи Кутай Амидабуцу. Из сохранившихся до настоящего времени статуй ему приписываются Якуси Нёрай в храме Кофукудзи, Фудо мёо в храме Тофукудзи и некоторые другие. Но эти данные не достоверны.

На конец позднего периода Хэйан падает расцвет деятельности киотской мастерской, возглавляемой Дзётё, и завершается становление скульптуры метода киёса. Дзётё был сыном Косё. Фудзивара Ёримити приблизил его к себе; за заслуги в изготовлении буддийских статуй в храме Хосёдзи ему было пожаловано звание хоккё, а при создании скульптур храма Кофукудзи в 1048 году — звание хогэн. После этого Дзётё поручили изготовление главной статуи в храме Феникса храмного ансамбля Бёдоин. Общественное положение скульптора в то время упрочилось, была создана потомственная мастерская скульпторов (буссё), которая в последующие годы стала играть главную роль в развитии японского искусства.

Считают, что Дзётё до конца разработал метод киёса. Он заключался в следующем: материал, предназначенный для статуи, первоначально разрезали на несколько частей и после обработки соединяли, плотно подгоняя друг к другу. Становление метода киёса происходило несколькими этапами. Он возник благодаря дальнейшему расширению метода сэгура, заключавшегося в создании полых пространств внутри статуи. Постепенно полыми стали делать не только голову и туловище, но и ноги и руки статуи. Благодаря такому методу отпала необходимость использовать в качестве материала огромные куски дерева, вес статуй уменьшился, стало возможным изготовление большого числа статуй, упростился, стал более удобным и сам процесс их изготовления. Все это привело к тому, что метод киёса, иными словами, метод изготовления отдельных частей статуи из разных кусков дерева, затем соединенных, стал господствующим. Однако в связи с тем, что этот метод требовал строго определенного соотношения деталей, в скульптуре XII века элементы творчества были сведены до минимума, вместо этого в ней чрезвычайно усилились элементы ремесленничества.

Как уже отмечалось, сохранилось лишь небольшое число произведений, о которых

с уверенностью можно сказать, что они принадлежат Дзётё. Одним из его поздних произведений является Амида Нёрай — главная статуя храма Бёдоин, исполненная Дзётё за несколько лет до смерти — в 1057 году. Статуя плоскостна и декоративна. Будда сидит в канонической позе, его колени слегка приподняты. В целом образ Будды отличается спокойной сосредоточенностью. В этом нашли отражение религиозные представления, связанные с учением эзотерического буддизма, и стремление аристократии к декоративному украшению храмов и монастырей. Расположенные вдоль стен пятьдесят две статуи для заупокойной службы придавали интерьеру храма живописный характер. Усиление плоскостных элементов в наиболее характерных произведениях Дзётё, распространение метода киёса, характер мастерских по изготовлению будд, превратившихся в узкородовые объединения, — все это открыло дорогу ремесленничеству в скульптуре.

Начало киотским скульптурным мастерским положили мастерская Ситидзё буссё, созданная Какускэ — сыном Дзётё, и Сандзё буссё, организованная Тёсэем — учеником Дзётё. Впоследствии во главе первой стал Кокэй, а затем Ункэй, наряду с ними существовали мастерские Ситидзё омия буссё и Рокудзё буссё. Таким образом, Дзётё удалось создать целую сеть скульптурных мастерских, имевших богатые традиции.

В конце рассматриваемого периода (в 1064 году) в мастерской Сандзё буссё скульптором Тёсэем для храма Хорюдзи была создана группа Дзюни дзинсё (двенадцать божеств). Среди них даже божества-стражи выглядят умиротворенными. В один ряд с ними можно поставить статую Амиды Нёрай — главную статую храма Хокайдзи, Амиду Нёрай из храма Хоконгоин и девять статуй Амиды из храма Дзёруридзи.

Все они принадлежат к школе Дзётё. Подавляющий авторитет Дзётё и особенности его скульптурного метода привели в конце концов к появлению строгих канонов в скульптуре этого периода.

К этому же времени относятся и скульптуры сидящего Сётоку тайси (574—622), выдающегося политического деятеля древней Японии, в эдэн и сёрёин храма Хорюдзи. Согласно надписи, первая из них создана в 1069 году скульптором Энкаем и раскрашена художником Хата Титэй. Это выдающееся произведение портретной скульптуры сделано из дерева хиноки методом киёсэ. Скульптура Сётоку тайси в сёрёин датируется 1121 годом. Она оказала влияние на скульптурные изображения божеств храма Хорюдзи, придав им спокойное умиротворенное выражение. По сравнению со скульптурами божеств, изготовленными в ранний период Хэйан, они более декоративны. Эта тенденция проявилась и в статуе монаха Робэна (1019). В конце периода Хэйан была создана статуя Итидзи Нёрай для храма Тюсондзи. Она представляет собой полурельеф, отличается живописностью, для нее характерны тонкие и мягкие линии. Однако в ней уже чувствуется известная манерность.

Статуя Китидзё-тэн из храма Дзёруидзи,

сохранившая великолепно своих красок, создана примерно в 1212 году. В ней также чувствуется тенденция к излишнему украшательству.

Что же касается масок, то в связи с исчезновением представлений гигаку исчезли и приготовлявшиеся для них маски, вместо них появились маски бугаку, использовавшиеся для танца того же названия. Кроме этих масок, широкое распространение получили маски гёдо. Маски бугаку по своему размеру меньше масок гигаку, изготавливались они в зависимости от характера представления: тогаку, ринъюгаку, корэйгаку, синригаку и т. д. До наших дней дошло большое количество таких масок, они хранятся в храмах Хорюдзи, Тодайдзи, синтоистском храме Касуга-дзиндзя. Среди них есть и такие, на которых указано имя мастера. Маски гёдо употреблялись при заупокойной службе в буддийских храмах и изготавливались в виде различных божеств: хатибусю, дзюнитэн, нидзюхатибусю, нидзюго босацу. Маски гёдо хранятся в храмах Хорюдзи и Тодайдзи.

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

ПЕРИОД АСУКА

По записям в древних японских хрониках «Кодзики» и «Нихон сёки», а также по предметам, извлеченным из древних погребальных курганов, можно установить, что с IV до первой половины VI века в Японии появилось много мастеров, которые способствовали развитию прикладного искусства Японии. В то время были организованы государственные мастерские, в которых объединились ремесленники по профессиям. На их обязанности лежало изготовление для императорского двора и высшей аристократии предметов прикладного искусства, новых видов оружия и военного снаряжения. Искусство изготовления этих предметов стало известно в провинции, здесь тоже появились мастера, удовлетворявшие потребности местной аристократии. Распространение буддизма способствовало сравнительно быстрому усвоению новых видов прикладного искусства. В период Асука велось интенсивное строительство храмов, с большой пышностью совершались обряды и церемонии; аристократия начинала постепенно усваивать китайские обычаи. В такой обстановке для мастеров прикладного искусства открывалось все более широкое поле деятельности.

Чтобы изготавливать буддийские скульптуры, буддийскую утварь и металлические украшения для пагод, необходима была высокая техника литья. Выполненная для храма Хорюдзи буддийская скульптура из позолоченной бронзы знаменует технический прогресс в литье, начавшийся с изготовления бронзовых колоколов и зеркал. Совершенствовалась также резьба по металлу. Техника резьбы, если судить по золотым украшениям конской сбруи и мечей, выполненных задолго до описываемого периода, была уже достаточно развита в Японии, что позво-

лило мастерам изготавливать украшения для храмов и буддийской скульптуры. Резные золотые украшения для балдахинов, резные золотые нимбы буддийских статуй выполнены значительно искуснее, чем раньше, и имеют гораздо более сложный и тонкий рисунок. Стала широко известна и техника чеканки. Этим методом изготавливались такие предметы буддийской утвари, как курильницы, жертвенники и т. д. Небезынтересно отметить, что в это время существовала даже техника штампования. С помощью специальных штампов изготавливали огромное число буддийских скульптур. Возникло искусство обработки различных металлических изделий на точильном круге. Особенностью описываемого периода является и то, что появились более совершенные инструменты для обработки материалов.

Выше уже отмечалось, что употребление лака началось в период культуры дзёмон; теперь же лакировка, придававшая деревянным изделиям прочность и красоту, получила дальнейшее развитие. Одно из таких лакированных изделий — Тамамуси-но дзуси (ковчег Тамамуси) находится в храме Хорюдзи (существует мнение, что оно относится к раннему периоду Нара). Оно сделано из дерева и покрыто черным лаком, на котором цветным лаком нарисованы сцены из жизни Будды. В это же время стали изготавливать короны для буддийских статуй из ткани, пропитанной лаком для придания ей твердости. Судя хотя бы по тому, что в конце периода Асука было создано специальное государственное учреждение, ведавшее изготовлением изделий из лака, можно представить, какое большое значение придавалось в Японии этому виду искусства.

Что касается керамики, то она представляла собой подражание грубой глиняной посуде, именуемой суэки (иваибэдоки); гон-

чарных изделий, покрытых глазурью, еще не было. В связи со строительством буддийских храмов стала известна техника обжига черепицы, изготавливалась красивая черепица со штампованными рельефными изображениями в виде арабесок и цветов. Из обожженной глины изготавливались изделия, имитирующие драгоценные камни. Значительно улучшилась техника ткачества, раскраски и разрисовки тканей, которая употреблялась для изготовления одежды чиновников и аристократии, а также для украшения храмов. Усовершенствовалась техника изготовления высококачественных тканей, плетеных шнуров, вышивки. Ткалась парча с узором из цветных нитей, узорчатый шелк с гербами, вытканными одноцветными нитями, тонкий прозрачный шелк со сложным переплетением нитей основы и утка. Из раскрашенных тканей того периода известны принадлежащие храму Хорюдзи парча с изображением охоты на львов, красная сычуаньская парча, флаг Тайси кандо («Тайные тропы Тайси») и изготовленный для храма Тюгудзи флаг Тэндзюкоку («Страна вечной жизни»), на котором вышита картина возрождения принца Сётоку в буддийском раю. Первоначально он имел форму квадрата, каждая сторона которого равнялась 4 метрам 85 сантиметрам.

В результате усовершенствования инструментов стали изготавливаться более искусные, чем в прежние времена, изделия из дерева и бамбука. Переданная храму Хорюдзи бамбуковая походная кухня, которой, по преданию, пользовался Оно-но Имоко (японский посол, отправленный в 607 году Сётоку тайси в Китай), была сплетена из круглого бамбука и в достаточной мере свидетельствует о мастерстве ее создателей.

Многие предметы того времени по своему виду напоминают греческие и персидские. Черты западного влияния можно обнаружить в форме ваз, в мотивах арабесок, в специфических рисунках корон и тканей. Это свидетельствует о том, что западная культура через азиатский материк проникала в Японию. В период Нара это проникновение становилось все более ощутимым.

Все предметы прикладного искусства служили высшим слоям общества, синтоистским и буддийским храмам и почти никак не были связаны с повседневной жизнью народных масс. Предметы, которыми пользовались простые люди, остались теми же, что и раньше, причем, видимо, большая их часть изготавливалась домашним способом.

ПЕРИОД НАРА

Мастера нарского периода, обогатив свою технику новыми приемами, появившимися в тот период на материке, в большом количестве создавали выдающиеся произведения искусства для аристократии, монастырей и императорского двора. Прикладное искусство развивалось, конечно, благодаря непосредственным усилиям мастеров. В то время мастера находились в ведении следующих палат: палаты по обработке металлов (имоно цукаса), по изготовлению лаков (нурибэ цукаса), швейной палаты (нуибэ цукаса), ткацкой (орибэ цукаса) и торговой (камон цукаса). Эти палаты подчинялись тогдашнему министерству финансов (окурасё). Кроме них, существовали управление белошвейного дела (нуидонорё), книжного дела (тосёрё), палата живописи (гако цукаса), управление сокровищ двора (утикурарё), находившиеся в ведении тюмусё (одного из министерств в древней Японии). Министерству двора (кунайсё) подчинялись палата кузнечных изделий (кадзи цукаса), гончарных изделий (хакосуэ цукаса) крашенных изделий (найсэнси), уборки дворца (найкамон цукаса). Мастера, объединенные в эти палаты, изготавливали высокохудожественные изделия прикладного искусства. В настоящее время часть их хранится в сёсоин и храмах Тодайдзи и Тосёдайдзи. Особенностью прикладного искусства того времени является то, что оно не было народным. Изделия прикладного искусства предназначались для аристократии, и их производство находилось под прямым правительственным контролем.

Из хроник и других документов, относящихся к тому периоду, известно, что в технике прикладного искусства процесс изготовления того или иного изделия был расчленен на отдельные операции, то есть существовало разделение труда. Огромный прогресс наблюдался и в самой технике прикладного искусства. Материалы, использовавшиеся для изготовления предметов, стали более разнообразными. Совершенствовалось искусство орнамента, увеличивалась точность и аккуратность обработки изделий. Об этом прогрессе можно судить по изделиям прикладного искусства, хранящимся в сокровищнице — сёсоин, основное место среди которых занимают предметы, принадлежавшие принцу Сётоку.

Большие достижения мы находим в области литья. Об этом свидетельствует экран за статуей Татибана в храме Хорюдзи, украшенный орнаментами и рельефными листьями, створки восьмиугольных фонарей храма Тодайзи, литье такой огромной статуи, как Большой Будда, в том же храме. О распространении и развитии техники литья говорят хранящиеся в сёсоин великолепные предметы обихода, выполненные с меньшим искусством, чем предметы буддийского алтаря: хибати (жаровня), кувшины для воды, госу (чаша в виде ковша), зеркала, курильницы, столовые приборы и т. д.

Все большее распространение получало искусство резьбы по металлу (штриховая, ажурная резьба, инкрустация, чеканка) и позолота, которые можно видеть на предметах буддийского алтаря, письменных принадлежностях, столовых приборах, мечях и т. д. Искусство резьбы становилось все более свободным. Одной из особенностей этого периода было появление большого числа серебряных изделий, утвари и украшений из позолоченного серебра. Широко известны корона на голове главной статуи сангацудо храма Тодайзи, серебряная курильница для окуривания одежды, серебряный горшок с изображенными на нем сценами охоты.

Усовершенствовалась техника чеканки при изготовлении сосудов и военного снаряжения.

Улучшилась техника обработки поверхности металлических изделий с помощью точильного круга, что позволило делать предметы более правильной формы. Тогда же стали изготавливать зеркала с накладным серебром; в таких случаях обратная сторона металлического зеркала украшалась рёзными серебряными листами, а также зеркала, украшенные тонкими золотыми и серебряными листами с ажурным рисунком и инкрустированные перламутром (радэн). По сравнению с литыми зеркалами с рельефами, относящимися к предшествующему периоду, они были украшены намного искуснее. В сёсоин хранится одно зеркало, инкрустированное золотом, украшенное эмалью, но, возможно, это не японская работа.

Характеризуя предметы прикладного искусства из дерева, нельзя не отметить рост мастерства в заготовке и отборе материала. Использовались самые разнообразные породы дерева, но наибольшее предпочтение отдавалось черному персиму и красному сандаловому дереву. Из техники украшения деревянных изделий могут быть названы мокуга (инкрустация деревом), лакировка, инкрустация перламутром (хэйдацу), чеканка, инкрустация черепаховым панцирем, инкрустация золотом и серебром, рисунки краской, окраска и т. д. Техника мокуга представляет собой нанесение рисунка при помощи врезки в поверхность деревянного изделия кусочков различных пород дерева, а также кусочков бамбука и кости. Применяя все эти методы, мастера создавали тонкие орнаменты с изображением цветов и птиц. С помощью такой же техники украшались музыкальные инструменты, различные коробки и шкатулки и игры. Поскольку изделия из дерева быстро теряли свой первоначальный вид, их в большинстве случаев покрывали лаком. Но так как это делало изделия более декоративными и долговечными, постепенно появлялось все больше лакиро-

ванных деревянных изделий; так искусство лака получило большое распространение. Для придания предметам большей нарядности стали инкрустировать саму лаковую поверхность. Особенно распространенным было вделывание в лак тонких металлических пластинок и перламутра. Существовал также метод наклейки на деревянную поверхность черепахового панциря, через который просвечивала фактура материала. В большом количестве изготавливались деревянные изделия с рисунками, выполненными золотом и серебром, а также изделия, выкрашенные краской, по которой делался рисунок. Такие изделия имели преимущественно декоративное назначение, ибо возможность их более или менее длительного использования была незначительной. Применялся метод кирпичанэ, заключавшийся в том, что рисунок на деревянном изделии выполнялся мелконарезанной золотой фольгой.

Широко употреблялся в качестве материала и бамбук. Изготавливались письменные принадлежности, трости, флейты, в которых искусно использовалась фактура бамбука. Получила развитие техника плетения сложным рисунком корзин, коробок и шкатулок из бамбука, лозы, тростника, ивовых прутьев. Все эти материалы применялись для изготовления предметов обихода.

Говоря об изделиях прикладного искусства из лака, необходимо отметить следующее: особенно часто для их изготовления использовался материал двух видов — кансицу, представляющий собой пропитанное лаком и таким образом укрепленное полотно, и сицуби — пропитанная лаком и укрепленная кожа (буддийские статуи также изготавливались из сицуби). При украшении изделий из лака применялась техника хэйдацу, радэн, мицуда-э, юсёку, мацукинру, маки-э, кингин-э. Мицуда-э — это нанесение на изделие рисунка с помощью краски, растворенной в масле, содержащем глет, юсёку — нанесение масляного слоя на рисунок неорганическими красками и темперой; мацукинру — нанесение рисунка лаком, смешанным с золотым порошком (суть этого метода,

однако, пока не удалось установить окончательно); маки-э — нанесение основы рисунка с помощью лака и затем покрытие его металлическим порошком. Применялась также техника сукинурси, заключавшаяся в том, что деревянную основу покрывали полупрозрачным лаком, через который просвечивала фактура изделия. Таким образом, лак стал употребляться значительно шире и при изготовлении предметов обихода, и в украшениях.

Переходя к характеристике керамики, прежде всего необходимо остановиться на изготовлении глазурованных изделий, так называемых тосансай, образцом для которых послужила керамика, использовавшая многоцветную глазурь. Так был сделан первый шаг от простых глиняных к высококачественным керамическим изделиям. В сёсоин хранятся созданные при помощи такой техники чаши, тарелки, вазы, пагоды, барабаны. При раскопках обнаружены покрытая зеленой глазурью черепица, горшки типа тосансай. Однако для повседневного употребления по-прежнему изготавливались грубые глиняные чаши типа иваибэдоки. Обжигались также кирпичи типа сэн, на которых делались рельефные изображения будд, животных и растений, красивая черепица с растительным орнаментом.

Судя по хранящимся в сёсоин стеклянным чашкам, вазам, тарелкам, по священному сосуду сярицубо из храма Тосёдайдзи, в храмах и монастырях, в императорском дворце и в домах аристократии в период Нара использовалось очень мало стеклянной посуды. И она даже вряд ли изготавливалась в Японии. Украшения же из стекла в тот период были довольно распространены, причем искусство их изготовления шагнуло далеко вперед.

Драгоценные камни, слоновая кость, рог носорога употреблялись при изготовлении бокалов, ножен, линейек, игр. Все эти ценные материалы доставлялись из-за границы, откуда была заимствована техника батиру, которая заключалась в том, что слоновую кость окрашивали в красный или

зеленый цвет и затем вырезали штриховой рисунок, который был белым, так как слой краски снимался резцом. Следует отметить, что таким методом создавались различные украшения, фигуры японских шахмат *го* и т. д.

Значительное развитие получило искусство окраски тканей, использовавшихся аристократией. Стали разнообразнее виды тканей, окрашенных в бледные тона, прогрессировала техника нанесения красочных рисунков, усовершенствовалась ткацкая техника, что позволило создавать прекрасно выполненные узорчатые ткани. Искусство изготовления высококачественных шелковых тканей распространилось повсеместно. Большое значение имело то, что повсюду начали разводить шелковичных червей и государство стало располагать значительно большим количеством шелковых тканей, чем в прошлом. Чтобы способствовать развитию искусства окраски тканей, правительство направляло в провинцию мастеров по окраске тканей, которые руководили на месте этой работой.

Можно привести такой пример. В 710 году мастера разрисовки тканей были посланы во все провинции, и на следующий год они должны были в качестве налога доставить в столицу узорчатую парчу. К высококачественным тканям в то время относились парча, узорчатый шелк, газ, гобеленовая ткань. При изготовлении парчи с рисунком, вытканым из разноцветных нитей, от примитивной техники создания рисунка с помощью цветных нитей основы перешли к заимствованной за границей технике создания рисунка нитями утка, что позволило воспроизводить сложные рисунки. И узорчатый шелк с фамильными гербами, вытканными путем меняющегося сочетания нитей основы и утка, и газ, получившийся благодаря особому соединению нитей основы и утка, стали изготавливаться со значительно большим искусством, чем в прошлые века. В сёсоин хранятся некоторые виды гобеленовой ткани. Вместе с тем народ по-прежнему

носил одежды из домотканого льняного холста.

Существовали различные виды техники нанесения рисунка на ткани: сайэ (разрисовка), суримон, саймон, рокэцу, кёкэцу, кокэцу, сисю (вышивка). Суримон — это набивка рисунка по трафарету; саймон — наклейка материи с вырезанным рисунком; рокэцу — раскраска рисунка, нанесенного на воск, которым покрывается ткань; кёкэцу — печатание с покрытой краской доски, на которой выгравирован рисунок; кокэцу — пестрый рисунок, получаемый путем нанесения краски на сжатую ткань, благодаря чему краска попадала только на отдельные ее места. Поскольку и тканый рисунок и рисунок краской ограничены в своих выразительных возможностях, для передачи наиболее сложного и тонкого сюжета прибегали к вышивке. Разрисованные ткани использовали для изготовления кимоно, балдахинов для статуй будд и бодисатв, ширм, занавесей, ковров, обуви. Изготавливались также различные виды шнура, сплетенного из цветных нитей и имевшего причудливый узор. В сокровищнице — сёсоин — хранится большое количество изящных ковров с рисунками цветов.

Если познакомиться с рисунками на изделиях прикладного искусства того времени, то сразу бросается в глаза стремление аристократии в повседневной жизни следовать образцам Китая. В то же время в самих китайских рисунках чувствовались персидские мотивы. Мелкие кольца, образующие большое кольцо, сцены охоты, большое дерево посередине и вокруг него птицы, звери, трава, цветы — эти и другие рисунки, часто встречавшиеся в изделиях прикладного искусства Южной Персии, можно нередко увидеть и на японских изделиях. Западное влияние обнаруживается и в формах арабесок. Таким образом, одной из особенностей японского прикладного искусства периода Нара явилось использование некоторых мотивов, присущих искусству других стран.

ПЕРИОД ХЭЙАН

Прикладное искусство раннего периода Хэйан, то есть с IX до середины X века, в основном следовало образцам нарского периода. Тогда еще не получили яркого выражения характерные черты новой эпохи; прогресса в технике прикладного искусства, достойного того, чтобы быть отмеченным, еще не наблюдалось. Таково было общее положение. Что же касается частных, то следует обратить внимание на довольно значительное изменение в этот период техники рисунка на лаке, покрытого золотым или серебряным порошком. Коробка для храма Ниннадзи с орнаментом из цветов была изготовлена в 919 году, она использовалась для хранения тетради, в которую Кукай, по преданию находясь в Китае, переписал тексты законов. Коробка сделана из сухого лака, получившего распространение в период Нара; композиция рисунка также несла на себе черты нарского искусства. Ее отличает легкость, вообще присущая японским произведениям искусства. Такая же по типу коробка с рисунком волны, выполненным золотым порошком, для хранения одеяния буддийского священника при богослужениях была изготовлена для храма Тодайзи. Эти и другие подобные им предметы создали условия для появления в позднем периоде Хэйан рисунков на лаке, покрытых золотым или серебряным порошком. Изделия из лака получали все большее распространение, поскольку даже правительство способствовало росту производства лака. Необходимо отметить новое дальнейшее усиление чисто японских, национальных черт в металлических изделиях того периода. Если сравнить литой медный фонарь храма Кофукудзи, на котором указано время его создания — 816 год, с восьмигранным медным фонарем храма Тодайзи, относящимся к периоду Асука, то мы увидим, насколько первый легче, ажурнее второго, насколько больше национальных черт и в украшающих его рисунках. По сравнению с орнаментальной резьбой нарского периода резьба на посохе буддийского свя-

щенника, датированном 957 годом (подарен императором храму Хорюдзи), отличается тонкостью обработки, усилением чисто национальных элементов. Таким образом, появлялись все новые произведения прикладного искусства, однако технические приемы оставались пока старыми.

Как известно, период Хэйан характеризуется усилением деятельности сект эзотерического буддизма. Для отправления религиозных обрядов необходима была специальная утварь, которая стала отливаться в Японии. В самой форме буддийской утвари чувствовалась мощь, отличавшая ее от аналогичных предметов, изготовленных в другое время. Специфичны и украшавшие их таинственные рисунки.

В керамике этого периода по сравнению с периодом Нара особого прогресса не наблюдалось. Продолжалось изготовление керамики типа тосансай, обжиг при низкой температуре кирпича и горшков, покрытых зеленой глазурью. Из керамических изделий наиболее широко использовались так называемые суэки, производство которых особенно выросло в тот период. Техника их изготовления, возникшая в районе Кинки, распространилась по всей стране. Появилось большое количество изделий, покрытых глазурью, основной составной частью которой была зола. Тогда же в гончарном производстве произошел переход от грубых глиняных к высококачественным керамическим изделиям. Более легкими стали горшки, вазы, тарелки. Одновременно наблюдался отход от старых форм.

О характере раскраски тканей сейчас трудно составить определенное мнение, поскольку сохранилось очень небольшое число произведений, относящихся к тому периоду. Однако, согласно «Энгисики» — собранию законов и постановлений, составленному в 927 году, в период Хэйан, так же как и в нарский период, продолжалось изготовление высококачественных тканей: парчи, узорчатого шелка, газа. Так же как и раньше, применялись различные методы раскраски тканей: раскраска рисунка, нанесенного на

воск, которым покрывалась ткань, набивка рисунка с досок, раскраска сжатой ткани.

Все перечисленные выше виды прикладного искусства по мере своего развития приобретали все более яркое выражение черты самобытного японского искусства. Стиль периода Нара уже не мог удовлетворить японскую аристократию периода правления Фудзивара. Пришло время, когда должно было получить развитие прикладное искусство, отвечающее потребностям и вкусам местной японской аристократии, искусство, которое являлось продуктом культуры своей страны. Различные изделия прикладного искусства все в большем количестве требовались для аристократии, которая вела роскошный образ жизни. Храмы Амиды-будды также нуждались в массе изделий прикладного искусства. Вкусам аристократии претила громоздкость, интенсивность краски, присущие изделиям нарского периода.

В самой роскоши теперь стали ценить легкость и некоторый налет грусти, содержащиеся и в тоне окраски, и в рисунке, и в самой форме изделия. Однако в изделиях прикладного искусства периода расцвета дома Фудзивара, хотя они и отличались изяществом, чувствовалась некоторая массивность. С годами эти изделия приобрели такую легкость и изысканность, что превратились в обычные украшения. В технике изготовления предметов прикладного искусства стали обращать главное внимание на второстепенные моменты, так начался упадок прикладного искусства.

Как на одну из особенностей положения мастеров прикладного искусства описываемого периода можно указать на их независимость и самостоятельность. Это вызвало рост производительных сил, изделия прикладного искусства стали появляться на рынке, мастера получили возможность свободно продавать изделия своего труда. По сравнению с прошлым периодом это был огромный прогресс.

Дворцы императорской фамилии и придворной аристократии обставлялись различ-

ными предметами в зависимости от времени года или характера церемонии. Из предметов, составлявших обстановку и убранство дворцовых комнат, можно назвать раздвижные перегородки сёдзи, одностворчатые ширмы цуитатэ, складные ширмы бёбу, занавеси тобари, шторы кабэсиро, служившие для перегородки комнат, бамбуковые шторы мису, занавески дзэдзё, прикрывавшие верхнюю часть стены, висячие мягкие ширмы китиё и др. Эти предметы изготовлялись из деревянных рам или каркасов, украшенных лаком или рисунками на лаке (рисунки иногда покрывались золотым или серебряным порошком и перламутром), использовались также разрисованный шелк, ткани, бумага. Светильники и фонари также украшались перламутром и рисунками на лаке, покрытыми золотым или серебряным порошком. В комнатах ставились полки и этажерки. На них стлали парчу и наверх ставили коробки для гребней, коробки для благовоний, курильницы, тушечницы (все эти предметы, так же как и полки и этажерки, украшались рисунками на лаке, покрытыми золотым или серебряным порошком), серебряные флаконы с жидкостью для укладки волос и т. д. В комнатах были и полки для музыкальных инструментов. Предметы туалета представляли собой искусные изделия из лака, отделанные позолоченным металлом. Во время больших приемов употреблялись ковры из высококачественной парчи и узорчатого шелка, а также покрытые лаком столы и стулья. Широкое применение получили маленькие жаровни — хибати с рисунками на лаке, покрытыми золотым или серебряным порошком, и серебряные щипцы. Серебряные приборы для еды, безделушки, вазы для цветов, узорчатый шелк для мужских и женских кимоно с вытканными и вдавленными рисунками, вышитые и разрисованные пояса — оби и шнурки — химо — таков далеко не полный перечень изделий, пользовавшихся тогда значительным спросом. Стали более разнообразными цвета, в которые окрашивались кимоно, поскольку их носили в зависимости от социального положения, возраста

и времени года. В цвете и оттенках кимоно появилась утонченность.

При строительстве храмов и монастырей требовалось большое количество буддийских статуй, утвари и буддийских сутр. Особенно много внимания уделялось оформлению сутр. Оси свитков, шнуры для их завязки украшались подвесками с тонкой резьбой по металлу, подвесками из хрусталя. Храм Бёдонн в Удзи, храм Тюсондзи в Хираидзуми донесли до наших дней в неприкосновенности свой внутренний и внешний облик. А ведь во времена Фудзивара существовало множество других еще более роскошных храмов и монастырей. Стараясь замолить свои грехи, аристократы переписывали буддийские сутры, заключали их в медные сосуды, закапывали в землю и сооружали на этом месте холм. При раскопках Митакэ в Ёсино и Курама в Киото обнаружено большое число таких сосудов, свидетельствующих о великолепной технике и высоком мастерстве художников того времени.

Сэй-сёнагон писала в «Макура-но соси», что мелкие изделия доставляли ей огромную радость. Действительно, среди изделий прикладного искусства периода Фудзивара многие вызывают какое-то радостное, теплое чувство. Их специфической чертой является то, что они заставляют чувствовать не грандиозность, силу, величественность, а какую-то нежность, теплоту.

Из металлических изделий наиболее характерными были бронзовые зеркала. Зеркала с несколько стилизованными литыми рисунками трав, цветов, птиц и насекомых, относящиеся к периоду Хэйан, резко отличаются от зеркал, изготовленных в период Нара. В них ясно обнаруживается японский национальный рисунок в его завершенном виде. Медные зеркала храма Бёдонн с литыми изображениями летящих божеств (хитэн) по своей красоте считаются лучшими в Японии. В технике резьбы по металлу широко применялись штриховая резьба (резьба тонкой линией и резьба пунктирной линией) и чеканка рельефов. Обнаруженные в Митакэ резное изображение Дзао Гонгэн и ко-

робки для хранения сутр с резным орнаментом (они хранятся в храме Энрякудзи) являются прекрасными образцами штриховой резьбы того времени. Для рельефа на металле тех лет характерны ажурные прорезы на алтаре (кодзама) с изображением павлина, украшавшие помост, на котором располагались статуи будд в золотом храме — кондо храма Тюсондзи. Наглядным примером перегрузки изделий украшениями, что было свойственно искусству конца рассматриваемого периода, является резьба по металлу для синтоистского храма Ицукусимадзиндзя. Ритуальная подставка (употребляемая при бракосочетании) в синтоистском храме Касуга-дзиндзя похожа на подставку для палочек для еды. Она украшена серебряной доской с чеканным изображением двух взлетающих журавлей и может быть отнесена к периоду Фудзивара.

Но наибольшее развитие среди всех видов прикладного искусства позднего периода Хэйан получили лаки. В качестве повседневной утвари аристократия тогда стала использовать покрытые красным или черным лаком высокие чашки, чашки в виде пиалы, подносы, тарелки и т. д. Поввысился спрос на эти изделия, поэтому заметно прогрессировала техника лакировки, значительно более совершенной стала и техника обтачивания на круге деревянных заготовок. Почти исчезли лаки на коже и сухие лаки, широко распространенные в период Нара. По-прежнему процветали техника украшения поверхности лакированных изделий перламутром и техника хэйдацу. Но особенно широко было распространено нанесение рисунка на лаке и покрытие его золотым или серебряным порошком. Таким способом украшались коробки и шкатулки для хранения различных предметов. Более разнообразными стали золотые порошки для нанесения рисунков. Выработался целый ряд методов нанесения золотого и серебряного порошка на рисунок по лаку: насидзи (предмет грунтуют цветным лаком, затем рисунок присыпают золотым или серебряным порошком и покрывают бесцветным лаком грушевого дерева), хэй-

дзин, икакэдзи (нанесение рисунка золотым или серебряным порошком прямо на поверхность лакированного изделия) и другие. К технике нанесения на лак рисунка с помощью золотого или серебряного порошка и инкрустации перламутром прибегали при изготовлении не только коробок и шкатулок, но и лакированных изделий для внутренних покоев храмов и монастырей. Этот же метод использовался для украшения оружия, конской сбруи, музыкальных инструментов и т. д. Из изделий такого рода наиболее известны китайские шахматы в храме Конгобудзи, коробка для храмовой утвари в храме Конгодзи, коробка для сутр в храме Таима-дэра, мечи и щипковый музыкальный инструмент *со* в синтоистском храме Касуга-дзиндзя, а также кувшины в храме Тамукэяма-дзиндзя, своды золотого храма Тюсондзи и храма Бёдоин.

По сравнению с другими видами прикладного искусства керамика в период Хэйан не получила большого развития. Причина заключалась в том, что, во-первых, высококачественные мелкие керамические изделия в большом количестве ввозились из-за границы, во-вторых, поскольку гончарные изделия не подлежали налогообложению, государство слабо поощряло развитие гончарного дела и, наконец, в-третьих, японские мастера столкнулись с большими трудностями при выяснении технических секретов изготовления керамических изделий, которыми владели китайские мастера. Тем не менее в районе Овари было налажено производство горшков, кувшинов, тарелок, мисок, покрытых глазурью, в состав которой входила зола. Многие из них были выполнены на высоком уровне (украшались резьбой и т. д.). Что же касается стеклянных изделий, то они, видимо, были только привозными.

В описываемый период начало приходить в упадок искусство раскраски тканей. Кимоно, которые носила тогда знать, стали более просторными; при их ношении образовывались глубокие складки, и поэтому наносить на них крупный рисунок считали нецелесообразным. Вместо раскрашен-

ных тканей большое распространение получили узорчатый шелк с вытканными фамильными гербами и ткань, именуемая *футаэ*, на которой по узорчатому шелку цветными нитями ткался выпуклый рисунок. Ткалась и парча, но в значительно меньшем количестве, чем в предыдущий период. Техника раскраски тканей в основном осталась старой. Новым было распространение таких приемов, как *мураго* и *сусого*, для которых характерны более мягкое чередование красок и плавные переходы между ними. В наследство от периода Нара осталась техника набивки на тканях так называемых *бантэ* — изображений животных, располагаемых в больших кругах. Если посмотреть на одежду, которую носили тогда простые люди (она изображена на старинных свитках — *эмакимоно*), можно увидеть, что их *кимоно* были разрисованы более ярко, броско, чем одежда аристократов. До наших дней дошло очень мало разрисованных тканей. Кроме парчового *футляра* в храме Ситэннодзи и парчи, сохранившейся в храме Тюсондзи, о разрисовке тканей того времени можно составить представление лишь по свиткам *эмакимоно*. Что же касается разрисовки кожи, то следует упомянуть предметы военного снаряжения, изготовленные в период борьбы между феодальными домами Минамото и Таира и потребовавшие огромных затрат труда.

Аристократии для записи песен и стихов, для писем и переписки сутр требовалось огромное количество высококачественной бумаги. Искусство изготовления бумаги в Японии берет свое начало в период Асука. В период Нара стали изготавливать высококачественную цветную бумагу. Но изготовление бумаги, использовавшейся для различных украшений, по-настоящему началось лишь в конце периода Хэйан. Изготавливалась не только белая бумага из сандалового дерева, бумажного дерева *гампи*, но и цветная бумага. В последнем случае либо окрашивали белую бумагу, либо в процессе выработки в белую бумагу добавляли окрашенные волокна и таким способом получали высококачественную бумагу самых различных видов.

Иногда соединяли различные сорта бумаги, накладывая один лист на другой, или покрывали бумагу особыми белилами, а потом порошком слюды печатали или выжигали на ней рисунки. Часто бумагу украшали декоративными рисунками, рассыпая в процессе изготовления на ее поверхности кусочки мелко нарезанной золотой или серебряной фольги, а также путем впитывания бумагой, плавающей на поверхности воды, туши.

Искусство изготовления бумаги особенно

высоко ценилось в период Фудзивара, когда большого развития достигла каллиграфия — скорописные иероглифические знаки выглядели еще красивее на специально подобранной бумаге. Большой известностью пользуется изумительная по своему качеству бумага «Сборника тридцати шести поэтов», хранящегося в храме Нисихонгандзи в Киото.

К тому же периоду относится и возникновение искусства эмали.

ЖИВОПИСЬ

ПЕРИОД АСУКА

Как уже отмечалось в главе, посвященной искусству первобытного общества, изображения животных, сцены охоты можно обнаружить на бронзовых колоколах периода культуры яёи; на зеркалах, относящихся к периоду Кофун, имеются изображения домов. В древних погребальных курганах периода Кофун на Севере Кюсю обнаружена стенная живопись. В начале VI века в Японию проник буддизм, появилось буддийское искусство и самобытная японская живопись получила свое дальнейшее развитие. Однако в настоящее время невозможно выяснить, какова была связь между древним искусством и буддийской живописью. Историю японской живописи обычно начинают с периода Асука, считая, что ее зарождение, по существу, падает именно на эту эпоху.

Одновременно с проникновением буддизма в Японию были завезены буддийские статуи и буддийские картины, с континента в Японию приезжали и мастера, создававшие эти произведения искусства. Известно, например, что в 610 году из Когурё (северная часть Кореи) в Японию приехал монах Донтё, впервые познакомивший японцев с искусством изготовления красок, бумаги и туши. Свое искусство эти мастера передавали из поколения в поколение. Они занимались главным образом созданием буддийских статуй, писали буддийские картины для крупнейших храмов и монастырей.

В чистом виде живопись периода Асука до нас не дошла. О ней можно судить лишь по живописным элементам на изделиях прикладного искусства. Одним из них является кусок вышитого флага, так называемого Тэндзюкоку («Страна вечной жизни»). После смерти принца Сётоку в 622 году принцесса

Татибана-но Оирацумэ приказала изготовить этот флаг для заупокойной службы. Если судить по именам изготовлявших его мастеров, то можно прийти к выводу, что это были иностранцы. Общий замысел картины неясен, поскольку до нас дошла лишь часть ее, но можно предположить, что на ней изображен рай (картины идеального буддийского мира после смерти) — мотив, который в то время часто использовали художники.

Другим произведением, относящимся к тому времени, является Тамамуси-но дзуси (ковчег Тамамуси) храма Хорюдзи. Данное изделие называют «ковчег Тамамуси» потому, что по краям его сделана ажурная резьба в виде арабесок, изображающих жимолость, а под ними проглядывают радужные крылышки насекомых тамамуси. Ковчег выполнен в форме дворца. Сам ковчег и подставка, на которой он стоит, расписаны сценами из жизни Будды. На створках нарисованы изображения бодисатв и Ситэнно, на заднем плане виднеется пагода на горе. Наибольший интерес представляет изображение на подставке. На задней стороне изображен поучающий Будда, две бодисатвы, над ними возвышается гора Сюбисэн (согласно буддийскому учению, находящаяся в центре мира), спереди, слева и справа повествуется о том, что было до появления Сакья-Муни. Это повествование являлось основной темой буддийского искусства. Но на Тамамуси-но дзуси в одной картине одновременно дан ряд сцен, содержание которых различается между собой по времени, и в этом особенность данного произведения. Сцены, в которых показано течение времени, впоследствии получили большое распространение в виде эмакимоно (горизонтальных свитков).

Росписи эти еще безыскусны, наивны, но в каждой линии чувствуется движение, и в этом сила их воздействия. Они написаны на черном фоне красной, зеленой и желтой красками. Раньше предполагали, что эти картины выполнены масляной краской с добавлением глета, потом стали высказывать точку зрения, что они исполнены лаком, недавно ученые снова вернулись к первой гипотезе. Этот вид масляной краски готовился следующим способом: в масле растворяли краску и в нее добавляли сухой глет (окись свинца).

РАННИЙ ПЕРИОД НАРА

Из сохранившихся до наших дней произведений живописи раннего периода Нара можно назвать стенную живопись золотого храма — кондо храмового ансамбля Хорюдзи, сильно пострадавшую от пожара в 1949 году. Судя по стилю, она относится ко второй половине VII века. На четырех больших стенах изображены четыре картины буддийского рая, на восьми малых стенах — по одному изображению бодисатвы. На верхней части малых стен изображены горы и летящие божества (хитэн). Пожар пощадил лишь изображения летящих божеств.

Четыре картины буддийского рая в то время были одной из основных тем стенной живописи в Индии, Центральной Азии, Китае и других странах Востока, влияние этой традиции чувствуется в стенописи храма Хорюдзи. Стенопись в симметричной композиции выразительно, мягкими линиями передает торжественно-величественные фигуры Будды и бодисатв, сквозь их легкие одежды просвечиваются объемно переданные тела. В этой стенописи использованы зеленая, синяя, желтая, красная (киноварь), красная (алая) и другие минеральные краски. Она выразительна по цвету и поражает своим богатством и гармоничностью.

Автор стенной живописи храма Хорюдзи неизвестен, но, судя по тому, что роспись каждой из стен отлична по манере и испол-

нению, можно предположить, что она принадлежит не одному, а нескольким художникам. Внешний облик Будды и бодисатв, их расположение, а также метод раскраски имеют много общего со стенной живописью каменных пещер Аджанты в Индии. Техника, манера исполнения индийских мастеров через Центральную Азию проникли в Китай, а затем и в Японию. Однако стенная живопись храма Хорюдзи имеет ряд черт, отличающих ее от стенной живописи Аджанты. Главная из них — придание огромного значения линии, очерчивающей фигуры.

К произведениям живописи этого же периода относится и роспись на алтаре Татибана фудзин-но дзуси (ковчег Татибана). Татибана — это имя матери Комё, супруги императора Сёму. По преданию, она распорядилась для ритуальных целей заключить в ковчег триаду Амиды (Амиду и двух бодисатв), отсюда и произошло название самого ковчега. На подставке в свободных, непринужденных позах изображены люди и животные. Фигуры обведены киноварью и закрашены более густой красной краской. Они создают впечатление рельефа. В них много общего со стенной живописью храма Хорюдзи.

ПОЗДНИЙ ПЕРИОД НАРА

Как уже говорилось, в этот период государство продолжало строительство большого количества крупных храмов и монастырей. В связи с этим в широких масштабах изготовлялись буддийские статуи и буддийские картины. Возросло число мастеров. Среди художников наметилось разделение труда. Появились грунтовщики, художники, делавшие общий набросок рисунка, художники-раскрасчики, художники — обводчики контуров фигур. Предполагают, что они трудились сообща одновременно над одним и тем же произведением. Подобное разделение труда привело к тому, что в живописи происходило повторение одних и тех же форм и красок. Рисунок выполнялся в так называемой манере «тэссэнбё» («стальная линия») без ма-

лейших намеков на изменение ее интенсивности, творческое начало в технике рисунка отсутствовало.

До наших дней дошли имена многих художников того периода, но не известно, какие картины каждый из них создал. Далее, в то время как произведения скульптуры и прикладного искусства сохранились в большом количестве, произведений живописи осталось ничтожно мало. Но, согласно древним хроникам, картин, изображающих, подобно стенной живописи храма Хорюдзи, буддийский рай, в то время создавалось много.

Из произведений на буддийские темы следует назвать в первую очередь мандала храма Таимадзи. По преданию, в 763 году дочь одного из могущественных министров удайдзина Фудзивара Тоёнари постриглась в монастырь Таимадзи, преподнеся храму гобелен с изображениемрая. Он представляет собой огромную композицию, в центре которой находится фигура Амида Нёрай, перед ним подмости и пруд с лотосами, а на заднем плане — дворец. В правом, левом углу и внизу изображены сцены, заимствованные из буддийских сутр.

Как уже отмечалось, статуя Будды в храме Тодайдзи, восстановленная после двух пожаров, сейчас представляет собой произведение, совершенно отличное от того, какое было создано в период Нара. Сохранились в неприкосновенности лишь отдельные лепестки лотоса, на которых выгравированы плавными тонкими линиями картины религиозного содержания.

Темы живописных произведений того времени черпались из буддийской литературы. Они представляли собой повествовательную живопись, как правило, исполняемую на эмакимоно. Примером может служить эмакимоно «Како гэндзай ингакё». Переписка буддийских текстов считалась тогда высшим проявлением веры в буддийское учение. Было даже создано большое число специальных мастерских по переписке буддийских текстов. «Како гэндзай ингакё» и является как раз таким текстом, снабженным иллю-

страциями. Впоследствии получили распространение эмакимоно, в которых рисунки чередовались с текстом. В этом же эмакимоно рисунки расположились один за другим в верхней части свитка, а текст дан в нижней. Для рисунков использованы яркие, близкие к натуральному цвету красная, зеленая, желтая краски. Учитывая характер эмакимоно, нужно отметить, что в рисунках, поясняющих текст, мало движения, они просты и лаконичны.

Кроме буддийской, в этот период появилась также жанровая и пейзажная живопись. Среди сокровищ, хранящихся в сёсоин, есть ширма, называемая «Женщина с птичьими перьями». Это портрет красивой женщины, в задумчивости стоящей под деревом, выполненный легкими, словно струящимися линиями. Портрет дошел до нас в сильно поврежденном виде, но первоначально волосы и кимоно женщины были изукрашены птичьими перьями, откуда и берет свое название ширма. Подобный сюжет часто встречается и в некоторых дошедших до нас картинах Центральной Азии, но начало свое такой портрет берет в Индии и Персии.

В сёсоин хранится немало и других жанровых картин, исполненных на бива и других музыкальных инструментах. На них изображены сцены охоты, женщины, играющие на музыкальных инструментах, сцены игры в шахматы под соснами и т. д. Они выполнены в цвете, но есть среди них и написанные тушью. В качестве примера можно привести изображения бодисатв, выполненные сильными штрихами на холсте, и пейзажи, отличающиеся тонким рисунком.

РАННИЙ ПЕРИОД ХЭЙАН

С перенесением столицы японского государства в Киото связи Японии с материком стали более оживленными. Тогда же появились новые секты — Сингон и Тэндай, созданные Кукаем и Сайтё. Секта Сингон принадлежала к эзотерическому буддизму. Близка к нему была и секта Тэндай. Новые

секты проповедовали идеи постоянного общения человека с природой. Эти две секты пришли на смену буддийскому учению периода Нара. Под их влиянием в искусстве постепенно стала господствовать атмосфера таинственности, присущая учению этих сект.

Священники сект Сингон и Тэндай часто ездили в страны континентальной Азии. Кроме буддийских сутр, они привозили с собой буддийские картины и так называемые дзудзо. Дзудзо — это схематичные рисунки будд. Многие из них представляли собой лишь наброски, использовавшиеся при создании буддийских картин. Из произведений буддийской живописи того времени в первую очередь следует назвать «Рёкай мандала» и другие мандала, а также портреты основателей сект. Но наиболее характерными для живописи эзотерического буддизма были мандала.

Первоначальное значение слова мандала на санскрите — алтарь. Затем им стали называть всех будд, расположенных на молитвенном алтаре, наконец, в это слово начали вкладывать смысл целого мира, созданного буддами, воплощающими мировоззрение сект эзотерического буддизма. Мандала, таким образом, — это выражение в графической форме сущности вероучения буддийских сект. Основополагающей среди них является «Рёкай мандала», выражающая милосердие и добродетель, или материю и душу. На ней изображены все будды, создавшие мир, причем расположены они в строго определенном порядке. По-видимому, в то время создавалось большое число подобных мандала, но до наших дней дошли лишь немногие, среди которых следует отметить так называемую «Такао мандала», хранящуюся в монастыре Дзингодзи. Она написана золотом и серебром на фиолетовом плотном шелке. Это вполне законченное, совершенное произведение. К тому же периоду относится мандала, хранящаяся в храме Кодзимадзи. Она также написана золотом и серебром на плотном фиолетовом шелке.

Кроме мандала, к буддийской живописи можно отнести изображение Дзюнитэн (две-

надцать божеств) храма Сайдайдзи. Двенадцать божеств — это двенадцать будд, охраняющих буддийское учение, поклонение которым получило распространение в начале IX века. Однако картина немало дорисовывалась и дописывалась в последующие века.

Но наиболее ярко отражают особенности живописи эзотерического буддизма картины мёо. Согласно учению эзотерических сект, для спасения человечества от страданий и преодоления всех препятствий и горестей нужно создать бодисатву мёо, поражающую своим видом. Примером такой картины может служить Годай рики (бодисатва, охраняющая государство) из храма Конгобудзи. До нас дошла лишь часть картины. На ней прекрасно передано стремительное движение фигуры божества, объятая пламенем. Из числа сохранившихся до наших дней живописных изображений Фудо мёо — божеств, охраняющих буддийское учение, наиболее известным является Ки фудо (Желтый фудо) из храма Ондзёдзи. В отличие от других Фудо мёо, которых художники рисовали в окружении скал, Ки фудо расположен стоящим на небе лицом к зрителю.

Всем этим бодисатвам придан свирепый вид, и поэтому их называют фуннэ-микото (главные божества). Они полны таинственности и силы.

Стенная живопись того времени представлена произведениями золотого храма — кондо храмового ансамбля Муродзи. Деревянные стены кондо были загрунтованы белыми китайскими белилами, и по ним написана «Тайсякутэн мандала». Посредине изображен Тайсякутэн — божество, охраняющее буддийское учение, вместе с охранителем божеств Вакидзи, а вокруг них — множество будд и бодисатв. В нанесении краски использован метод унгэн, заключающийся в передаче рельефности путем резкого чередования красок и постепенного перехода от одного оттенка к другому.

В тот период часто писались портреты крупнейших проповедников буддизма. Когда Кукай возвращался в Японию, ему вместе

с буддийскими картинами были подарены пять портретов проповедников секты Сингон. По примеру иностранных священнослужителей Кукай приказал в 821 году изготовить портреты проповедников Рюмо и Рюти, принадлежавших к этой же секте, их рисунок выдержан в стиле «тэссэнбё».

Находившееся ранее в ведении тюмусё управление живописи в 808 году было объединено с управлением лаков и образована инспекция дворцовых работ, превратившаяся впоследствии в большую живописную мастерскую. Произведения живописцев того времени до нас не дошли, но мы знаем, что наибольшей известностью тогда пользовались художники Кудара Каванари (782—853) и Канаока Косэ.

Канаока начал свою деятельность в конце рассматриваемого периода. Из древних хроник известно, что в 888 году он написал портреты выдающихся японских ученых-поэтов для раздвижной перегородки фусума в сисиндэн императорского дворца.

В то время в императорском дворце и домах знати появились фусума и складные ширмы с изображением сцен из японской жизни. Однако на фусума в приемных залах императорского дворца, где проходили официальные церемонии, по-прежнему писались картины в стиле кара-э. Но теперь аристократы часто приказывали писать на складных ширмах картины в чисто японском стиле; эта тенденция постепенно становилась все более заметной. Так, в противовес картинам кара-э, появились картины ямато-э, темой которых была жизнь Японии. С появлением картин ямато-э был сделан новый шаг к переходу к японскому национальному стилю в живописи.

ПОЗДНИЙ ПЕРИОД ХЭЙАН

Конец IX века характеризуется переходом от живописи кара-э к живописи ямато-э. В X веке новая тенденция получила дальнейшее развитие, став доминирующей. Не будет

преувеличением сказать, что поздний период Хэйан — это период живописи ямато-э.

Прежде всего о буддийской живописи того периода. В начале рассматриваемого периода среди членов императорской фамилии и аристократии получил распространение эзотерический буддизм. В соответствии с его канонами для молитв и церемоний в большом количестве создавались картины главных божеств буддийского пантеона и мандала. Буддийская живопись была представлена картинами, выполненными в стиле кара-э, передающим особенности традиционной буддийской живописи. Но среди них постепенно стали появляться произведения, в которых резкие тени и ярко очерченные контурные линии, характерные для традиционной живописи, начали постепенно смягчаться, делаться более спокойными. Тень потеряла свое непосредственное функциональное назначение и стала играть декоративную роль, сгладились переходы при раскраске методом унгэн, от ярких основных цветов постепенно переходили к мягким полутонам. Получила дальнейшее развитие техника свободного рисунка, когда контур наносился мельчайшей золотой фольгой. Таким методом создавались картины, отличавшиеся мастерством и изяществом исполнения.

Было создано большое число картин «Рёкай мандала», но до нас дошли лишь некоторые из них. Примером может служить картина на дереве, хранящаяся в пятиэтажной пагоде храма Дайгодзи, которую относят к 952 году. В ней чувствуется еще сильное влияние старого живописного стиля: резкие глубокие тени, ощущение монументальности. Но вместе с тем манера письма в целом стала более легкой, спокойной.

Появилось много произведений, отвечавших нуждам эзотерического буддизма, — так, сохранились изображения Годайсон мёо и Дзюнитэн из храма Кёгококудзи. Они написаны в 1127 году в традиционной манере по старым канонам, и по сравнению с живописью храма Сайдайдзи они меньше по размеру, выполнены в более легкой манере, с большим мастерством. Из изображений

Фудо мёо сохранилась картина Ки фудо из храма Мандзюин, являющаяся копией Ки фудо из храма Ондзэдзи. С особым изяществом, в чисто японском стиле выполнен Ао фудо (Голубой фудо) из храма Сёрэнин.

Кроме этих живописных произведений, существовали картины, изображавшие нирвану. Среди них наиболее удачной является картина, хранящаяся в храме Конгобудзи на горе Коясан. В углу картины указан год ее создания — 1086, что весьма необычно для произведений буддийской живописи. К этой же серии относится картина «Кинкан сюугэн». Это прекрасное произведение, отличающееся по содержанию от других картин подобного рода. Она полна жизни. В манере письма чувствуется заимствование сильных, резких линий.

Существует немало картин, относящихся к концу позднего периода Хэйан. Наиболее известны из них «Дзюитимэн Каннон» (частная коллекция Масуда) и «Фугэн Босацу» (Токийский национальный музей). Они блестящи по цвету, полны изящества; прекрасна отделанная золотом одежда божеств. Поклонение Каннон и Фугэн в то время было широко распространено среди японской аристократии, почитавшей Саддхарма-пундарику-сутру.

Начало почитания Саддхарма-пундарику-сутры было положено сектой Тэндай, основным в учении которой была вера в существование буддийского рая. Тогда среди аристократии получила распространение идея маппо, согласно которой через две тысячи лет после смерти Сакья-Муни должен был наступить последний период развития буддизма, что приведет к всеобщему хаосу. Первым годом этого периода как раз был 1052-й. Распространению идеи маппо способствовала обстановка, сложившаяся в стране, рост и укрепление сил местных самураев, ослабление власти аристократии, которая стала чувствовать непрочность, неустойчивость своего положения. Секта Тэндай выдвинула идею, согласно которой человек, повторяющий имя Амиды, может попасть в буддийский рай. Эта идея легла в основу учения секты Дзёдо,

выделившейся из секты Тэндай в связи с распространением идеи маппо. Наиболее ярким представителем этой новой секты был Гэнсин. Учение Дзёдо пустило глубокие корни среди аристократии города Киото.

В храмовых ансамблях, соорудившихся придворной аристократией, строились специальные храмы Амиды, на стенах которых писались картины с изображением Амиды Нёрай, провожающего умерших в рай. Из дошедших до нас храмов Амиды наибольшей известностью пользуется храм Феникса в Бёдоин. Бёдоин был загородным дворцом Фудзивара Митинага, превращенным сыном его Ёримити в храм. Постройка храма была завершена в 1053 году. Посреди храма Феникса высится созданная скульптором Дзётё статуя Амиды Нёрай, а вокруг нее, на стенах и створках дверей, написаны картины, изображающие Амиду, спускающегося за душами умерших. Эти картины, по преданию, принадлежат кисти Такума Тамэнари. Горы и вода, между которыми в сопровождении будд и бодисатв спускается Амиды, выполнены в стиле ямато-э, картина в целом удачно передает движение и содержит элементы пейзажной живописи.

Из картин с изображением спускающегося Амиды наиболее старая хранится в храме Хоккэдзи. Она состоит из трех полотен. На средней изображен Амиды, спускающийся вниз сидя на облаке. Контурные линии хотя и стали более тонкими, однако по-прежнему резко очерчены; в картине меньше декоративных элементов; отчетливо чередуются белое и черное пятно — таковы особенности метода художника. Картина обращает внимание своей выразительностью. И хотя в ней чувствуется влияние живописи раннего периода Хэйан, она выполнена в более спокойной, мягкой манере. Видимо, картина написана в X веке. Справа и слева от основной картины расположены две другие, на одной из них изображены бодисатвы Каннон и Сэйси, на второй — дети. Картины написаны сочными красками с использованием золотой фольги. Они, по-видимому, созданы после XI века и повешены вместе позже.

Следующим произведением того же цикла является «Сёдзю райго». Эта огромная картина, состоящая из трех частей, изображает Амиду в окружении бодисатв, играющих на музыкальных инструментах и на облаках спускающихся на землю. Под ними — озеро, на берегу которого видны деревья, покрытые зеленой и багряной листвой. Композиционно картина построена с большим искусством. Это одно из наиболее известных произведений периода Фудзивара, созданных в XI—XII веках.

С увеличением производства буддийских картин при храмах и монастырях стали создаваться мастерские, объединявшие художников-живописцев. То же самое, как мы видели, происходило и со скульпторами, для которых создавались мастерские. Художникам присваивался сан священника.

В тот же период было создано большое число выдающихся произведений светской живописи. Появилось много художников-профессионалов, писавших только картины из светской жизни. Многие из них работали в мастерских при императорском дворце, создавая картины на складных ширмах, фусума и эмакимоно, которые были предназначены главным образом для домов аристократии. Среди художников этого периода можно назвать мастеров школы Кёсэй, воспринявшей традиции Канаока, — Асукабэ Цунэнори и других, но их произведения до наших дней не дошли. Вначале многие из их картин на фусума, сёдзи, ширмах были написаны в стиле кара-э, но постепенно стало появляться все больше картин в стиле ямато-э, темы для которых черпались из жизни Японии.

До наших дней такие картины почти не дошли. Осталось лишь несколько, среди которых наиболее известна складная ширма с пейзажем, хранящаяся в храме Кёгококудзи. Вначале эта ширма выставлялась во время церемонии кантё, а впоследствии она стала играть такую же роль, как картины на фусума и складных ширмах, употреблявшиеся в частных домах. На ширме было изображено посещение аристократами

отшельника, живущего в лесу, иными словами, по теме это была картина кара-э. Но манера письма, приобретаая японские национальные черты, стала в ней более спокойной, плавной, в картине удачно передано движение, она создана, видимо, в конце XI века.

Следует отметить картину «Жизнеописание Сётоку тайси», в настоящее время превращенную в складную ширму. Вначале она была написана на фусума эдэн храма Хорюдзи. На большом полотне одна за другой следуют сцены, рассказывающие о жизни Сётоку тайси. Она была выполнена в 1069 году Хата Тисином. Видимо, Тисин был художником, тесно связанным с храмом Хорюдзи. Представляет несомненный интерес то, что в этой картине использованы такие методы письма, как фукинукия тай и хикимэ кагихана (объяснение этих методов см. ниже), характерные для живописи ямато-э.

Одновременно со стеной живописью и картинами на фусума, сёдзи и ширмах писались произведения малых форм — свитки, книжные иллюстрации и т. д. На материке в тот период широко были распространены рассказы в картинках, в которых для популяризации буддизма с помощью рисунков излагалось содержание буддийских сутр. Кроме того, издавались буддийские книги с иллюстрациями в тексте, создавались иллюстрированные свитки и книги светского содержания. Эта традиция была воспринята и Японией. Так появились эмакимоно. Можно без преувеличения сказать, что в эмакимоно — этих повестях, созданных средствами живописи, — выявлялись все специфические особенности стиля ямато-э. Среди эмакимоно были и такие, которые написаны в стиле кара-э, но они не получили достаточного развития, в то время как картин ямато-э, построенных на японском материале, множество. Эмакимоно появились, видимо, в начале X века, их число резко увеличилось в XI веке, но до наших дней ни один из образцов эмакимоно того периода не дошел. Особенно большое распространение эмакимоно получили в XII веке, некоторые из них сохранились до настоящего времени.

Эмакимоно можно разбить на две большие группы. Первая, в которую входят такие произведения, как «Гэндзи-моногатари эмаки», называется цукури-э. Картины цукури-э создавались следующим образом: делалась черной тушью основа рисунка, который затем раскрашивался, тонкими штрихами намечались глаза, нос и т. д. В них основное внимание уделялось цвету, и эмакимоно, относящиеся к этой группе, в общем статичны. Каждая из картин свитка была сюжетно законченной. Вторая, которая может быть представлена, например «Сигисанэнги эмаки», объединяет произведения, в которых основной упор делался на последовательное развитие действия от одной сцены к другой, чем определялся динамический характер рисунков. К этой же группе относятся свитки «Тёдзю гига», хранящиеся в храме Кодзандзи. Промежуточное положение между ними занимают свитки «Бандайнагон экотоба», но все же они ближе к «Сигисанэнги эмаки».

В настоящее время сохранилось лишь четыре свитка «Гэндзи-моногатари эмаки». Это эмакимоно выполнено сочными красками в стиле цукури-э. Композиционно оно построено таким образом, будто художник сквозь сорванную ветром крышу смотрит вниз и видит все, что происходит в помещении. Такой метод композиции и получил наименование фукинуки ятай (букв. «сцена с сорванной ветром крышей»). В «Гэндзи-моногатари эмаки» почти нет движения, о событиях повествуется спокойно, все эти особенности картины отвечали вкусам аристократии той эпохи. Каждое изображение было самостоятельным, сила воздействия на зрителя — незначительна. Это эмакимоно приписывается Фудзивара Такаёси, но полной уверенности в его авторстве нет. Известно лишь достаточно определенно, что художник служил при дворе.

Наряду с произведениями, описывающими жизнь аристократии, как, например, «Гэндзи-моногатари», в тот период появилась повествовательная литература другого

рода. Таковой были «Кондзяку-моногатари», «Удзисюи-моногатари» и другие произведения, включавшие в себя истории синтоистских и буддийских храмов, рассказы о богах и буддах. Они также стали писаться в виде эмакимоно. Наиболее характерными из них являются «Сигисанэнги эмаки» и «Бандайнагон экотоба».

«Сигисанэнги эмаки» состоит из трех свитков, на которых повествуется о святом Мёрэн из Синано, поклонявшемся на горе Сигисан одному из четырех божеств Ситэнно — Бисямонтэну. В первом свитке, названном «Летящий амбар», рассказывается о том, как Мёрэн, уединившись на горе Сигисан, бросал в воздух чашу и она возвращалась к нему с пищей. Однажды она попала в дом к богачу Ямадзаки, который спрятал ее в амбаре, где хранился рис, но чаша поднялась вместе с амбаром и прилетела обратно на гору Сигисан. Второй свиток — «Заклиная в годы Энги» — повествует о том, как император Дайго заболел и Мёрэн при помощи сёдзи с изображенной на нем картины исцелил императора. На третьем свитке — «Монахиня и принц» — рассказывается, как сестра Мёрэна, проживавшая в Синано, навестив своего младшего брата Юкиэ, добралась до самой горы Сигисан.

В отличие от «Гэндзи-моногатари» в этом эмакимоно текст занимает два-три абзаца, все остальное занято рисунками, прекрасно передающими действие. Они выполнены с большим мастерством и живо раскрывают развитие событий, что, конечно, отвечает самому назначению эмакимоно. Художник свободно использует в рисунке разнообразные линии, которые служат не только контурами, но и сами передают движение. Автор свитков считают Тоба содзэ (Какую), но сведения эти недостаточно точны.

В «Бандайнагон экотоба» рассказывается о том, как в 866 году бандайнагон Томоно Ёсно, стремясь уничтожить своего политического противника — садайдзина Минамото Мамото, поджег отэнмон — центральные ворота императорского дворца — и обвинил в этом Минамото. Однако преступление То-

моно было раскрыто и он понес наказание. Это событие действительно имело место в истории и через три века послужило сюжетом для эмакимоно. В первом свитке даны сцены горящих ворот; обращают на себя внимание полные экспрессии толпы людей, смотрящих на пожар. На втором свитке показаны сцены печали Минамото и сцены ссоры приближенных Томоно, благодаря которой выясняется его преступление; каждая из следующих друг за другом сцен сделана с большим мастерством. Третий свиток изображает сцену высылки Томоно на далекий остров. Писал свитки Токива Мицунага — известный художник конца XII века, работавший в дворцовой живописной мастерской.

Эмакимоно «Тёдзю гига» состоит из четырех свитков. На первом изображены зайцы, обезьяны, лягушки, развлекающиеся, подражая людям. Второй показывает сцены из жизни быков, коров, лошадей, петухов, кур, собак. Два других свитка с изображением состязаний и игр животных созданы в более позднее время. Рисунки не снабжены текстом, написаны тушью и не раскрашены.

Они выполнены с большим мастерством и юмором, мягки и жизненны; удачно передано движение животных. Это эмакимоно приписывается художнику Тоба сёдзё (Какою), но достаточных доказательств этого нет.

Существует версия, что оно принадлежит жившему в то время неизвестному буддийскому живописцу, это предположение пытаются обосновать тем, что на свитках якобы с помощью животных изображены различные обряды и церемонии. Возможно, что все эти сцены имеют сатирическую направленность. Однако сказать, какая из этих версий правильна, крайне затруднительно.

В рассматриваемый период в довольно широких масштабах переписывались сутры, причем на обратной стороне переплета делались различные рисунки. В 1172 году род Хэйкэ подарил синтоистскому храму Ицукусима-дзиндзя большое число буддийских сутр, переписанных членами этого рода. Они снабжены рисунками, прекрасно выполненными сочными красками и относящимися к типу цукури-э.

**РАННЕЕ
СРЕДНЕВЕКОВЬЕ**

Эпоха раннего средневековья делится на два периода: Камакура и Муромати*. Некоторые исследователи выделяют между ними еще период двух правительств (Намбокутё). В эту историческую эпоху политическая власть перешла в руки самураев, что, естественно, наложило свой отпечаток на искусство раннего средневековья.

Период Камакура начинается с 1185 года, когда в междоусобной борьбе потерпели поражение феодалы, возглавлявшиеся домом Таира, и заканчивается 1333 годом, когда были низложены правители из рода Ходзё и свергнуто правительство, находившееся в Камакура. В этот период особенно большое развитие получило новое японское искусство. Но в нем были еще сильны традиции старого хэйанского искусства, и некоторое время это отмирающее искусство существовало параллельно с нарождающимся новым искусством. Фактически древнее искусство было

вытеснено искусством раннего средневековья лишь к периоду двух правительств.

Первый период эпохи Муромати, так называемый период двух правительств, начинается в 1333 году и охватывает полстолетия междоусобной борьбы между южными и северными феодалами, он заканчивается в 1392 году, когда произошло объединение Южных и Северных властителей под эгидой правителя Ёсимицу из дома Асикага. К этому времени самураи полностью подчинили себе императорский двор. Тогдашнее искусство окончательно порвало с древностью и стало отражать запросы самураев.

Период Муромати заканчивается 1573 годом. К этому времени силы правителей из рода Асикага иссякают и Ода Нобунага изгоняет сёгуна Асикага Ёспаки**.

В стране снова начинаются междоусобные войны. Но одновременно с этим наблюдается дальнейший расцвет народной культуры в самых различных формах.

АРХИТЕКТУРА

ПЕРИОД КАМАКУРА

Архитектурная деятельность в этот период началась с восстановления уничтоженного пожаром Дайбуцудэна храма Тодайдзи. Общее наблюдение за этими строительными работами осуществлял священник Тёгэн (1120—1206). Тёгэн слыл большим знатоком зодчества, и поэтому на него и было возложено руководство такими большими и ответственными работами. Тёгэн при восстановлении грандиозного и величественного здания Дайбуцудэна исходил из образцов архитектурного стиля Южного Китая, именуемого дайбуцу или индийским *. Отличительный его признак состоял в том, что для столбов, балок и других основных конструктивных элементов применялись большие детали строго определенных размеров, что позволяло строить много зданий одновременно. Такая единая конструкция оказывалась очень удобной при постройке больших зданий. Наиболее характерной особенностью стиля дайбуцу была система консолей — хидзики, которые, начиная с середины столба, врезались один над другим, выдаваясь все более вперед, и поддерживали глубокий вынос кровли.

Восстановленный Тёгэном, Дайбуцудэн в храме Тодайдзи был вновь сожжен в 1567 году, и от него остались лишь большие южные ворота — нандаймон. Это огромные величественные ворота; вынос их кровли поддерживают шесть рядов хидзики. Стиль дайбуцу можно обнаружить и в архитектуре других построек этого храма — хоккэдо, рэйдо, но здесь он уже утратил свой первоначальный характер и представляет собой смешение с японским стилем ваё.

Тёгэн построил по всей стране целую систему храмов, подчиненных Тодайдзи. Одним

из таких храмов в провинции Харима был Дзёдодзи, от которого сохранилось лишь одно строение — дзёдодо. Очевидно, при его строительстве архитектор не был связан древними традициями, что являлось неизбежным в районе Нара, и в храме нашел отражение стиль дайбуцу в чистом виде. Дзёдодо — прочное строение, связанное с помощью свободно расположенных масу и идущих несколькими ярусами круглых в поперечнике радиальных балок — цука. В этом строении крыша лишена навеса, но имеет по углам загнутые выносы. Таковы особенности этого строения.

Стиль дайбуцу широко распространился в зодчестве того времени. Но в 1206 году Тёгэн умер, и стиль дайбуцу постепенно пришел в упадок. Однако его наиболее характерные черты полностью воспринял традиционный японский стиль ваё **. Например, для большей устойчивости зданий против бурь и землетрясений в столбах проделывались отверстия и в них врезались балки; на концах балок стали применяться скульптурные украшения. Все это прямое использование стиля дайбуцу.

На смену пришедшему в упадок стилю дайбуцу пришла архитектура секты Дзэн. Наиболее характерной постройкой, созданной в этот переходный период, была колокольная башня храма Тодайдзи. Она построена примерно в 1207—1210 годах преемником Тёгэна — Эйсаем (1141—1215), занявшим после него пост тайкэнсина ***. Между четырьмя угловыми столбами башни расположены промежуточные, которые придают строению большую прочность. Их соединяет мощная ригельная балка, выдерживающая тяжесть огромного колокола. Все это придает башне монументальность и величественность. Хотя она построена в стиле дайбуцу, но отдель-

ные ее детали выполнены в несколько иной манере, которая свидетельствует о возникновении нового стиля, отличного от дайбуцу.

Эйсай впервые познакомил Японию с учением секты Дзэн* и основал в 1202 году в Киото храм Кэнниндзи. Но в то время ортодоксальное буддийское учение еще было широко распространено в стране и этим храмом пользовались не только последователи секты Дзэн, но и последователи ранее существовавших сект — Сингон, Тэндай и других.

Мы уже отмечали, что в зданиях, построенных Эйсаем, обнаруживаются элементы нового стиля, отличного от дайбуцу, но это, очевидно, еще не была законченная архитектура секты Дзэн.

Вслед за Эйсаем следует упомянуть Энни Бэнэн (1202—1280), который основал храм Тофукудзи. Храм этот начал строиться по повелению видного сановника Кудзё Митиэ (1149—1207) и не предназначался для секты Дзэн. До сих пор сохранились ворота санмон, перестроенные в период двух правительств, они выдержаны в стиле дайбуцу. Весь храм был построен в этом стиле, очевидно в связи с его чрезвычайно большими размерами.

Известен также храм Сэннюдзи, не принадлежавший, однако, секте Дзэн, — он построен его основателем Сюдзю (1168—1227).

Так постепенно в японскую архитектуру проникал сунский стиль. В 1253 году китайский священник Ранкэй Дорю (1213—1278) основал в Камакура храм Кэнтёдзи и стал его настоятелем. С этого времени в Японии, очевидно, и начало распространяться учение секты Дзэн в его ортодоксальном варианте. Тогда же, надо полагать, и завершилось формирование архитектурного стиля этой секты. Этот стиль называется стилем секты Дзэн, или кара-э. Он развивался вместе с распространением учения секты и существовал длительное время.

Характерные черты нового стиля секты Дзэн проявляются и в расположении храмовых построек и архитектурном решении каждой из них. Постройки храмовых ансамблей секты располагались следующим образом.

Ансамбль открывался главными воротами (сомон), за которыми были расположены ворота санмон. Затем одно за другим строго симметрично высились: храм, в котором находилась статуя Будды (буцудэн), и храм для проповедей (хатто). Справа и слева от санмон шли крытые галереи, доходившие до буцудэн. За галереей в восточной части храмового ансамбля находились сокровищница (коши) и баня (ёкусицу), а в западной — помещения для священников (сото) и уборные (тосу).

Храмовые здания секты Дзэн строились на высоком каменном фундаменте, в плане имели четырехугольную форму и были окружены специальным навесом — мокоси, что превращало крышу в двухъярусную. Благодаря этому строение казалось более высоким. При входе в храм полы не настланы, между подпорами в несколько рядов шли сквозные балки (нуки), что делало конструкцию еще более прочной. В зданиях, сооруженных в японском стиле нагэси, горизонтальные балки, положенные между двумя столбами, и толстые глиняные стены предохраняли строение от землетрясений и бурь. В зданиях же, построенных в стиле секты Дзэн, эту функцию выполняли сквозные балки, благодаря чему стало возможным применение тонких деревянных стен.

В зданиях, построенных в эту эпоху, для более равномерного распределения тяжести выступающей кровли кронштейны укреплялись не только на верху столбов, но и на стене между ними. По своей конструкции кронштейны были японского типа, но по форме значительно от него отличались. Стропила, поддерживавшие крышу, располагались веерообразно. Центр постройки крылся потолком; остальная же часть была открытой — здесь виднелись стропила кровли. Концы сквозных балок и стена между кронштейнами имели резьбу в виде спиралей. В оконные проемы вставлялись так называемые катомадо — окна, переплеты которых изобиловали изогнутыми линиями. Все это свидетельствует о наличии в строениях той эпохи значительных элементов декоратив-

ности. В архитектуре стиля секты Дзэн, как правило, применялись детали небольших размеров, их строго симметричная организация придавала постройкам неестественную декоративность. В этом заключалось коренное отличие этого стиля от стиля ваё, полного естественной прелести и обаяния.

В конце периода Камакура секта Дзэн благодаря поддержке высокопоставленных самураев вступила в полосу расцвета*. Но ее храмы и монастыри в течение веков часто уничтожались пожарами, и поэтому до наших дней дошли лишь отдельные здания этой эпохи. К их числу относятся храм Энгакудзи, начатый в 1282 году и законченный в 1285 году строительством сядзэна этого храма. Это наиболее древние и наиболее характерные постройки стиля секты Дзэн. Они невелики, благодаря чему еще отчетливее передают красоту несколько вычурной конструкции, присущей этому стилю.

Наряду со зданиями, построенными в стилях дайбуцу и секты Дзэн, в тот период было создано немало выдающихся сооружений в японском стиле ваё. В Нара был реконструирован храм Кофукудзи, построенный в одно время с храмом Тодайдзи. До нас дошла в неизменном виде трехэтажная пагода. Это легкое строение с многими чертами, характерными для архитектуры позднего периода Хэйан. Примерно в 1210 году сооружен хокуэндо того же храма, в плане он имел форму восьмиугольника. Были радикально перестроены все сооружения храма Хорюдзи.

В 1284 году был перестроен сёрёин, сооруженный в память Сётоку тайси. Это примечательное архитектурное сооружение имело вид жилого помещения. Поскольку в Нара сохранялось сильное влияние стиля дайбуцу, даже в тех случаях, когда постройка в своей основе была выдержана в японском стиле, в ней всегда имелись элементы стиля дайбуцу, что привело к возникновению нового архитектурного стиля.

В Киото в то время не производилось сколько-нибудь значительных строительных работ. Лишь в 1266 году был перестроен кондо храма Рэнгёин. Эта длинная узкая постройка носит название Сандзюсанкэндо, то есть храм в 33 кэна (1 кэн равен 1,82 метра).

Обращает на себя внимание усиление в тот период строительства провинциальных храмов и монастырей, связанных с эзотерическим буддизмом. В древности, в период своего возникновения, это были небольшие скромные постройки, иногда даже просто хижины, сооружавшиеся священниками и монахами по собственной инициативе. Но наступили новые времена, и эти постройки в результате поддержки пришедших к власти высокопоставленных феодалов и самураев превратились в огромные храмы и монастыри. В состав этих храмовых ансамблей теперь обязательно входили главный храм — хондо, ворота ниомон (ворота с двумя божевами нио, охраняющими буддийское учение) и пагода. Согласно канонам эзотерического буддизма, хондо был разделен на внутреннюю и внешнюю части.

В конце периода Камакура начал формироваться новый японский стиль, впитавший в себя стиль секты Дзэн. Он характеризовался более тщательной отделкой деталей, тонкой резьбой концов сквозных балок и хикимата (дословно «ноги жабы»; опоры между столбами, служившие для более равномерного распределения тяжести кровли). Этот переход можно видеть на целом ряде сохранившихся построек, начиная с храма Дайдзэндзи в префектуре Яманаси на востоке и кончая храмом Исигэ-дэра в префектуре Эхимэ на западе, то есть в храмах эзотерического буддизма, имевших хондо. Существовали также небольшие храмы, напоминавшие храмы Амиды хэйанского периода.

Из построек синтоистских храмов того периода сохранилось много небольших по размерам хондэн. В конце периода Камакура в их архитектуре появился ряд новых элементов, в частности хикимата.

ПЕРИОД МУРОМАТИ

В начале периода Муромати, то есть в эпоху двух правительств, было воздвигнуто большое число храмовых сооружений секты Дзэн; архитектура этой секты достигла наибольшего расцвета. Согласно системе пяти главных храмов (госан) и следующих за ними десяти храмов (дзиссацу), основывалось множество храмов и монастырей, находившихся под контролем правительства сёгуна — бакуфу. В этих постройках стали настилать полы и при входе. Упростились формальные каноны, по которым они сооружались. Буцудэн начали строить одноэтажными, без мокуси. Таковы были основные конструктивные новшества архитектуры того времени. С точки зрения формы постройки представляли собой смешение стиля секты Дзэн с японским стилем ваё. Когда начались междоусобные войны, в которых увязли самураи, покровительствовавшие секте Дзэн, секта пришла в упадок. Многие храмы и монастыри во время войны были преданы огню. Большинство из сохранившихся до настоящего времени храмов секты Дзэн было восстановлено уже в период позднего средневековья.

Японский стиль ваё, занявший центральное место в архитектуре эзотерического буддизма, впитал в себя стиль секты Дзэн и усвоил отдельные детали стиля дайбуцу, широко распространившегося во время деятельности Тёгэна в прибрежных районах внутреннего Японского моря. В результате появился новый архитектурный стиль, именуемый сэттю (смешанный стиль), достигший расцвета в период двух правительств. Воздвигнутый примерно в 1375—1380 годах Золотой храм кондо храма Кансиндзи и построенный в 1397 году кондо храма Какуриндзи — наиболее характерные сооружения этого смешанного стиля. Используемые в трансенте изогнутые балки — эби корё — были выполнены под явным влиянием стиля секты Дзэн, а украшающие пространство между столбами сото — под влиянием стиля дайбуцу.

Смешанный стиль сэттю представлял собой дальнейшее развитие японского стиля ваё; считают, что оно шло в двух направлениях. Первое из них заключалось в усилении типично японской конструкции с помощью балок эби корё; второе — в сознательной перегрузке фасадов декоративными элементами. Смешанный стиль утвердился в архитектуре того времени благодаря сохранению равновесия между этими двумя направлениями.

Во второй половине периода Муромати принципы японского стиля ваё стали нарушаться, а впоследствии пришел в упадок и смешанный стиль.

Как и в прошлые века, строилось много храмов, посвященных отдельным божествам буддийского пантеона. Таковы храмы Амидо, Каннодо, Дзидзодо, Якусидо и другие. Широко распространился тип постройки, каждая сторона которой равнялась трем кэнам, в случае необходимости к ней пристраивался навес в один кэн. Такие сооружения воздвигались по преимуществу в провинции.

В конце хэйанского периода и в начале периода Камакура возникли новые буддийские секты: Дзёдо, Дзёдосин, Дзу, Нитирэн и другие. В период Муромати они стали достаточно могущественными. Храмы этих сект в плане представляли собой обычные постройки эзотерического буддизма, каждая сторона их равнялась трем кэнам. Особо следует отметить храмы секты Дзёдосин. В период междоусобных войн эта секта быстро выросла и пользовалась большим влиянием. В храмах этой секты строились обширные кондо с широким трансентом.

На территории Нара в период Муромати еще существовала архитектура, которая не только сохраняла в чистом виде японский стиль, но и свидетельствовала о тенденциях возврата к старине. Примером тому может служить храм Кофукудзи. В 1415 году был перестроен в чисто японском стиле его восточный кондо, в 1426 году — пятиярусная пагода. Открытый фасад восточного кондо выполнен в стиле, который можно видеть

в храме Тосёдайзи. Таким образом, архитектурный замысел этих строений означал возврат к периоду Нара.

Особенностью периода Муромати было также строительство большого числа синтоистских храмов. Происходило это потому, что крупные феодалы — даймё — по мере роста своего могущества во второй половине периода Муромати стали заново строить храмы синтоистского культа, богам которого они поклонялись. В подавляющем большинстве это были храмы с небольшими хондэн. В период двух правительств, следуя традициям эпохи Камакура, постройки стали отличаться все более изысканными, декоративными украшениями. В районах, отдаленных от столицы, в архитектуре этих храмов появились свои, провинциальные черты. В этот период строительные мастера были приписаны к крупным могущественным храмам и монастырям, мастера объединялись в цехи. Во главе их стояли дайко (великий мастер), индо (руководитель работ), тё (старшина) и цурэ (его помощник). Постройки в провинции также сооружались мастерами столицы. Это затрудняло проявление местного колорита в японской архитектуре того периода. Однако во второй половине эпохи Муромати столичные архитектурные объединения распались и мастерам не оставалось ничего иного, как разъехаться по провинциям. Они обосновались там, с годами единый архитектурный стиль был утрачен и все большее распространение получал местный колорит.

В середине периода Муромати в характере японской архитектуры наметились серьезные изменения. От существовавшей с древних времен идеи открытого выявления конструкции здания стали переходить к интерьерам со скрытой конструкцией. Благодаря этому значительно уменьшилась художественная роль конструкции, стало утрачиваться декоративное значение кронштейнов, внутренность здания теперь рассматривалась как коробка, как пространство, ограниченное со всех сторон. Такое пространственное решение привело к усилению стремления к

украшательству, одним из основных элементов которого, естественно, была скульптура.

В качестве примера можно привести хикимата. Вначале они находились между столбами и выполняли реальную функцию опоры для более равномерного распределения нагрузки кровли, но в конце хэйанского периода стали использоваться для украшения внутренних помещений. Вначале мотив этого украшения символизировал силу, которая, как бы не давая возможности раздвинуться «ногам жабы», втягивала их внутрь. Хикимата были симметричны и обычно представляли собой барельеф.

В период двух правительств появилась реалистическая скульптура животных и растений, резьба стала глубокой. В период междоусобных войн она превратилась в круглую, что было первым шагом к хикимата позднего средневековья.

Существенные изменения произошли и в светской архитектуре. Еще в период Камакура наметилась тенденция к упрощению синдэн-дзукури — жилищ аристократии, в период Муромати она усилилась. Наиболее характерными жилищами высшей знати того времени являются сёгунтэй — резиденции сёгунов. Так, Асикага Ёсимичу занимал резиденцию Хана-но госё в Киото, а впоследствии переехал в район Китаёма. Дворец Китаёма также построен в стиле синдэн-дзукури. Золотой павильон — кинкаку — трехэтажное строение, испытавшее на себе влияние архитектуры секты Дзэн, играл во дворце роль сярідэн.

С приходом к власти сёгуна Асикага Ёсимаса, когда начался так называемый период Тояма *, архитектурный стиль синдэн-дзукури претерпел дальнейшие изменения и стал все больше превращаться в сёин-дзукури. Дворец Тояма в плане не имел уже черт синдэн-дзукури. Построенный Ёсимаса Серебряный павильон — гинкаку — в какой-то мере копировал Золотой павильон. Входивший в этот же архитектурный ансамбль тогудо имел площадь в четыре с половиной

циновки. В нем были встроены книжные полки и полки тана.

Процесс перехода от построек типа синдэн-дзукури к постройкам типа сёин-дзукури был довольно сложным. Между строениями уже не делались крытые галереи, а помещения непосредственно примыкали одно к другому. Здания разбивались на множество маленьких комнат, устланных толстыми соломенными циновками-татами. В качестве опор использовались четырехугольные столбы. Комнаты украшали уютные ниши,

встроенные в стены полки тана и книжные полки. Все это было новшеством для японской архитектуры. В нишах развешивались буддийские картины, на полках тана помещались свитки сутр, на книжных полках размещалась библиотека. Так обставлялись дома священников, но постепенно эти нововведения перекочевали во все японские дома. Однако в период Муромати ниши, полки тана, книжные полки и связанные с ними предметы домашнего обихода еще не носили характера обязательного для всех стандарта.

СКУЛЬПТУРА

ПЕРИОД КАМАКУРА

Как мы уже говорили, период Камакура охватывает отрезок времени от образования правительства Камакура в 1185 году до падения дома Ходзё в 1333 году. Какова же была скульптура этой эпохи? Вообще говоря, она достигла расцвета к концу раннего периода Хэйан и затем начала приходить в упадок. Обычно считают, что в период Камакура стала появляться новая реалистическая скульптура. Соглашаясь с такой оценкой, необходимо, однако, отметить, что она не имела масштабов ренессанса и не обладала потенциальной силой, присущей искусству европейского общества. К тому же сам период расцвета реалистической скульптуры оказался коротким. В период Муромати и до начала нового времени развитие скульптуры приостановилось. Лишь в период Камакура на некоторое время была возвращена к жизни умирающая скульптура древней Японии.

Период Камакура не был простым повторением позднего периода Хэйан. С точки зрения истории скульптуры, он внес в нее ряд новых элементов. Общеизвестно, что на смену аристократии императорского двора, в руках которой была сосредоточена политическая власть, выдвинулось на первый план военное сословие, что правительство Камакура пришло к соглашению со старыми политическими силами, в том числе даже с буддийскими кругами Южной столицы, и избегало решительной борьбы с прежним укладом и в политической жизни, и в культуре, проводя в общем консервативную политику. Все это оказало значительное влияние на формирование скульптуры периода Камакура. Восстановление благодаря помощи сёгуна Минамото Ёритомо (1147—1199) сожженных в 1180 году военачальником Таира

Сигэхира храмов Тодайдзи и Кофукудзи заложило основы новой скульптуры. На сооружение этих двух храмов мастерская буддийской скульптуры «Ситидзё буссё» в Южной столице и мастерская «Сан буссё» в Киото выделили своих лучших ваятелей и мастеров. При создании новых произведений перед их глазами была древняя скульптура Южной столицы — она и оказывала непосредственное влияние на их творчество. Поскольку сооружение храмов и создание скульптур по существу явилось восстановлением разрушенного, в нем была сильна тенденция сохранения старых форм. Из числа произведений той эпохи сохранилась статуя, по форме представляющая собой полное подражание Сакье Нёрай из храма Сэйрёдзи, завезенной Тёнэном. Создавалось много скульптур, копировавших Нёрай из храма Дзэнкодзи, Ханкасии из храма Ситэннодзи и других. Все это свидетельствовало о стремлении использовать старый метод в скульптуре.

В этих условиях самостоятельная творческая деятельность таких скульпторов, как Кокэй, Ункэй, и других талантливых мастеров, группировавшихся вокруг мастерской «Ситидзё буссё», позволила преодолеть подражание старым классическим образцам и открыть новую страницу в скульптуре периода Камакура.

Мастерская «Ситидзё буссё» была основана Дзётё. В ее стенах появился такой выдающийся мастер, как Кокэй. Его сын Ункэй уже в 1176 году приступил к созданию для храма Эндзёдзи статуи Дайнити Нёрай, которая свидетельствовала о его выдающемся таланте. Сыновья Ункэя — Танкэй, Кобэн, Косё, Унга, его ученики — Кайкэй, Дзёкэй и другие плодотворно трудились, и «Ситидзё буссё» заняла ведущее положение среди мастерских по изготовлению будд. Впоследствии эта школа разделилась на несколько ветвей и уже не играла такой

активной роли, но не будет преувеличением сказать, что именно благодаря «Ситидзё буссё», и в частности благодаря Ункэю и его ученикам, удалось достигнуть обновления скульптуры периода Камакура.

Секрет успеха этой школы заключался в том, что ее представители не смотрели на древнее классическое искусство глазами эпигонов Дзётё. Ориентируясь на Тёгэна во взглядах на искусство других стран, они освободились от узких рамок, установленных Дзётё, от сковывающего творческую индивидуальность мастера метода киёса, сумели уловить новые пропорции и отобразить человеческое тело в движении. Все это определялось нуждами, возникшими при создании буддийской скульптуры для восстанавливаемых храмов Тодайдзи и Кофукудзи. Если бы эти два крупнейших храма не сгорели в 1180 году, то не известно, в какой степени даже такие талантливые мастера, как ученики Ункэя, смогли бы тогда найти точку приложения для своей кипучей творческой энергии.

Реализм — основная особенность скульптуры периода Камакура*. Ункэй и его последователи изучали человеческое тело и стремились к правдивому его изображению, — именно это больше всего характеризует их произведения. Но в то же время это стремление привело к механическому копированию природы, в нем была заложена тенденция натурализма, нашедшая свое выражение в буддийских обнаженных статуях, которые затем облачались в матерчатые одежды. Таковы статуи бодисатвы Дзидзо в храме Дэнкодзи, Сатаиси в храме Сёрэндзи и Бэндзайтэн в камакурском храме Хатимангу.

Из числа произведений того периода, дошедших до наших дней, можно назвать скульптуры Кокэя: выполненную им совместно с сыном Ункэем статую Дайнити Нёрай в храме Эндзёдзи, о которой говорилось выше, статуи Фуку-Кэнсаку Каннон, Ситэнно, статуи шести священников из храма Кофукудзи. Считают, что последние шесть статуй представляли собой первые

произведения портретной скульптуры того времени. Но то, что было лишь задумано Кокэем, свидетельствуя о его больших творческих возможностях, воплотил Ункэй. Наиболее значительная реалистическая скульптура того времени — Дайнити Нёрай в храме Эндзёдзи — произведение, свидетельствующее об огромном таланте ваятеля, выполнено молодым Ункэем, когда ему еще не было тридцати лет. Статуи нио у больших Южных ворот храма Тодайдзи, созданные им вместе с Кайкэем, значительно слабее. Ему принадлежат также статуя бодисатвы Мироку (1208) и два скульптурных портрета — Сэйсин и Мутяку. Эти огромные, монументальные статуи сыграли чрезвычайно важную роль в развитии японской скульптуры.

Ученик Ункэя, Кайкэй, который известен также под именем Аннами, создал ряд выдающихся произведений, среди которых были статуи бодисатвы Мироку (1189) для храма Кофукудзи, Кудзюку мёо для храма Конгобудзи (1200), статуя Хатиман в храме Тодайдзи (1201) и выполненная в 1208 году для того же храма статуя Амида Нёрай. Наиболее поздним произведением этого мастера является скульптура Амида Нёрай из храма Тосёдайзи. По сравнению с ранними работами Ункэя эти произведения несравненно более лиричны, им еще в большей степени присущ реализм. В произведениях Кайкэя реалистическая трактовка человеческого тела, свойственная и Ункэю, сочетается с тонкой разработкой деталей.

После смерти Ункэя руководителем мастерской «Ситидзё буссё» стал Танкэй. Лучшие его работы: Бисямонтэн из храма Ункэйдзи, главная статуя хондо храма Рэнгэон — Сандзю Каннон, созданная в 1254 году. Третий сын Ункэя, Кобэн, создал две известные статуи для храма Кофукудзи: Тэнтоки — фигуру злого духа с фонарем в левой руке и Рютоки — фигуру злого духа с фонарем на голове. Четвертому его сыну — Косё — принадлежит статуя священника Куя в храме Рокухарамидзудзи. Эти произведения были для того времени выдающимися. Ше-

девром является статуя Куя, которая динамически как бы показывает в движении этого буддийского проповедника.

Ученику Ункэя — Дзёкэю принадлежит статуя Юима Кодзи, созданная для храма Кофукудзи в 1196 году, Бонтэн и Тайсякутэн, выполненные для того же храма в 1201 году, а также лучшее его произведение — Конгорикиси из храма Кофукудзи.

Среди произведений, созданных, как принято считать, в стиле Кайкэя, можно назвать камакурского Дайбуцу — сидящую статую Амида Нёрай из храма Котокуин. Отливка статуи была начата в 1252 году и закончена около 1256 года. Форма, по которой отливалась статуя, имела ряд недостатков, но нужно оценить по достоинству мастерство, с которым выполнена отливка этой огромной статуи.

До наших дней дошли также произведения, выполненные скульптурными мастерскими, не принадлежавшими к школе Ункэя, с указанием их авторов. Ограничимся перечислением имен наиболее талантливых из этих скульпторов: Мёэн, Инкэн, Кэйэн, Инти.

В этот период в Японию ввозилось много буддийской скульптуры. Как мы уже отмечали, наиболее почитаемыми и популярными были копии скульптурного изображения Сакья-Муни, принадлежавшего к типу той статуи, которая находилась в храме Сэйрёдзи.

Портретная скульптура периода Камакура является вершиной реалистической скульптуры того времени. Наиболее выдающимися произведениями этого жанра являются статуя Тёгэна из храма Тодайдзи и статуя Куя. В числе других скульптурных портретов священнослужителей можно назвать статую Хото в храме Кофукудзи, Сэнко в храме Энкакудзи, а также Исэн и Энни в храме Анракудзи (1229). К 1249—1255 годам относится скульптура священника Кубо (Кукая) в храме Рокухарамидзу. Примерно в 1282 году была создана статуя Эйсона для храма Сайдайдзи. Однако эти произведения уступают первым двум скульптурным портретам.

Среди светских скульптур того периода сохранились портреты военачальников. К их

числу относятся портреты Уэсуги Сигафуса в храме Мэйгэцуин, Ходзё Токиёри в храме Кэнтёдзи и Минамото Ёритомо, хранящийся в Токийском национальном музее. Светская портретная скульптура впервые появилась в Японии именно в период Камакура и имела большое значение. Дело в том, что скульптура этой эпохи, за исключением масок, была тесно связана с буддийскими храмами и буддийским ритуалом, и поэтому даже самый незначительный отход от традиций и свободный выбор объекта был сопряжен с огромными трудностями. Вот почему потребовалось так много времени для появления светской скульптуры. Вместе с тем эти скульптурные портреты были последними произведениями золотого века японской скульптуры, развитие которой с этого времени прекратилось.

Весь этот период характеризовался интенсивной деятельностью мастерской «Ситидзё буссё», которая была основным центром изготовления скульптурных произведений, и ее упадок означал конец периода расцвета скульптуры. Работы Коэна и других представителей «Ситидзё буссё» последнего периода были уже жалким подобием того, что делалось прежде. Правда, с упадком этой мастерской появились другие скульптурные объединения, продукция которых, однако, не была высокой в художественном отношении*. С завершением грандиозного строительства храмов отошла на второй план и потребность в изготовлении скульптуры, что характерно для конца периода Камакура. Наконец, решающим фактором в упадке скульптуры явились междоусобные войны между южными и северными феодалами.

ПЕРИОД МУРОМАТИ

Итак, в период двух правительств буддийская скульптура начала клониться к упадку, в периоды Муромати и Эдо она окончательно прекратила свое существование. Отчего это произошло? Может быть, оттого, что буддийское учение перестало развиваться, а секта

Дзэн не нуждалась в культовых статуях, а может быть, оттого, что резко снизился уровень художественного мастерства скульпторов. Но все это не дает убедительного ответа на вопрос о причинах упадка скульптуры. Скорее все эти факты сами явились следствием одной причины. В истории искусства любой страны можно часто столкнуться с положением, когда периоды подъема того или иного жанра сменялись длительным периодом застоя. Подобное явление характерно не только для Японии.

В Японии в тот период на смену скульптуре пришла живопись и появилось огромное число живописных произведений. Что же касается японской скульптуры, то она почти не преодолела рамок буддизма и в этих же рамках умерла*.

Из скульптурных произведений периода Муромати сохранились работы священника секты Дзэн — Тиндзо: «Священник Мусо» из

храма Дзуйсэндзи, «Отдыхающий священник секты Дзэн» из храма Сюонан и «Священник Буцугай» из храма Фусайдзи. Но эти произведения буддийской скульптуры эпигонские, они слабые, а в отдельных случаях и антихудожественные.

В скульптуре того времени наиболее примечательны маски, создававшиеся для театра Но. Они продолжали традиции масок гигаку и бугаку. Среди мастеров этого жанра можно назвать Сякуцуру, Оти, Рю Уэмона, Фукурая, Исио Хэйя, Яся, Бундзо, Тикуса, Дзоами, Хими, Санкобо и других. Их выразительные маски носили символический характер, но в то же время отличались богатым внутренним содержанием, что сближает эти произведения со скульптурой нового времени. В период Момояма стали известны такие мастера, как Этидзэн Дэмэ, Оно Дэмэ, Оми Дэмэ, Оми Исэки, создавшие свою школу, отличную от школы Санкобо.

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

ПЕРИОД КАМАКУРА

Прикладное искусство периода Камакура развивалось в двух прямо противоположных направлениях. Одно из них отвечало строгости и простоте вкусов самураев, другое следовало утонченному вкусу аристократии. Временами одерживало верх одно направление, временами — другое. В некоторых произведениях прикладного искусства сочетаются оба эти направления. Все это — результат отражения в искусстве борьбы между самураями и аристократией*.

Поскольку в этот период власть находилась в руках самураев, которые придавали большое значение военному снаряжению, естественно, наибольшее развитие получило искусство изготовления шлемов, мечей и других доспехов. Все это оружие, а также конская сбруя изготавливались не только с учетом необходимости придания им большего удобства при пользовании: они богато украшались, что придавало им характер предметов украшения.

Восстановление разрушенных в результате междоусобных войн храмов и монастырей и строительство новых храмов и монастырей секты Дзен также открыло перед мастерами прикладного искусства широкое поле деятельности. Использование опыта и образцов, которые внедрялись священниками и монахами секты Дзен, способствовало особенно широкому развитию гончарного производства и производства изделий из лака.

Значительно усовершенствовалась техника литья, что наглядно сказалось на восстановлении статуи Большого Будды (Дайбуцу) и на отливке камакурского Большого Будды. Существовала прямая связь между этим стремлением к отливке огромных фигур и атмосферой, царившей в период Нара. Это в свою очередь стимулировало развитие тех-

ники литья. Отливались из бронзы также буддийские колокола и различная храмовая утварь, причем для периода Камакура характерны строгие формы колоколов. Бронзовые зеркала напоминали зеркала прошлых времен, но на них появилось больше реалистических рисунков** и техника изготовления стала более искусной.

Сохранилось множество металлических резных изделий, связанных с буддизмом, подписанных создавшими их мастерами. Поскольку поклонение останкам Будды приняло широкие масштабы, мастера прикладного искусства стали изготавливать превосходные раки (сярито), в которых якобы находились кости Будды. Наиболее художественно выполнены сярито в храмах Сайдайдзи, Тосёдайдзи и Кайрюодзи. Но они перегружены украшениями, техника резьбы по металлу слишком вычурна, строгость и простота утеряны. Исключением является покрытая ажурной резьбой корзина для цветов (кэто) из храма Синсёдзи, употреблявшаяся при буддийских церемониях.

Шлемы, хранящиеся в храмах Касугадзиндзя и Кусихики-хатамангу, богато украшены, очень эффектно и тонко выполнены. Подобные изделия из металла с рельефной резьбой цветов, птиц и зверей изготавливались с невиданной ранее декоративностью. Характерной их особенностью было реалистическое воспроизведение растений и животных. Судя по предметам, хранящимся в храме Ницухимэ-дзиндзя и других, широко было распространено изготовление мечей, прикреплявшихся к поясу с помощью хёгогусари, ножны которых были украшены строгой резьбой по меди. Для украшения предметов военного снаряжения употреблялась красиво покрашенная кожа, что еще больше усиливало их декоративность.

В изделиях из лака, как и в прошлом, применялась инкрустация перламутром и широко использовались маки-э (нанесение на лак рисунков и покрытие их серебряным или золотым порошком). И здесь следует отметить стремление к реалистичности рисунков, что усиливалось применением такамаки-э (нанесение на лак выпуклого рисунка с последующим покрытием его золотым или серебряным порошком), цукэаки (на отполированный рисунок, выполненный методом маки-э, накладываются штриховые линии). Все большее распространение стали получать маки-э, в которых использовались различные виды золотого порошка, что позволяло создать рисунок с тонкими переходами тонов. Все это повысило художественный уровень изготавливаемых предметов и свидетельствовало о незаурядном мастерстве их создателей. Особенно большой известностью пользуются тушечница из храма Цуруока-хатимангу, шкатулка из храма Мисима-дзиндзя, шкатулка из Токугавского музея изящных искусств.

В храмах и монастырях секты Дзэн собраны такие изделия из резного лака, как цуйсю (изделия, покрытые толстым слоем красного лака, на который нанесена резьба), кокариюкюё (резной растительный орнамент, при котором цветы покрывались красным лаком, а листья — зеленым) и другие. Резные лаки периода Камакура по технике своего изготовления представляют собой подражание скульптуре того периода (резалась деревянная основа изделия, которая затем покрывалась зеленым или красным лаком). Наиболее интересна резьба периода Камакура на кого (коробка для ароматных трав) из храма Нандзэндзи и на подставке для статуи Будды в храме Кэнтёдзи.

К этому же времени относится начало распространения изделий прикладного искусства, выполненных методами нэгоронури (деревянная основа изделия покрывалась черным лаком, поверх которого накладывался слой красного лака) и сюнкэйнури (деревянная основа покрывалась соком персикового дерева, а поверх накладывался слой

прозрачного лака). Особенно строгие по форме и прекрасны по выполнению изделия типа нэгоронури.

Значительно развилось и гончарное производство, центром которого стал район Сэто. В прошлом здесь изготавливались довольно однообразные предметы из глины. В период же Камакура в Сэто стали выпускать самые различные предметы домашнего обихода: кувшины, вазы для цветов, горшки с ручками, курильницы. Все они отличались высоким качеством формовки, обжига и глазури. Глазурь с золой, употреблявшаяся и в прошлые века, стала гораздо более прозрачной. Мастера начали применять и коричневую глазурь, так называемую тэммоку, которой покрывались чайные чашки. Много внимания уделялось украшению керамических изделий. Появилась техника линейной резьбы, давленного рисунка, рельефного декора. Такое развитие гончарного производства объяснялось влиянием торговли с Китаем, ставшей особенно оживленной в конце хэйанского периода. Действительно, форма, рисунок, раскраска керамики Сэто сильно напоминали сунский фаянс.

Кроме Сэто, керамика изготавливалась в Бидзэн, Токонамэ, Этидзэн, Сигараки, Тамба и других районах.

Значительно возросло количество изготавливаемых керамических предметов повседневного обихода, употреблявшихся простым народом.

Искусство раскраски тканей следовало образцам прошлого периода, но в нем уже наблюдались явные признаки упадка в связи с тем, что экономические возможности и основные тенденции того времени препятствовали производству высококачественных раскрашенных тканей*. Потребности в такого рода тканях удовлетворялись за счет тканей, ввозимых из-за границы. На свитках эмачимоно изображены одежды простого народа, имеющие интересные красочные рисунки, что свидетельствует о большем по сравнению с прошлым периодом распространении раскрашенных тканей среди населения.

Значительно улучшилась и техника вышивки мелких рисунков и целых картин. Об этом свидетельствуют сохранившиеся до наших дней вышивка триады Амиды (храм Сайнэндзи) и флаг храма Хёудзу-дзиндзя.

ПЕРИОД МУРОМАТИ

Произведения прикладного искусства периода Камакура в большинстве своем следовали образцам периода Фудзивара. В них сказывались порой противоречивые художественные тенденции: стремление отразить величие и величественность, передать изящество и тонкость линий и наряду с этим добиться максимальной реалистичности рисунка. В произведениях прикладного искусства конца периода Камакура отчетливо проявилось стремление компенсировать отсутствие единства формальным сочетанием различных стилистических тенденций. Поскольку это был период активной деятельности секты Дзэн, влияние выработанных ею художественных канонов*, например в области монохромной живописи и чайной церемонии, распространилось и на прикладное искусство.

По мере развития торговли все большую независимость обретали мастера этого искусства, находившиеся прежде в подчинении у государства и аристократии. Изделия, заказанные им потребителями, они изготавливали совершенно самостоятельно, на собственные средства, что внесло значительное оживление в мир прикладного искусства. Это были важные социальные изменения, сыгравшие роль движущей силы в развитии техники массового изготовления предметов прикладного искусства. Примерно со второй половины этого периода создались предпосылки для появления произведений прикладного искусства, рассчитанных на широкий спрос.

Из металлических изделий широко распространились буддийская утварь и безделушки типа «рогатаймоно», копировавшие

иностранные образцы (техника выполнения рогатаймоно такова: из формы вытапливался воск, образовавшаяся пустота заполнялась расплавленным металлом). С большим мастерством изготавливались в традиционном стиле вазы для цветов с изображением драконов и курильницы с изображением львов. Такие изделия создавались вплоть до периода Эдо. Именно к этому периоду восходят истоки так называемого искусства токонома**, получившего развитие в новое время. Распространение чайной церемонии вызвало большой спрос на чайные котелки, которые изготавливались в Асия на Кюсю и в Тэнмё в районе Канто. В конце этого периода их стали изготавливать и в Киото. Котелки Асия отличались совершенством формы и плавностью линий в противоположность нарочито грубым котелкам Тэнмё. В этих местах изготавливались также колокола, светильники и другие предметы бронзового литья.

Изменилась форма мечей, что привело к развитию техники резьбы по металлу. Известны такие виды украшений, как мэнуки (орнамент на рукоятке меча), футигасира (головка эфеса меча), кодзука (небольшой нож, прикрепленный к ножнам меча), когай (металлический прутик, прикрепляемый к ножнам).

Особенностью японских изделий из металла является высокая техника резьбы, обычно животного-растительного орнамента. Первые совершенные образцы такого рельефа можно видеть именно на мечах того времени.

Выдающимися мастерами в этой области были Гото Юдзё и Гото Дзёсин, которые с особым искусством резали на металле драконов и львов.

Среди кованых изделий выделяются также специфические предметы, как гарда меча — цуба с ажурным рисунком, резные цуба типа нобуиэ, инкрустированные цуба типа канэиэ. В конце этого периода появились интересной формы «стрелы» на шлемах. Резьба на металлической буддийской утвари следовала образцам прошлого пе-

риода, но искусство это пришло в упадок. То же можно сказать и о медных зеркалах, но здесь наблюдалось и новое явление — появились зеркала с ручками.

В изделиях из лака основное место заняли маки-э с нанесенным на лак рисунком в стиле ямато-э. Однако в них чувствовалось влияние картин на лаке. Так, деревья и скалы часто изображались в традиционном стиле, а для большего эффекта использовался метод такамаки-э.

Наиболее характерными изделиями из лака того периода с рисунками маки-э являются туалетная коробочка из храма Кумано-хаятама-дзиндзя, тушечница Сиракава, хранящаяся в Музее изобразительных искусств Нэдзу, тушечница Сио-но яма, принадлежащая Комитету по охране предметов материальной культуры. Наиболее известными мастерами маки-э в то время были Коами Митинага, Домити Киёси, Игараси Синсай.

Немало изделий из лака завозилось из-за границы. Они пользовались спросом среди аристократии. Особенно высоко ценились прекрасно выработанные изделия из резного лака, носившие названия: тансю, танкоку, гури, сайхи, дзонсэй. В изготовлении храмовой утвари все чаще стала использоваться техника нэгоронури, зародившаяся еще в прошлом веке, и камакурская резьба.

В период междоусобных войн конца этой эпохи многие мастера бежали из столицы в провинцию, что создало условия для развития там производства изделий из лака.

Ввозилось также большое количество высококачественного фарфора, что привело к

совершенствованию техники изготовления керамики в Сэто, где производились чайницы — таярэ, сосуды для хранения чайных листьев — тяцубо, чаши для взбалтывания чая — тьяван и другие. В гончарных изделиях, производившихся в провинции, основное место также занимали предметы чайной церемонии, красивые и изящные по форме. Таким образом, чайная церемония оказала значительное влияние на развитие гончарного производства того периода.

Ввозились и высококачественные раскрашенные ткани; под их влиянием вскоре производство таких тканей началось и в Японии. Их изготовление стимулировалось также потребностями театра *Но*. Во второй половине рассматриваемого периода в результате междоусобных войн раскраска тканей в Киото на некоторое время почти прекратилась, что, однако, явилось толчком для развития этого вида прикладного искусства в провинции.

В моду вошли кимоно с коротким рукавом, так называемые косодэ. На них набивался рисунок. Возникла новая техника раскраски, именуемая цудзигахана (рисунок в виде гирлянды цветов). С периода Момояма началось нанесение на ткань блестящих, ярких рисунков, что явилось знаменательным событием в истории раскраски тканей. Стало распространяться ткачество. Учитывая изменения, происшедшие в одежде простого народа, этот факт имел немаловажное значение.

Ж И В О П И С Ь

ПЕРИОД КАМАКУРА

Как и в хэйанский период, в период Камакура создавалось много буддийских картин, но в начале этого периода лишь немногие из них носили самобытный характер. Изменился метод кириканэ: от изящных изогнутых линий, распространенных в поздний хэйанский период, перешли к прямым линиям. Яркие, сочные тона, которые мы видим в картинах позднего периода Хэйан, сменились блеклыми; мягкая, бегущая контурная линия стала жесткой и твердой.

Происшедшие изменения можно проследить на буддийских картинах райгодзу с изображением Амиды, принимающего души умерших. По мере распространения учения секты Дзёдо таких картин создавалось все больше и больше. Уже в период правления Фудзивара в картинах «Сёдзю райгодзу» из храмов Бёдоин и Коясан Будда изображен на фоне японского пейзажа, а в картинах «Ямагэ Амиды», относящихся к той же серии, еще больше подчеркивается связь Амиды с ландшафтом. На них изображается Амиды, спускающийся за душами умерших с гор из райских земель, находящихся далеко на западе. Из этой серии известны картины, хранящиеся в частной коллекции Уэно и в храмах Дзэнриндзи и Кинкайко мёдзи.

К тому же периоду относятся и картины, именуемые «Хая райго», на которых изображен Амиды, спускающийся на облаках. Известна такая же картина, хранящаяся в храме Тионин. Все перечисленные произведения созданы в первой половине периода Камакура. Впоследствии, так же как и другие буддийские иконографические картины, «Амиды райго» канонизировались и изготовлялись по установившимся образцам.

С конца периода правления Фудзивара и до начала периода Камакура, когда самураи

вели борьбу за власть, бесконечные междоусобные войны заставляли многих людей того времени глубоко задумываться о сущности бытия. В своих молитвах они просили Амиды взять их в рай и больше всего боялись попасть в ад. Поэтому в живописи часто звучала тема «Амиды райго» и одновременно на многих картинах изображался ад.

В этих картинах гиперболизированно изображались муки, страдания и ничтожество людей. Классическим примером произведений такой тематики являются «Дзюкай» («Десять миров заблуждений и мудрости») в храме Райгодзи и «Нигабьякудо» в храме Комёин, на которой изображено, как Амиды и Сакья-Муни указывают чистым душам, стремящимся в рай, дорогу между рекой огня и рекой воды. В этот же период создаются картины «Дзюо» («Десять королей потустороннего мира»), на которых изображался суд в загробном царстве.

К числу подобных картин типа эмакимоно, в которых воплощена эта идея, относятся созданные в начале периода Камакура «Дзигоку-но соси» («Повесть об аде») и «Гаки-но соси» («Повесть о Прета — буддийском городе»), решенные в жанре гротеска. Однако в них в отличие от эмакимоно не было единого повествования; каждое изображение представляло собой самостоятельную сцену. Наиболее характерно в этом плане выдающееся живописное произведение «Ямай-но соси» — свиток, реалистически изображающий людей, пораженных различными болезнями. Хотя в нем много отталкивающих сцен, в целом он не вызывает отвращения, потому что проникнут чувством юмора и прекрасно выполнен*.

В период Камакура появились новые буддийские секты. В противовес этому возникло движение за возврат к старому буддийскому учению. Широко известна деятельность свя-

щенника Мёэ (1171—1232), возродившего секту Кёгон и основавшего храм Кодзандзи. В связи с возвратом к старому буддизму в Кёгококудзи, Дайгодзи и других храмах и монастырях эзотерического буддизма, а также в храме Кодзандзи стали пристальнее изучать живопись и скульптуру.

В период Камакура влияние буддийской живописи стало совершенно отчетливым, хотя начало его следует искать еще в поздний хэйанский период. В особенности это сказалось в произведениях школы Такума. Важнейшей ее особенностью было чередование толстых и тонких линий, что придавало рисунку особую выразительность. Больше внимания стало уделяться колориту.

Характерным примером живописи этой школы может служить складная ширма с изображением Дзюнитэн, созданная Такума Сёга в 1191 году, которая находится в храме Кёгококудзи.

Уже в начале хэйанского периода возникло учение «хондзи суйдзяку»*, согласно которому японские боги — это изменившие свой облик будды, появившиеся на японской земле. Во второй половине периода Камакура создаются картины, воплощающие это учение. Они получили наименование картин «судзякуга». Среди них больше всего «Касуга мандала»**, хранящихся в храме Касуга-дзиндзя. Существуют также «Кумано мандала», «Ёсино мандала» и другие. Одной из выдающихся картин типа судзякуга является «Нати-но таки» («Водопад Нати»). Хотя формально она относится к пейзажной живописи, на самом деле идея ее иная. Водопад Нати — объект поклонения в храме Нати-дзиндзя и в данном случае олицетворяет божество.

Кроме буддийских картин, создавались и произведения светской живописи, например складная ширма «Сэндзуй» в храме Дзингодзи (эта ширма употреблялась во время буддийских церемоний; сэндзуй означает «горы и воды»). Ширма «Сэндзуй» из храма Кёгококудзи, относящаяся еще к периоду правления Фудзивара, является картиной кара-э, так как ее тема — жизнь Китая. Наряду

с этим на ширме «Сэндзуй» храма Дзингодзи на фоне пейзажа изображен дом в стиле синдэн-дзукури, где живут японские феодалы. Это дает основание отнести ее к живописи ямато-э.

Из произведений жанровой живописи наибольший интерес представляют рисунки сэнмэнсякё (текст буддийских сутр на веревках, написанный поверх рисунка). Предполагается, что они созданы в конце XII века, однако некоторые исследователи относят их появление к концу хэйанского периода. Они писались на кусках веерной бумаги; каждый из них перегнут пополам, и в нем поверх рисунков написаны тексты буддийских сутр. Они воспроизведены на бумаге ксилографическим способом и раскрашены в яркие цвета. Их можно отнести к типу цукури-э. Рисунки изображают по преимуществу женщин и детей, а также сцены из жизни тогдашнего аристократического общества. Они представляют интерес, как образцы жанровой живописи.

В тот же период наметилось новое направление в портретной живописи. Появились реалистически выполненные портреты великих людей того времени. Примером может служить портрет Мёэ из храма Кодзандзи, написанный учеником Мёэ — Дзёнином. Мёэ изображен в лесу в позе созерцания, принятой в секте Дзэн. Лицо и вся его фигура тщательно выписаны.

Новые черты портретной живописи того времени наиболее ясно выражены в картинах нисэ-э. Это реалистическая портретная живопись, выполненная в стиле ямато-э. Типичными произведениями, которые можно отнести к нисэ-э, являются портреты Минамото Ёритомо и Таира Сигэмори, находящиеся в храме Дзингодзи. Лица тщательно исполнены мягкими тонкими линиями, а кимоно нарисованы резкими, острыми линиями. Эти картины, отличающиеся величием и спокойствием, выполнены методом хори-нурри с равномерным нанесением красочного слоя. Обе они принадлежат кисти Фудзивара Таканобу (1142—1205). Таканобу был придворным, прекрасно слагал стихи, но по-

сле создания этих двух портретов приобрел известность как художник.

Его сын Нобудзанэ (1177—1265) также получил большую известность как живописец — создатель картин нисэ-э. Среди приписываемых ему работ можно назвать портрет императора Готоба, находящийся в Минасэгу (Осака). Потомки Нобудзанэ из поколения в поколение занимались живописью, создавая картины нисэ-э. Один из них, Такэнобу, в 1338 году уже в период двух правительств создал портрет императора Ханадзоно.

Среди эмакимоно, написанных в стиле нисэ-э, известен свиток «Дзуйдзинтэйки». Он представляет собой беглые зарисовки тушью, рассказывающие о подвигах конного самурая, охраняющего дворец; свиток «Сандзюроку касэн» («Тридцать шесть великих поэтов»), находившийся в частном собрании Сатакэ, в настоящее время разделен на отдельные листы; хотя его и нельзя отнести к чисто портретной живописи, все же он следует традициям нисэ-э. Автором его считается Фудзивара Нобудзанэ, хотя достаточных подтверждений этому нет. Датируется этот свиток началом периода Камакура. Впоследствии часто создавались картины, на которых изображались великие поэты, но лучшей из них оставалась та, что находилась в коллекции Сатакэ.

В тот период создавалось множество эмакимоно, подразделявшихся на два вида: свитки в стиле цукури-э* и свитки, в которых превалировала контурная линия. Однако картин, которые можно полностью отнести к типу цукури-э, было немного.

В начале рассматриваемого периода появились выдающиеся по своим художественным достоинствам эмакимоно, но со временем они застыли в своем развитии, а в конце этого периода пришли в упадок.

Из числа эмакимоно, написанных в стиле цукури-э, следует отметить «Нэдзамэ-моногатари». Этот свиток создан в начале периода Камакура и отличается ярким, интенсивным колоритом. Представляют интерес свитки «Мурасаки-сикибу никки» («Дневник

Мурасаки-сикибу») **, «Гэндзи-моногатари» («Повесть о Гэндзи») ***. К произведениям, созданным в конце периода Камакура, относится «Макура-но соси» («Записки у изголовья») ****. Это эмакимоно написано тонкими линиями, передающими лишь очертания изображаемых предметов, и представляет собой серию легких зарисовок и набросков, именуемых хакубё *****. Выполненные в этой манере эмакимоно отличаются тонкими контурными линиями, в целом же свитки стали суше, в них исчезло то, что придавало им эмоциональность.

В таких эмакимоно, как «Дзигоку-но соси», «Гаки-но соси», «Ямай-но соси», «Дзуйдзинтэйки» ***** и другие, главное — это линия. Однако каждая из сцен в этих свитках носит самостоятельный характер и картины утратили прелесть развития действия, характерную для эмакимоно. Из свитков, сохранивших все особенности эмакимоно, следует упомянуть созданные в начале периода Камакура «Когава-дэра энги» («История храма Когава-дэра»), «Кэгон энги» («История секты Кэгон»).

Свиток «Когава-дэра энги» рассказывает об истории возникновения храма Когава-дэра в Кио и отличается динамичностью сюжета. На всех картинах свитка показаны быт и нравы простого народа. С таким же мастерством выполнен и другой свиток — «Сигисан энги», в котором передана история храма Сигисан.

Свиток «Кэгон энги» связан с возникшим в начале периода Камакура движением за возрождение секты Кэгон. В нем повествуется о двух основателях секты. Написан он в светлых тонах, энергичными контурными линиями — под несомненным влиянием сунских картин.

В период возрождения секты Кэгон появилось еще одно эмакимоно, посвященное этой секте, — «Кэгон годзюгосё» («Пятьдесят пять мест Кэгон»). Это повесть о том, как юноша, по имени Дзэндзай Доси, странствуя, учился у разных людей. Отдельные сцены формально следуют одна за другой, но

фактически каждая имеет самостоятельный сюжет.

В период Камакура, помимо перечисленных выше, было создано много других эмакимоно. Свиток «Тэндзин энги» рисует жизнь политического деятеля Сугавара Митидзанэ *. Это не обычное биографическое повествование, а рассказ с позиций буддийской морали о том, какое возмездие постигло тех, кто сослал безвинного Митидзанэ на Кюсю. К аналогичным эмакимоно можно причислить «Китано тэндзин энги», носящее также название «Компон энги», написанное в 1278 году эмакимоно «Мацугадзаки тэндзинэнги», «Эгара тэндзин энги» и другие. Самым большим из них был свиток «Компон энги», относящийся примерно к 1219 году. В отличие от других свитков это эмакимоно написано крайне неровно: наряду с прекрасно выписанными эпизодами встречаются и небрежно нарисованные листы. В конце свитка дается гротескное изображение сцен ада.

Многие эмакимоно относятся к середине периода Камакура. Здесь следует назвать известный свиток «Хэйдзи-моноготари» о битве Хэйдзи (1159) и «Таима-дэра энги», в котором рассказывается об истории создания «Тайма мандала», и другие.

Множество эмакимоно, созданных во второй половине периода Камакура, рисуют жизнь видных буддийских священников. Таковы «Сайгё-моноготари» («Повесть о Сайгё»), «Хонэн сёнин эдэн» («Жизнь святого Хонэна»), «Иппэн сёнин эдэн» («Жизнь всех святых»), принадлежащий кисти Эни, «Гандзин вадзё тосэйдэн» («Жизнь Гандзина») кисти Рэнгё и другие.

Из числа эмакимоно, созданных в конце периода Камакура, следует назвать «Касуга гонгэн рэйгэнки», принадлежащий Такасина Такаканэ. Этот свиток прекрасен по исполнению, но мало интересен по содержанию.

Когда Японии угрожало нашествие монголов, самурай из Хиго — Такэдзаки Суэнага — для увековечения своих боевых подвигов приказал изготовить свиток «Моко сюрэй экотоба» («Повесть о монгольском на-

шествии»). Он недостаточно тщательно обработан, но интересен своей безыскусственностью. Свиток «Эси-но соси» создан, видимо, в период двух правительств. Его тема — жизнь бедных художников, отраженная с большим чувством юмора. По манере исполнения он близок к беглым, характерным зарисовкам манга **.

ПЕРИОД МУРОМАТИ

После того как в конце хэйанского периода Ёсай, обучавшийся в Китае, воспринял и перенес на японскую почву учение секты Риндзай, а Догэн основал секту Содо (обе эти секты представляют собой ответвления секты Дзэн), секта Дзэн вступила в полосу процветания. Секта Дзэн обратила в свою веру высшие слои военного сословия и таким образом обрела большую силу. Одновременно с распространением учения этой секты было завезено большое число произведений живописи. Уже в хэйанский период в буддийской живописи можно обнаружить влияние привезенных произведений. В период Камакура это влияние наиболее отчетливо сказалось в произведениях школы Такума ***.

Военное сословие, которое в ходе междоусобной борьбы свергло господство дворянской аристократии, захватило в свои руки власть, требовало новых форм живописи. Новые устремления самураев проявились и в самом факте вывоза множества свитков. Вместе с тем военное сословие требовало создания новых произведений живописи и в самой Японии.

Среди традиционных свитков, привезенных в Японию, было много монохромных пейзажей сэнсуйга (дословно «картины гор и воды») и катёга (дословно «картины цветов и птиц»), имевших контурные линии.

Многие из ввозившихся свитков были посвящены темам, связанным с сектой Дзэн. Это — произведения монохромной живописи, именуемые суйбокуга, они писались тушью,

в них отсутствовали контурные линии, игра света и тени передавалась тушью.

Постепенно живопись суйбокуга стала основным течением японской живописи. Свитки суйбокуга вначале писались мастерами-живописцами в храмах Кодзандзи и Дзингодзи, издавна имевших мастерские буддийской живописи. Впоследствии появились свитки, написанные священниками секты Дзэн уже не для храмов. Одновременно со свитками суйбокуга в конце периода Камакура появляются так называемые тиндзо (портреты, на которых изображен учитель, обучающий учеников канонам секты Дзэн; впоследствии так стали называть все портреты наиболее известных священников этой секты), представлявшие собой подражание сунским и юаньским тиндзо. На большинстве этих тиндзо изображен во весь рост сидящий на стуле священник с хлопучкой в руке.

Хотя в конце периода Камакура появились монохромная живопись и произведения, связанные с сектой Дзэн, основное место все же занимали буддийские картины и живопись ямато-э. С наступлением периода двух правительств соотношение между буддийской живописью, ямато-э и суйбокуга изменилось в пользу монохромной живописи, наиболее выдающимися мастерами которой были Као Нинга и Мокуан Рэйэн.

Као явился создателем новых форм в буддийской живописи. Биография его неизвестна, некоторые исследователи полагают, что он был художником школы Такума, другие считают его священником секты Дзэн. Сохранились некоторые произведения этого мастера; наиболее выдающимся из них является «Кандзан». Это выразительная картина, созданная сильными, грубыми мазками.

Мокуан был священником секты Дзэн. Он умер в 1345 году. До нас дошло несколько его произведений.

К типу произведений тиндзо можно отнести написанный в 1334 году портрет основателя храма Дайтокудзи «Дайто кокуси»; портрет основателя храма Тэнрюдзи «Мусо кокуси» кисти Мутто Сюи — ученика Мусо

Сосэки и некоторые другие. В картине «Дайто кокуси» сильно и выразительно передан облик Дайто, портрет Мусо выписан тонкими, спокойными линиями.

К этому же времени относятся выдающиеся произведения живописи ямато-э. В начале периода Камакура пользовались известностью художник Фудзивара Таканобу и его сын Нобудзанэ, писавшие произведения в стиле нисэ-э. Их потомок Такэнобу в 1338 году написал портрет императора Ханадзоно. Согласно канонам нисэ-э, в этом портрете детально выписано лицо; художнику удалось избежать формальной трактовки портрета, что придавало ему жизненность.

В период Муромати наибольшего развития достигла так называемая живопись канга*. Наиболее известными мастерами этого периода были Минтё и Дзёсёку. В живописи суйбокуга постепенно начали появляться контурные линии.

Деятельность Минтё (1352—1431) протекала с периода двух правительств до начала периода Муромати. Он служил дэнсу (в секте Дзэн на обязанности дэнсу лежала уборка и украшение храмов, где находились статуи Будды) в храме Тофукудзи, и поэтому обычно его называли Тё-дэнсу. Минтё писал свитки на буддийские темы, но по выполнению они представляли собой нечто среднее между методом старой буддийской живописи и манерой суйбокуга. Он писал и тиндзо, например «Сёити кокуси», и суйбокуга, например «Дарума гама тэккай» («Дарума и отшельник»).

Сведений о жизни Дзёсёку не сохранилось, известно лишь, что он был священником храма Сёкокудзи. До нас дошел его свиток «Хёнэн». На нем изображено, как прислужники дэнского монастыря ловят рыбу. В отличие от стиля свитков, относящихся к периоду двух правительств, он имеет тонкие, острые контурные линии, благодаря чему это и другие аналогичные произведения утратили силу, присущую картинам Као. На этих свитках имелись стихотворные посвящения дэнских священников

и их тексты, которые говорят, что сёгун Асикага Ёсимицу приказал Дзёсэцу писать в «новом стиле». Неясно, что подразумевалось под этим. Возможно, имелось в виду использование контурных линий в свитках суйбокуга. Но так или иначе, живопись суйбокуга претерпела изменения и стала отвечать вкусам сёгуна.

Авторы многих произведений этого периода неизвестны. Большинство этих картин представляют собой так называемые сидзюку, в которых верхняя часть картины заполнена поэтическими надписями, принадлежащими дзэнским священникам. Поэтическое творчество было в то время широко распространено среди священников секты Дзэн, и сидзюку оценивались одновременно и как поэтические, и как живописные произведения*. На многих из них изображалась хижина на фоне величественных гор.

Многие сидзюку, как считают, принадлежат кисти Сьюбуна. Однако свиток «Хижина в долине» создан Минтё. В отличие от последующих произведений сидзюку он еще несовершенен, композиция его недостаточно четка, манера письма местами слишком суха.

В начале периода Муромати создавались живописные произведения и других видов, которые пока не систематизированы. Определен лишь один из них — живопись сэнсуйга. Композиционно она строилась следующим образом: на переднем плане изображалась сосна на большой скале, на заднем — нагромождения величественных гор. Появление картин с такой композицией означало упадок живописи сэнсуйга**. Наиболее известным представителем школы сэнсуйга был Сьюбун.

Сьюбуну приписывается много картин, но подписанных им произведений не найдено. Живопись сэнсуйга, как считают, получила широкое распространение среди аристократизировавшихся самураев, занявших ключевые позиции в правительстве Муромати. Сьюбун ведал общими работами в храме Сёкокудзи, но, судя по всему, хорошо разбирался и в мирских делах. Он, видимо, писал

картины, не будучи священником. Предполагают, что Сьюбун жил с конца годов Оэй (1394—1428) до годов Бунан (1444—1449). Установлено, что Сьюбун был также выдающимся скульптором и получал жалованье от правительства Муромати, стало быть, он являлся придворным художником сёгунов Асикага. Среди его учеников известны Хёбу Боккэй, Огури Сотан и Сэсю.

После Сьюбуна художником при правительстве бакуфу стал Огури Сотан (1413—1481). Точно установить принадлежащие ему произведения не удалось, но можно предположить, что по манере исполнения он близок к творчеству Сьюбуна.

Боккэй был учеником священника Иккё из храма Дайтокудзи. Сведений о его жизни не имеется. Фусума из храма Дайтокудзи «Хижина Синдзю» приписывается Сога Дзясоку, но некоторые исследователи считают ее произведением Боккэя.

Биография Дзясоку тоже неизвестна, неясна и связь между ним и Боккэем. Следует отметить, что фусума «Хижина Синдзю» написана в суровой и строгой манере и оставляет большое впечатление. В ней заметны новые черты, которых не было в картинах, принадлежащих кисти Сьюбуна.

Величайшим художником периода Муромати был Сэсю (1420—1506). Он родился в Биттю (префектура Окаяма), еще в молодости вступил в монастырь Сёкокудзи и стал священником. В то время дзэнские храмы и монастыри были центрами науки и искусства. Видимо, Сэсю учился искусству живописи в монастыре Сёкокудзи у Сьюбуна. В биографии молодого Сэсю много неясного: так, не установлено, почему Сэсю покинул Киото, который был в те годы центром науки и искусства, и в 1464 году уехал в Ямагути, некоторое время жил в Фуути (Оита) и умер в Ямагути. Индивидуальная манера Сэсю выявилась только в его более поздних произведениях. Постепенно он выработал свой собственный стиль, особенности которого наиболее наглядно видны в его свитках «Осенний пейзаж» и «Зимний пей-

заж» (раньше один из них неправильно называли «Летним пейзажем») — произведения светлом и радостном. Композиционно свитки построены таким образом: линия горизонта дана очень низко, что создает ощущение глубины и пространства, благодаря этому прекрасно передана перспектива. Характерными для него резкими ломаными линиями Сэссю хорошо передает материальность нагромождающихся друг на друга скал на переднем плане.

Одним из его выдающихся произведений был «Длинный пейзажный свиток», датированный 1486 годом. В высоту он имеет 40 сантиметров, в длину — около 17 метров. Свиток посвящен четырем временам года, на нем изображен ландшафт. Свиток выдержан в светлых, мажорных тонах, полон мощного ритма, прекрасно передает перспективу.

В 1495 году Сэссю написал «Пейзаж», выполненный методом хабоку*, и подарил его своему ученику Соэну. Метод хабоку состоит в том, что слабый тушевой тон резко контрастировал с сильным. Последним из дошедших до нас произведений Сэссю является свиток «Ама-но хасидатэ», созданный, как считают, после 1501 года. Художник смотрит на изображаемый объект сверху, что позволяет ему охватить весь район Ама-но хасидатэ с множеством гейзеров. Однако в композиционном отношении свиток страдает некоторым несовершенством. Написан он в несколько несвойственной Сэссю спокойной манере, — очевидно для того, чтобы более полно выразить мягкий японский ландшафт.

Среди портретов кисти Сэссю наиболее интересен «Портрет Масуда Канэтака». Написан он в манере нисэ-э стиля ямато-э. Обращает на себя внимание тот факт, что в нем Сэссю использует опыт японской живописи, имевшей свою длительную традицию.

Будучи священником секты Дзэн, Сэссю все же избежал влияния дзэнского искусства — его живопись не связана с религией. В отличие от произведений Дзэсэцу и Сюбуна лишь в немногих картинах Сэссю

имеется стихотворный текст. Это свидетельствует об отрыве живописи от литературы.

При изучении жизни и творчества Сэссю неизменно возникает вопрос о том, почему художник в противоположность Дзэсэцу, Сюбуну, Сотану и другим живописцам, жившим в Киото и находившимся в услужении сёгуна, покинул столицу и отправился в провинцию. Это ведь небывалый для того времени поступок.

Придворные живописцы обычно не подписывали своих работ или подписывали их как можно менее заметно. И в Японии картины художников Дзэсэцу и Сюбуна, служивших бакуфу, не имеют подписи. В отличие от них Сэссю всегда на видном месте подписывал свои произведения. Это говорит о том, что Сэссю не был придворным живописцем. Его картины были доступны пониманию всех: и высших слоев — аристократии, и даймё и простых граждан.

Из числа учеников Сэссю наиболее известны Сюгэцу из Сацума (префектура Кагосима), Соэн из Камакура и другие. Но они не сумели развить наиболее сильные стороны творчества своего учителя. Сэссю оказал огромное влияние не только на своих непосредственных учеников, но и на таких мастеров, как Сэссон, Хасэгава, Тохакү и Ункоку Тоган.

В конце периода Муромати наиболее близким последователем Сэссю явился Сэссон. Художник родился в Хидати (сейчас префектура Ибараки), затем он жил в Айдзу и позже — отшельником в Ивасиро (сейчас префектура Фукусима). Точные даты его жизни неизвестны. Предполагают, что он жил в 1504—1591 годах. Сэссон особенно любил изображать отшельников, ему принадлежит много свитков, выполненных в свободной манере, некоторые его произведения, например свиток «Мацутака», отличаются строгостью исполнения и полны жизни.

Синно (1397—1471) и его сыновья Сингэй (1431—1485) и Синсо (ум. 1525) служили у сёгунов, выполняя самые различные поручения. В их обязанности, в частности, входила оценка произведений каллиграфии

и живописи и декорирование дворцовых покоев. Они оставили записки о своей деятельности, по которым впоследствии была составлена книга «Записки о мыслях и повелениях господ», в которой живописцы делятся на три категории и им дается оценка, отличная от той, которая была принята на континенте. Все эти художники были незаурядными живописцами, их творчество имеет мало общих черт и отличается своеобразием. Известно также имя Сёкэя, ученика Сингя. Будучи художником, он служил при храме Кэнтёдзи, ведая делами, связанными с перепиской храма.

Примерно в конце периода Муромати живопись освобождается от монопольного господства священников секты Дзэн и переходит в руки профессиональных художников. Начало этому положил еще Сэсю. Свидетельством профессионализации живописи может служить появление школы Кано.

Где родился, выходцем из какой семьи является основатель школы Кано Масанобу (1434—1530), точно неизвестно. Существует предположение, что он происходил из самурайской семьи деревни Кано и исповедовал учение секты Нитирэн. Мы не знаем, кто обучал Масанобу живописи. После Огури Сотана он становится придворным художником сёгуна. Его кисти принадлежали фусума в загородном дворце Асикага Ёсимаса, но они не сохранились. Среди дошедших до наших дней произведений Масанобу наиболее интересен пейзаж «Сю Мао-шу, любующийся цветами лотоса», на котором изображен китайский ученый сунской эпохи. Свиток свеж по колориту и значительно декоративнее прежних произведений японской живописи. Можно считать, что Масанобу заложил основы декоративного направления в живописи школы Кано.

Однако наиболее ярко это направление выявилось в творчестве старшего сына Масанобу — Мотонобу (1476—1559). Он также служил сёгунам Асикага и впоследствии, уже будучи зятем придворного живописца Тоса Мицунобу, возглавил придворную живописную мастерскую. Дошедшие до нас фусума

из храмов Тайсэнин и Рэйунин, принадлежащие кисти Мотонобу, ярко характеризуют особенности его творчества. Выразительно и точно передавая изображаемый предмет, Мотонобу вместе с тем добивался большой декоративной выразительности, творчески перерабатывая стиль живописи ямато-э. Кроме этих фусума, кисти Мотонобу принадлежит ряд других произведений, в которых использован стиль ямато-э.

Брат Мотонобу — Юкинобу (1513—1575) также был художником. В храме Тайсэнин сохранилась его фусума «Земледелие и ткачество», его кисти принадлежит часть, посвященная земледелию. Это жанровая картина, представляющая собой измененный вариант китайских картин на эту же тему. В конце периода Муромати и в начале периода Эдо в Японии создавалось много картин такого рода.

Сыновья Мотонобу — художники Мунэнобу (1514—1562), Хидээри (даты его рождения и смерти неизвестны, по-видимому, он умер молодым) и Наонобу (1519—1592). Произведения Мунэнобу до нас не дошли. Из произведений Хидээри известна складная ширма «Любование кленами в Такао». На ней изображено, как самураи и простолудины любят багряными листьями кленов. Это одно из наиболее ранних произведений жанровой живописи школы Кано, получившей особенно большое развитие в период Момояма. Наонобу — ученик своего старшего брата Мунэнобу — не был самобытным художником и продолжал традиции школы Кано.

В период двух правительств придворную живописную мастерскую возглавил Фудзивара Юкимицу. Его второй сын Юкихироси был назначен правителем Тоса, и семья получила фамилию Тоса. Впоследствии ведущее положение в семье занял Мицунобу, который и закрепил за своим родом фамилию Тоса.

Тоса Мицунобу (ум. 1521) стал руководителем придворной живописной мастерской, много и успешно работал в области создания эмакимоно. Наиболее интересны

его произведения: «Китано тэндзин энги», «Сэйсуй-дэра энги» («История храма Сэйсуй-дэра») и др. Кисти художника принадлежит также множество самых различных произведений в портретной и буддийской живописи. Мицунобу упрочил положение школы Тоса; среди его произведений известен портрет Момонои Наонори, который вносит живую струю в манеру, присущую живописи ямато-э.

После Мицунобу во главе придворной живописной мастерской стал его сын Мицумоти. В своих картинах он подражал творчеству отца. Сын Мицумоти — Мицумото (1530—1569) погиб на войне еще при жизни отца, на плечи которого легло воспитание внука. С этого времени род Тоса приходит в упадок и его потомки переезжают в Сакаи.

Представители школы Тоса, хотя и придерживались традиционной формы, писали не только для придворной аристократии. Эмакимоно кисти Мицунобу выполнены в традиционной манере. Но для военачальника из Этидзэн Асакура Садакагэ художник создал складную ширму «В столице». Это произведение не дошло до наших дней, но известно, что на нем были запечатлены достопримечательности Киото и различные бытовые сценки. Следовательно, художники школы Тоса писали для представителей военного сословия картины из реальной жизни того времени.

Наиболее выдающиеся свитки, изображающие жизнь в столице и провинции, выполненные в стиле ямато-э, принадлежали роду Сандзё. На них точно и подробно вос-

произведены достопримечательности Киото и его окрестностей, а также изображены бытовые сцены, что дает основание причислить эти произведения к жанровой живописи. Авторы этих картин неизвестны.

В отличие от ограниченных рамками условности свитков школы Тоса среди произведений того времени, выполненных в стиле ямато-э, имеется немало выдающихся работ.

Наиболее характерной из них является складная ширма «Пейзаж с солнцем и лунной» и многочисленные складные ширмы с изображением прибрежных сосен. Авторы их точно не установлены. Благодаря свободной манере письма, хотя в целом и оставшегося в рамках традиционной композиции, достигается большой декоративный эффект. В этих картинах, правда, не преодолена некоторая формальная условность. Среди них есть произведения, в которых чувствуется дыхание народной жизни. Очевидно, среди авторов этих картин были неизвестные мастера из числа простых горожан.

Поскольку живопись ямато-э того периода недостаточно изучена, установить имена и уточнить характер творчества этих живописцев не представляется возможным.

Бесспорно, произведения школы Кано и других течений оказали влияние на стенную живопись эпохи Момояма. Видимо, и картины Сотацу, занявшего в начале периода Эдо выдающееся положение в мире искусства, в какой-то мере следовали традициям живописи ямато-э.

ПОЗДНЕЕ
СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

Позднее средневековье включает периоды Момояма (или Адзуты Момояма) и Эдо (или Токугава). В эти периоды в области искусства произошли огромные перемены.

Период Момояма охватывает отрезок времени начиная с 1573 года, когда Ода Нобунага сверг сёгуна Асикага Ёснаки и приступил к объединению страны, и кончая 1615 годом, когда прекратил существование дом Тоётоми, представитель которого Тоётоми Хидэёси фактически осуществил объединение страны.

Еще до начала этого периода в Японии возникло жизнеутверждающее искусство. Но к концу рассматриваемой эпохи, после объединения страны, в результате подавления свободы творчества оно утратило эти свои черты.

В период Эдо политическая власть находилась в руках правительства сёгуна — бакуфу. Период Эдо длился начиная с падения дома Тоётоми (1615 год) до революции Мэй-

дзи (1868 год). В эти годы в связи с усилением системы феодального контроля свободное развитие искусства было сковано. Более того, в 1639 году специальным законом о закрытии страны было фактически запрещено проникновение в Японию заморской культуры, искусство и культура могли развиваться лишь в рамках изолированного государства. По сравнению с периодом Момояма искусство в эти годы измельчало. Но даже в этих условиях оно проникало в народные массы, даже тогда существовало искусство, уходившее своими корнями в глубь народной жизни, и искусство местного характера.

Во второй половине этого периода под влиянием искусства стран азиатского материка, а также голландского искусства, проникавших в Японию через Нагасаки, создались условия для возникновения в Японии нового искусства. Однако в самом конце периода Эдо появилось большое количество чисто формалистических произведений.

АРХИТЕКТУРА

ПЕРИОД МОМОЯМА

Период Момояма — это период объединения страны усилиями Нобунага, Хидэёси, Иэясу, период перестройки политики новым правительством. В связи с этим архитектура, переживавшая в конце периода Муромати упадок, снова вступила в эпоху расцвета.

Широко развернулось строительство замков. Еще начиная с периода двух правительств замки строились в расчете на века. Находящаяся в центре замкового ансамбля тэнсю — башня замка — исторически возникла благодаря тому, что в прежние времена над помещением военачальника сооружалась наблюдательная вышка — боро. В этом отношении характерна башня замка Инуяма: она не раз перестраивалась, но все же в ней сохранились первоначальные черты, относящиеся ко времени ее постройки, к 1537 году.

В 1576 году Нобунага построил в Адзутти громадную башню. Согласно записям тех лет, она была богато украшена, что отвечало вкусам пришедшего к власти военного сословия. Благодаря постройке замка Адзутти замковая архитектура сделала огромный шаг вперед и в дальнейшем, по мере строительства новых замков — Фусими, построенного Хидэёси, Осаковского и других — продолжала интенсивно развиваться. К сожалению, все эти замковые строения разрушены и до наших дней не дошли. Даймё, феодальные владения которых были разбросаны по всей стране, закладывали все новые и новые замки, служившие центрами, откуда осуществлялись охрана и управление провинциями.

В противоположность строившимся ранее так называемым горным замкам, которые сооружались на вершинах гор, теперь замки стали строить на равнинах и плоскогорьях*, выбирая места, игравшие важную роль в жизни провинции.

Наиболее оживленное строительство замков падает на 1596—1616 годы.

Так наступил золотой век замковой архитектуры. В ней сохранился первоначальный основной элемент замкового ансамбля — наблюдательная вышка, ее размеры значительно увеличились, что привело и к некоторому изменению формы самой башни. Раньше сооружалась лишь одна самостоятельная башня — тэнсю, но постепенно вокруг нее стали строить сторожевые башни — ягура и мелкие башни — котэнсю, что делало замок более неприступным. Так постепенно усложнялась конструкция замков, разнообразилась их архитектура. От главных ворот к башне тэнсю было не так просто попасть. В наиболее важных для обороны местах строились сторожевые башни — ягура, сооружались крепостные стены. Иногда строилось несколько линий ворот с неожиданными ловушками между ними. В общем территория замка походила на лабиринт.

В этом отношении наиболее характерен замок Химэдзи, построенный в 1608 году. Он полностью передает облик замкового строительства периода его расцвета. В центре замка возвышаются стоящие в ряд башни тэнсю. Мастерски, с большим вкусом сочетаются высокие и низкие части строения. Весь вид замка с его ослепительно белыми стенами создает впечатление чистоты, почему он и был назван Хакуро — Белая цапля. К тому же времени относятся сохранившаяся до наших дней башня тэнсю замка Муцумото, строительство которой началось в 1594 году, и замок Хиконэ, сооруженный в 1606 году. Замки Нагоя и Окаяма, уничтоженные пожарами в результате бомбардировок в 1945 году, отличались огромными размерами и представляли собой выдающиеся произведения средневекового японского зодчества.

В одном из внутренних строений замка располагалось жилище владельца, строившееся в стиле сёин-дзукури, истоки которого, как уже отмечалось, восходят к жилым помещениям священников и монахов прежних эпох. Так, в 1600—1601 годах на территории храма Ондзёдзи построены здания Кангакуин и Кодзёин. Правда, выдающаяся вперед галерея средних ворот и небольшой, в китайском стиле вынос крыши у входа, а также решетчатые створки оконных ставен — все это больше характерно для стиля синдэн-дзукури. Но внутренний вид помещения, где имелись ниши, полки тана, полки для книг, возвышение, именуемое тэдайгамаэ, свидетельствует о том, что в данном случае мы имеем дело с типичным сёин-дзукури. Общий конструктивный замысел строения был предельно прост. Такого вида постройки относятся к сёин-дзукури типа монашеских келий.

Сёин-дзукури других замков, например внутренний дворец замка Нидзё, отличаются от этого типа. Поскольку Нидзё был резиденцией военачальника, архитектор стремился подчеркнуть его величие и власть. Поэтому замок, хотя и решен в стиле сёин-дзукури, отличается значительно большими размерами, величием внутренних покоев и исключительно богатой декоративностью благодаря яркой росписи стен и сверкающим золотом украшениям. Хотя постройки такого типа тоже относятся к стилю сёин-дзукури, они целиком отражают эпоху перипода Момояма и по своему стилю отличаются от таких строений, как Кодзёин. Это особенно проявляется в стиле оформления таймэнсё — места аудиенций, где владелец замка разговаривал с подчиненными.

В храме Нисихонгандзи, построенном в начале периода Эдо, таймэнсё отличается особой торжественностью, долженствующей подчеркнуть власть и богатство феодала, хотя храм не принадлежал военачальнику.

Прямую противоположность пышным, величественным сёин-дзукури представляли собой чайные павильоны. Чайная церемония — тя-но-ю — была широко распространена уже

в период Муромати. По инициативе буддийского священника, составившего правила чайной церемонии, Мурати Сюко (1422—1502), чайные павильоны стали строиться в четыре с половиной татами. Выдающимися мастерами чайной церемонии — тядзинами — были Дзёо (1502—1555) и Сэн-но Рикю (1521—1591) *. Чайная церемония в период Муромати развивалась в едином русле с общей идеей искусства того времени и была проникнута духом отрицания. Но Сэн-но Рикю исходил не только из отрицания: в его церемонии есть и позитивные элементы. Это новшество объясняется различием эпох: так, Рикю придавал большое значение любованию цветами, их красотой во время церемонии **. Эти условия, именуемые «ваби», или «саби», что означает «суровая простота» и «примирение», придавали новый смысл и популярность чайной церемонии именно потому, что она отражала дух «примирения» и «суровой простоты».

Чайная церемония является своего рода искусством, в ней участвуют лишь двое — хозяин и приглашенный гость, оказывающие друг другу знаки почтения. Все лишнее из комнаты должно быть удалено. Требованиям чайной церемонии отвечал маленький чайный павильон, именуемый кома, размером в одну татами для гостя и одну даймэ-татами (татами меньшего размера) для хозяина, приготавливающего чай.

Помимо таких маленьких чайных павильонов в одну татами и одну даймэ-татами, существовали павильоны в две-три татами. Павильоны эти были самыми разнообразными. Если учитывать конструкцию очага, их можно насчитать более ста типов. Наиболее распространенными в период Момояма были маленькие чайные павильоны кома. Так, чайный павильон храма Мёкиан, сооружение которого приписывается Сэн-но Рикю в годы Тэнсё (1573—1592), представляет собой кома в две татами.

Чайным павильонам придавался вид простой грубой хижины; в качестве опорных столбов часто использовался необработанный ствол дерева с корой. Предпочиталось, чтобы

центральный столб-подпора около татами хозяйна был изогнутым. Потолок делался из бамбука или из камышовых мат. Грубые, глинобитные стены, низко расположенные окна, нарочито небрежно покрашенные, маленький вход, через который можно было пройти только согнувшись,— таковы характерные особенности архитектуры чайного павильона. Весь его внешний вид был безыскусным; строение отличалось асимметричностью. Обычно чайный павильон имел много маленьких окон. Делалось это, как считают, для того, чтобы передать тонкие переходы света внутри павильона и создать в небольшом помещении видимость обширного пространства.

Раньше считалось, что стиль чайных павильонов заимствован из жилых строений простого народа. Однако результаты последних исследований домов конца раннего средневековья, принадлежавших торговцам, показывают, что даже богатые купцы, владевшие колоссальными состояниями, жили в очень маленьких неказистых домах. Поскольку богатые купцы в Сакаи и других городах являлись ревностными последователями чайной церемонии, по-видимому, и чайные павильоны по своему стилю были близки к их жилищам.

Хотя чайный павильон и представлял собой хижину, сама чайная церемония была довольно дорогостоящим предприятием. Чайный павильон Коганэ, построенный в Осака сёгуном Хидэёси, свидетельствует о том, что существовали и сверкающие, подобно золоту, чайные павильоны, несколько не похожие на простые хижины. Золотые дельфины замка в Нагоя заимствованы, видимо, из этого чайного павильона. По своему стилю обе эти постройки тесно связаны между собой.

В период Момояма было восстановлено большое количество храмов и монастырей, разрушенных во время междоусобных войн. В эпоху раннего средневековья храмы и монастыри концентрировались в своих руках огромную власть. Нобунага уничтожил наиболее могущественные храмы и монастыри,

и в конце концов они утратили свое политическое влияние; последующее их восстановление, а также строительство новых храмов было вызвано причинами чисто религиозного порядка.

Наиболее крупным архитектурным сооружением периода Момояма является Дайбуцудэн храма Хокодзи в районе Тояма в Киото. Впервые он был сооружен в 1589 году и в 1596—1615 годах восстанавливался. Дайбуцудэн просуществовал до конца периода Эдо.

По своим размерам он значительно больше Дайбуцудэна, построенного в период Нара, что свидетельствует о грандиозных масштабах строительства в период Момояма. Сохранились планы Дайбуцудэна, по ним видно, что конструкция его была такой же, как и у других аналогичных строений.

Среди построек, восстановленных в годы Кётё (1596—1615), можно назвать кондо храма Тодзи (Кёгококудзи), кондо храма Ондзёдзи, сядэн храма Китано-дзиндзя. Поскольку в сооружении синтоистских и буддийских храмов существовала уже многовековая традиция, они построены прочно, основательно и со знанием дела. Карамон (ворота в китайском стиле) храма Дайтокудзи, передающие стиль Дзюракудай (резиденции Тоётоми Хидэёси в Киото), карамон храма Нисихонгандзи, воспроизводящие замок Фусими, карамон храма Хококу-дзиндзя — все они представляют собой блестящие постройки с большим количеством скульптур и резных украшений.

Из синтоистских храмов периода Момояма представляют интерес дошедшие до нас сооружения, построенные основателем клана Сэндай — Датэ Масамунэ (1567—1636). Это храм Одзакис хатиман-дзиндзя, построенный в 1607 году, и храм Дзуйгандзи, постройка которого относится к 1609 году. Оба они представляют собой богато украшенные, величественные строения. Их архитектурный замысел заимствован из храмов столицы, и они также представляют собой выдающиеся для того времени архитектурные сооружения.

ПЕРИОД ЭДО

Одной из характерных особенностей рассматриваемого периода было широкое строительство таких типов храмов, как Одзаки хатиман-дзиндзя, Китано-дзиндзя, представлявших собой так называемые гонгэн-дзукури — постройки с низким полом, в которых хондэн и хайдэн связаны между собой выложенной камнями дорожкой, так называемой исинома. Этот стиль существовал еще с периода Хэйан, в период Момояма он значительно усложнился и широко использовался при сооружении больших синтоистских храмов.

Христианство, появившееся в Японии во время междоусобных войн *, в период Момояма широко распространилось по стране, но это не отразилось сколько-нибудь заметно в архитектуре. Миссионеры предпочитали приспособлять с незначительной перестройкой японские здания, а не строить новые христианские церкви. Японские здания, использовавшиеся в качестве церквей, не сохранились до наших дней, поскольку в период Эдо христианство было запрещено.

Как известно, в конце раннего средневековья архитектура пришла в упадок, а зодчие и строители рассеялись по стране. Нобунага и Хидэеси вновь начали собирать их в столицу из Ямато, Киц, Оми и других городов. Эти мастера создали новый стиль в архитектуре. Один из них — Хэй-но-ути Масанобу — в 1608 году написал пятитомный труд о секретах мастерства, названный им «Сёмэй», в котором обоснован метод кивари — распределения деревянных деталей строения, принятый в период позднего средневековья. Обычно кивари означает соотношение различных материалов в строении. В данном случае метод кивари — это такая система проектирования здания, когда за основу берется расстояние между столбами и, исходя из этого, определяются размеры всех остальных частей строения и отдельных деталей. Подобная система облегчала установление основных размеров при проектировании зданий, но в то же время создала предпосылки к их однотипности.

С приходом к власти Токугава и созданием системы бакухан было установлено, что каждая провинция может иметь не более одного замка **. В результате этого не только строительство новых замков, но и восстановление старых было строго ограничено.

А то небольшое число замков, строительство которых было разрешено, полностью утратило свою самобытность. Наблюдательные башни тэнсю, сторожевые башни ягура утратили специфические архитектурные черты и по внешнему виду стали напоминать пагоды с небольшим расстоянием между ярусами. Усадьбы даймё утратили пышность, присущую постройкам типа сёин-дзукури, в их ансамбль начали включать огромное количество строений.

В архитектуре начала периода Эдо обращает на себя внимание стиль сукья-дзукури. Это легкий радостный стиль, характеризующийся привнесением элементов чайного павильона в строения типа сёин-дзукури. Примером такой постройки может служить загородный императорский дворец Кацура, сооруженный в начале периода Эдо. Дворец этот состоит из трех примыкающих одно к другому зданий: косёин (старый сёин), тусёин (средний сёин) и сингодэн (новый императорский дворец). Кроме этого, в дворцовом саду расположено еще несколько строений: павильоны Сёкинтэй, Сёнкэн, Гэцухаро и другие. Каждое из этих зданий предельно просто, но в то же время отличается смелостью и эффективностью архитектурных решений. По красоте, совершенству линий и пропорций они не имеют себе равных. Прекрасно распланирован сад вокруг пруда.

Наряду с дворцом Кацура широко известен и другой загородный императорский дворец — Сюгакуин. Эта резиденция императора Гомидзуо расположена на вершине горы, где был вырыт пруд. Сверху разворачивалась величественная панорама дворцового ансамбля. Средний, блестяще выполненный дворец был предназначен для императ-

рицы и ее сестер. Наибольшей известностью пользуется сложной формы полка тана во внутренних покоях этого дворца. Чайный павильон, незначительный по размерам, по мастерству исполнения соответствует сёин-дзукури. Но если в этом стиле построить большое здание, оно, безусловно, утратит гармоничность своих пропорций — именно в этом и состоит слабая сторона зданий типа сукня-дзукури. Совершенство архитектурных форм, присущее постройкам дворца Сюгакуни, можно обнаружить в ряде зданий, сооружавшихся в период Эдо, в частности в таких загородных резиденциях даймё, как, например, дворец Сэйсон в Канадзава.

Среди чайных павильонов, относящихся к началу периода Эдо, следует отметить такие самобытные постройки, как чайный павильон Дзёан, созданный военачальником Ода Уракусай, павильон Мицутан, построенный мастером чайной церемонии Кобори Энсю (1579—1647) при храме Дайтокудзи.

Говоря о храмовой архитектуре * периода Эдо, следует прежде всего остановиться на мавзолеях дома Токугава. К их числу относятся мавзолей Тосёгу и Тайюин, построенные для Изэсу и Иэмицу в Никко. Остальные представители этого дома похоронены в Сиба и Уэно в Токио. Наиболее примечательной из этих усыпальниц, безусловно, является мавзолей Тосёгу в Никко, сохранившийся до наших дней. Центральная его часть выполнена в стиле кэнгэн-дзукури. Перед ним сооружены ворота Ёмэймон и большое число других построек. Мавзолей несколько перегружен украшениями, но общее расположение построек, их планировка, мастерство лакировки и изготовления золотых деталей — все это, безусловно, заслуживает высокой оценки. Беря пример с правительства бакуфу, мавзолеи стали сооружать в каждом клане. Среди других сооружений храмовой архитектуры следует отметить кондо храма Киёмидзу-дэра, пятиярусную пагоду храма Тодзи, Дайбуцудэн храма Тодайдзи и кондо храма Дзэнкодзи. Все эти строения, относящиеся ко второй половине периода Эдо,

перегружены украшениями, и лишь немногие из них отличаются богатством замысла, смелостью архитектурного решения.

Строительные мастера при правительстве Токугава подразделялись на дайкуто, руководивших плотницкими работами, дайторё, в ведении которых находились строительные работы, и дайкаторё. Эти должности переходили из поколения в поколение. Возможно, что одной из причин застоя в архитектуре периода Эдо и являлась подобная система должностного наследования.

В период Эдо каждый клан, стремясь к развитию образования, строил у себя учебные заведения, известна, например, школа Сидзутани (префектура Окаяма). Здание школы по своим размерам и планировке полностью отвечало назначению, возлагавшемуся на учебное заведение такого рода, и, поскольку в то время главное место в обучении занимало конфуцианство, посреди школьных построек воздвигалась усыпальница Конфуция. В этом же школьном ансамбле были сооружены храм для проповедей — кодо — и усыпальница основателя клана, эти запоминающиеся постройки отражают положительные стороны архитектуры периода Эдо.

Период Эдо, особенно вторую его половину, называют эпохой горожан **. По мере накопления богатства улучшались и становились все краше их жилища. С целью воспрепятствовать подобному стремлению правительство бакуфу то и дело обнародовало приказы, запрещающие роскошь, но они не особенно выполнялись. Эдо по численности населения не уступал крупнейшим городам мира того времени. В нем часто возникали пожары, и после огромного пожара 1657 года стало поощряться обмазывание построек глиной и покрытие крыши черепицей. С ростом города для жилья стали приспособляться строения барачного типа — так называемые мунэвари-нагая, положение населения которого стало большой социальной проблемой.

В заключение несколько слов о сельских жилищах. Наиболее старые из существую-

щих сейчас крестьянских домов восходят к началу периода Эдо. Их сохранилось очень немного, но они имеют ряд элементов предшествующих периодов, и поэтому их легко спутать с постройками периода Момояма. С середины периода Эдо в японской деревне стали происходить серьезные изменения. Были заложены основы современных отношений, что привело, в частности, к улучшению жилищ крестьян*. В конце периода Эдо, начиная примерно с 1830-х годов, в деревне стали сооружаться жилые дома лучшего качества.

Современный японский жилой дом типа тадзи состоит из четырех комнат. Предпола-

галось, что такой тип жилищ существует с давних времен. Однако в последнее время утвердилось мнение, что еще до появления домов типа тадзи были широко распространены постройки типа хиромы, в которых центр дома занимала большая комната оэ, к которой примыкали спальня и другие небольшие помещения. Оэ — это место, где протекала жизнь его обитателей с давних времен. Однако в последнее время проявившееся в некоторых крестьянских домах стремление иметь гостиную представляло собой плохое подражание домам знати, и хотя в такой гостиной была ниша — токонома и полки — тана, дома такого рода в архитектурном отношении ценности не имели.

СКУЛЬПТУРА

ПЕРИОДЫ МОМОЯМА — ЭДО

Скульптура периода Момояма не представляет особого интереса. Некоторые достижения наблюдаются лишь в скульптурных украшениях великолепных замков, дворцов и других сооружений. Скульптура позднего средневековья в целом не дала нам произведений, заслуживающих внимания. Господствующее положение в японском искусстве того периода заняла живопись, скульптура же утратила свою самостоятельность. Следует, пожалуй, лишь назвать имя скульптора Мокудзики (1718—1810). Его безыскус-

ные статуи Будды можно и сейчас найти в самых отдаленных уголках Японии. Деревянная скульптура Мокудзики — это не только образцы произведений народного искусства, но и свежая струя в скульптуре того периода.

Что же касается искусства изготовления кукол * в период Эдо, то его развитию препятствовало то, что к ним относились как к обычным потребительским вещам, наподобие нэцкэ ** в период бакумацу. Эпоха Эдо в целом — это мрачный период в истории японской скульптуры. Листы бумаги, предназначенные для изложения истории скульптуры этого периода, можно оставить чистыми.

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

ПЕРИОД МОМОЯМА

В этот период к власти пришло военное сословие, которое в своей жизни не было связано со старыми обычаями и традициями. С другой стороны, еще с конца прошлой эпохи постепенно укреплялось экономическое положение буржуазии, у которой развивались новые вкусы, соответствующие ее огромным экономическим возможностям. Естественно, что эти поднявшиеся классы предъявляли свои новые требования к прикладному искусству. Стимулом, еще более усиливавшим эту тенденцию, было проникновение в Японию иностранной культуры благодаря торговле с европейцами. Оживлению прикладного искусства того времени способствовали такие специфические явления, как стремление к роскоши, экстравагантности и эффектам. В замках, храмах, домах богатых купцов возникали и развивались подобные вкусы. Эти замки и дома постепенно стали местом сосредоточения мастеров прикладного искусства. Но с другой стороны, владельцам этих богатых домов и поместий, как бы в противовес своей блестящей жизни, хотелось создать атмосферу спокойной и чистой красоты и умиротворенности. Так получила распространение чайная церемония, одним из крупнейших мастеров которой был Сэн-но Рикю.

Широко развивалось изготовление изделий из золота и серебра, золото стало использоваться несравненно больше, чем в прежние времена. Другой особенностью произведений прикладного искусства было то, что теперь они предназначались главным образом для удовлетворения повседневных нужд человека. Если прежде основное направление развития прикладного искусства было связано с религиозными обрядами

в храмах и монастырях, то теперь новые формы и виды прикладного искусства вызывались жизненными потребностями.

Прикладное искусство широко распространилось и в провинции. Это объяснялось тем, что в разбросанные по всей стране владения даймё приезжали для работы мастера прикладного искусства, в период Эдо подобная тенденция усилилась еще более.

Следует особо остановиться на металлических изделиях, употреблявшихся в архитектурных сооружениях. Из хроник известно, что замок Адзуты и Осацкий замок были украшены прекрасными произведениями прикладного искусства из металла. До настоящего времени сохранились такие богато украшенные изделиями из металла сооружения, как самбоин храма Дайгодзи, карамон синтоистского храма Хококу-дзиндзя, кангакуин храма Ондзэджи и синтоистский храм Ёсино-микумари. В идее отливки Дайбуцу (Большого Будды) храма Хокодзи, превосходившего нарский, сказывалось стремление правителей того времени создавать уникальные, неповторимые произведения.

Из украшавших мечи золотых дел мастеров рода Гото, начало которому положил Удзиёри (1440—1512), вышли в четвертом поколении Мицунори и в пятом — Токунори. Последний особенно прославился своими инкрустациями золотом. Неповторимы инкрустации мечей работы и другого мастера — Умэтада Мёдзю (1558—1631).

По мере распространения чайной церемонии широкие масштабы приобрело изготовление котелков для чая, особенно в Киото. Отливкой котелков стали заниматься мастера Нагоси и Нисимура, большую известность приобрел мастер Цудзи Ёдзиро из рода Нисимура, изготавливавший нарочито грубые котелки, которые очень любил Сэн-но Рикю. Лучшим произведением Цудзи является

металлический фонарь с изображением дракона, окутанного облаками, хранящийся в синтоистском храме Тоёкуни-дзиндзя.

Для украшения интерьеров широко использовались маки-э — рисунки на изделиях из лака, покрытые золотым или серебряным порошком. Весьма интересны маки-э в существующих и поныне синтоистском храме Цукубусума-дзиндзя и храме Дайкакудзи, которые отделаны внутри с невиданной ранее роскошью. Рисунки на лаке, покрытые золотым порошком, украшают алтарь храма Кодайдзи; они также отличаются поразительной роскошью. Таковы же принадлежавшие Тоётоми Хидэеси различные предметы домашнего обихода, завещанные им храму Кодайдзи. Их отличает не столько мастерство изготовления, сколько вычурность и избыток золота. Изготавливались предметы домашнего обихода из лака с рисунками, покрытыми золотым или серебряным порошком, на которых изображались иностранцы, и различные предметы в корейском стиле, инкрустированные ракушками, а также предметы, связанные с христианскими обрядами. Все это делает изделия из лака еще более интересными с точки зрения современного исследователя.

В интерьерах зданий в верхней части перегородок комнат над раздвижными стенами появилась искусная изысканная декоративная резьба. Ее можно видеть в кнотских храмах Ниси-хонгандзи и Дайтокудзи, а также в храме Дзуйгандзи в Мацусима.

Особое развитие в тот период получило гончарное производство. Под влиянием художественных вкусов выдающимися мастерами чайной церемонии создавались высокохудожественные принадлежности для приготовления чая. Очень высокие требования предъявляли мастера чайной церемонии к художественному оформлению чашки для взбалтывания чая (тяван), банки с крышкой для горячей воды (мидзусаси), вазы для цветов (ханаикэ) и т. д. Все эти возникшие в период Момояма виды керамики продолжают оказывать огромное влияние на форму и рисунок современных японских керамиче-

ских изделий. Специфические черты приобрела керамика, изготавливавшаяся в Сэто, Сино, Орибэ, расположенных в провинциях Овари и Ёсино. В Кното мастер Тёдзиро начал изготовление керамики, именуемой ракуяки, изделия которой отличались особой красотой. Предметы для чайной церемонии в большом количестве стали изготавливаться в Бидзэн, Сигараки, Ига, Карацу.

В Сакаэ и Кното в районе Нисидзин стали развиваться ткацкое производство и окраска тканей. Был воспринят метод производства тканей, принятый в Китае эпохи Мин. Изготавливались высококачественные ткани: обыкновенная и золотая парча, бархат, гобеленная ткань, атлас, дамасский шелк. Поражает мастерство изготовления ткани для костюмов актеров театра Но. Прекрасны по исполнению вышивка и пестрый узор золотой и серебряной нитями — сибори. В тот период в Японию ввозились и иностранные ткани, например золотая парча, тафта, набивной ситец, молескин. Из этих материалов изготавливались футляры для чайных принадлежностей. Все чаще стали переходить от одежды из материи с вытканым рисунком к одежде из тканей с раскрашенным или вышитым рисунком. Так было положено начало широкому распространению раскраски тканей.

ПЕРИОД ЭДО

Прикладное искусство первых десятилетий периода Эдо унаследовало и продолжало развивать традиции, определившиеся в период Момояма. Произведения прикладного искусства стали более изящными и художественно выразительными, в них появились новые мотивы. Однако в дальнейшем положение в стране стабилизировалось, в отрезанном от иностранных государств мире все больше усиливалось состояние апатии, в художественном творчестве стали проявляться формалистические тенденции*. Все это привело к ограничению прикладного искусства малыми формами, выявилась тенден-

ция сделать эти предметы предельно изящными, тонкими. Но в целом производство изделий прикладного искусства в период Эдо оживилось. Экономические возможности городских слоев возросли, что привело к увеличению числа мастеров, а также видов и количества изготавливаемых предметов, отражавших вкусы горожан. Особенно в середине периода Эдо, в годы Гэнроку (1688—1707) и годы Кёхо (1716—1736), появилось много талантливых мастеров, работавших в области макн-э, окраски тканей, керамики и т. д.

Феодальные князья стремились к развитию промышленности в своих провинциях, в результате там возникло производство изделий прикладного искусства, имевшее свои особенности. В этом также заключалась характерная черта новой эпохи. Появились различные школы мастеров, бережно охранявшие мельчайшие особенности в мастерстве изготовления предметов прикладного искусства. В конце периода Эдо основное внимание стало уделяться вопросам техники прикладного искусства. В период Бунка — Бунсэй (1804—1830) наблюдался временный подъем прикладного искусства, но в конце периода Эдо, в годы заката правительства бакуфу, когда волнения и беспорядки охватили всю страну*, прикладное искусство пришло в упадок, и в таком положении оно оставалось вплоть до революции Мэйдзи.

Из всех видов прикладного искусства в период Эдо больше всего развились керамика и раскраска тканей. Прогресс прикладного искусства заключался в том, что изделия отвечали не столько потребностям религии, сколько требованиям повседневной жизни людей. Нельзя, конечно, игнорировать и определенную связь прикладного искусства с религией, поскольку благодаря строительству мавзолеев дома Токугава и вспомогательных буддийских храмов росла потребность во всех видах прикладного искусства. Все это способствовало массовому изготовлению изделий художественных ремесел.

Однако развитие прикладного искусства в период Эдо было не столько качественным,

сколько количественным. В ту пору сказалось влияние иностранной культуры, получили распространение так называемые «рисунки варваров»** — изображения европейцев и иностранных судов. Предметы культуры, проникавшие в Японию через Нагасаки***, стимулировали развитие техники и в некоторой степени оказывали воздействие на содержание произведений прикладного искусства. Это содействовало реформе в области массового производства и техники прикладного искусства, происшедшей в конце периода Эдо.

В изготовлении металлических изделий особенно разительным было развитие техники резьбы по металлу. Объяснялось это в первую очередь тем, что мечи стали украшением одежды самураев, широкое распространение получило изготовление различных золотых изделий с тонкой резьбой. Техника резьбы по металлу совершенствовалась мастерами из рода Гото, известного еще со времен Муромати, мастерами, принадлежавшими к различным побочным ветвям этого рода, — а они группировались вокруг дома Фудзивара — и, наконец, безвестными уличными ремесленниками резчиками. Огромное количество высокохудожественных изделий изготовили Ёкоя Сомин, принадлежавший к школе Ёкоя, а также Нара Тосинага, Сугиура Дзёи, Цутия Усутика (школа Нара), Хамано Сёдзуй, Цу Дзимбо, Итимия Нагацунэ, Оцуки Мицуоки (школа Хамано) и мастера школ Янагава, Мито, Кавано и других.

В технике золотойковки изготавливались главным образом цуба и различные украшения. Они отличались ажурностью и инкрустациями из слоновой кости. Наиболее известны Хиго цуба, Тёсю цуба, Овари сукаси, Эдо Акасака цуба, Исэ Камэяма цуба, Кё Сёами цуба и некоторые другие (свое наименование цубы получили по месту их изготовления). На очень небольшом пространстве с помощью резьбы и инкрустации слоновой костью мастерски воспроизводились изображения людей, животных, рыб, птиц, растений и т. д. Сочетание резьбы с инкрустацией — типичная особенность японского

прикладного искусства. Эти традиции сохранились и до наших дней. Но в то же время стремление к изготовлению и тщательной отделке преимущественно мелких предметов придало определенной ограниченности этому виду прикладного искусства.

Широкое распространение получило и металлическое литье. Изготавливались котелки для чая, буддийская утварь, письменные принадлежности, зеркала, безделушки, а также фонари, колокола, бочки для дождевой воды, использовавшиеся в храмах и монастырях. Все эти изделия выполнялись с большим искусством. Особое развитие получила техника отливки мелких скульптурных украшений с помощью восковых форм. Новые возможности для прикладного искусства открылись с производством таких мелких изделий, как *нэцкэ* (вид брелока в форме миниатюрной скульптуры) и *ятатэ* (карманная тушечница с кистью), миниатюрные грелки для рук, пресс-папье, футляры для кистей, тушечницы. Наиболее искусными мастерами конца периода Эдо были Мурата Сэймин, Карамонья Кюбэй и другие. Следует отметить, что это направление в прикладном искусстве существовало вплоть до периода Мэйдзи.

В изделиях из лака, относящихся к началу периода Эдо, часто повторялись формы и техника лаковых изделий периода Момояма. Так называемые *коэцу маки-э* (вид *маки-э*, которые впервые начал изготавливать Хоннами Коэцу) отличались оригинальностью замысла, смелой инкрустацией металлическими пластинами и раковинами.

Оживленно протекала деятельность школ традиционного прикладного искусства, возникших еще в период Муромати. Наиболее известными их представителями были Игараси Дохо из Кага и Ямамото Сюнсё из Киото. В середине периода Эдо выдвинулись своими выдающимися работами в стиле Коэцу Огата Корин и Огава Харицу. Вошли в моду искусно выполненные изделия с тонким рисунком *маки-э*, изобиловавшим золотом. Представителем традиционной школы этого вида искусства в тот период был Сиоми Сэйсэй. В конце периода Эдо внеш-

ний вид изделий стал доминирующим и в замысле и в технике выполнения, а функциональность постепенно отходила на второй план. Большим спросом стали пользоваться коробки *инро* и гребни, покрытые тонкими рисунками *маки-э*. Наиболее известными мастерами этого периода были Индзука Тоё, Кома Корю, Кома Кансай и Ямада Дзёкасай. Скромные лакированные предметы для чайной церемонии изготавливали киотские мастера из рода Накамура.

Значительно улучшилась техника окраски и лакировки ножен для мечей, выделившись в особую отрасль прикладного искусства. Уникальные предметы стали изготавливаться и в провинции. Так, известны лаковые изделия, покрытые рисунками *сицуэ* и *мицудаэ*, а также изделия *тинкин* (лаковые изделия, покрытые тонким резным рисунком, углубления которого заполнены золотой фольгой или порошком), *тайсю* (изделия, покрытые толстым слоем ярко-красного лака) и *дзококунури* (изделия из лака с резным рисунком цветов, трав, деревьев, раскрашенным в зеленый, желтый и красный цвета и вновь покрытым лаком). В качестве примера таких изделий можно привести *тинкин* Вадзима, *сицу-э* из храма Дзёходзи в Аидзу, *мицуда-э* из Дзёгахана, *тайсю* из Мураками, *дзококунури* из Такамацу. Изделия из лака изготавливались и в других районах страны: Ёсино, Хида, Цугару, Носиро, Вакаса, Кисю, Исэ, Суруга и др. Наиболее ярким примером использования искусства лака в украшении архитектурных сооружений может служить мавзолей Тосёгу в Никко. В нем удачно отражены специфические особенности прикладного искусства периода Эдо.

Огромное развитие получило гончарное производство благодаря корейским керамкам, вывезенным в Японию Тоётоми Хидэёси. В начале периода Эдо как раз и были сделаны первые шаги к резкому расширению керамического производства в стране. Феодалы занялись в своих провинциях поисками материала, необходимого для производства керамики. Повсюду сооружались гончарные печи. Все это делалось для развития гончар-

ного производства в кланах. Постепенно в самых разных уголках страны стали изготавливаться характерные для того или иного района керамические изделия. Техника их производства передавалась из района в район, что способствовало быстрому ее совершенствованию. На Кюсю получили известность керамические изделия типа арита-яки, изготовленные мастером Набэсима Наосигэ, такатори-яки, созданные Курода Нагамаса, агано-яки, принадлежащие Хосогава Тадаоки, сацума-яки, изготовленные Симадзу Ёсихиро, и хирато-яки, созданные Мацуура Сигэнобу. В районе Тюгогу работал мастер Мори Тэрумото, создатель керамических изделий типа хаги-яки; эти изделия по праву можно отнести к тем культурным ценностям, которые остались от годов Бунроку — Кётё (1592—1615).

В гончарных печах Арита стали изготавливать керамические изделия, которые до этого не производились в Японии, например изделия из белого фарфора хакудзи и фарфора сомэцукэ, раскрашенного кобальтом и покрытого бесцветной глазурью. Известный керамист Сакайда Какиэмон, освоивший производство уваэцукэ (на покрытое глазурью изделие наносился цветной рисунок, и оно вновь обжигалось), также вышел из Арита.

В середине периода Эдо техника уваэцукэ обогатилась, достигнув еще большего совершенства. Техника производства фарфора в Арита была заимствована мастерами из Кага; так, появились керамические изделия кутани-яки, внесшие ряд изменений в технику уваэцукэ и сомэцукэ.

В середине периода Эдо в Киото начал работать мастер Нономура Нинсэй, усовершенствовавший технику уваэцукэ. Его приемы были восприняты в керамике киёмидзу-яки и авата-яки. Все это привело к возникновению техники кё-яки, в которой нашли наибольшее отражение японские национальные традиции керамического искусства.

В керамике типа кё-яки конца периода Эдо в связи с распространением зеленого чая появились особого вида изделия. Наибо-

лее выдающимися мастерами, работавшими в технике кё-яки, были Окуда Эйсэй, Аоки Мокубэй, Нинъами Дохати. Новые виды керамики, следовавшей образцам изделий Нинсэя, появились в провинции. Особенно известны изделия такамацу-яки и акахада-яки (Нара). Известна также несколько необычная для этого периода керамика кэндзан-яки, унаследовавшая, с одной стороны, технику Нинсэя, а с другой — особенности керамических изделий раку-яки. Помимо этого, в ней чувствовалось влияние голландской керамики.

В искусстве керамики того времени наиболее свежей струей было творчество Огата Кэндзана. В начале периода Эдо крупнейшими мастерами, работавшими в технике раку-яки, явились Коэцу и Донъю. В конце этого периода даже такие керамические изделия, как онива-яки, имели специфические черты, присущие керамике раку-яки.

В период Эдо начали изготавливаться специфические гончарные изделия местного производства, банко-яки в Исэ, инуяма-яки в Овари, кото-яки в Оми, авадзи-яки в Авадзи, хираса-яки в Сацума, сидо-яки в Сануки, уцуккава-яки в Хидзэн и другие. Рост спроса на керамические изделия привел к оживлению деятельности таких старых центров гончарного производства, как Бидзэн, Тамба, Сигараки, Ига и другие, однако керамические изделия начали постепенно утрачивать простоту форм и отделки. В этот период как центр гончарного производства по-прежнему процветал Сэто, откуда вышло большое число знаменитых керамистов, а с начала XIX века там возникло производство фарфора, усовершенствовалась техника, отвечающая потребностям нового времени.

В искусстве раскраски тканей в период Эдо также произошли серьезные изменения. Прежде всего усовершенствовалась техника нанесения рисунка на ткань. До этого тонкий рисунок на кимоно делался лишь одним способом — с помощью вышивки. Одежда высшей знати украшалась тканым узором, вышивкой, золотым и серебряным шитьем.

С конца периода Муромати постепенно начали применять технику сибори-дзомэ, при которой рисунок наносился краской на сжатую ткань, но таким путем делались лишь простые рисунки. В середине периода Эдо в Киото возник метод юдзэн-дзомэ — техника ручной раскраски с добавлением в краску вяжущего вещества. В этом заключалось коренное изменение техники раскраски тканей.

Техника юдзэн-дзомэ была воспринята мастерами Кага. Обогатившись новыми специфическими приемами, она превратилась в новую технику — кага идзэн-дзомэ. Такая техника ручной раскраски требовала много рабочих рук и большой сноровки. Поэтому возник более простой метод, заключающийся в раскраске тканей при помощи бумажных трафаретов, что способствовало широкому распространению среди населения разрисованных кимоно. В тот период усовершенствовалась техника сибори-дзомэ, возник метод, именуемый юката-дзомэ, с помощью которого на хлопчатобумажной ткани одной краской индиго создавался стилизованный рисунок. Одним из распространенных методов раскраски тканей в конце периода Эдо был комон-дзомэ. С давних времен важнейшее место среди высококачественных узорчатых тканей занимал нисидзин. С появлением и ростом машинной техники такая ткань стала изготавливаться и в провинции: в районе Канто — в Кирю, Асикага, Титибу, Юуки; в районе Оу — в Сэндае, Комэдзава; на Кюсю — в Хаката.

В период Эдо правительство несколько раз издавало приказы, запрещающие излишества*, но оно было не в состоянии помешать имущим классам пользоваться богатой одеждой. Как раз в те годы и сложился тот тип японского кимоно, который мы видим сегодня. Однако нарядные раскрашенные кимоно производились главным образом для городского населения, крестьяне же в основном носили одежду домашнего изготовления, используя в качестве материала хлопчатобумажную, льняную и другие дешевые ткани, на которых делался тканый узор в виде полос или сетки. В конце периода Эдо стала

изготавливаться повседневная одежда из ткани с пестрым рисунком, именуемой касури.

Примерно во второй половине периода Эдо под влиянием изделий, ввозившихся в Японию через Нагасаки, в стране стало известно искусство изготовления стекла, тогда же появились простые стеклянные изделия. В конце периода Эдо в клане Сацума под руководством иностранных мастеров начали изготавливаться уже высококачественные изделия из стекла, например сацумское шлифованное стекло. В период Эдо было унаследовано искусство перегородчатой эмали, зародившееся в период Момояма. Вначале эмаль употреблялась при изготовлении мелких изделий, например цуба, и широкого распространения не получила. Но в конце периода Эдо в клане Овари приступили к серьезному изучению и совершенствованию техники эмали. Сацумский мастер — Кадзи Цунэкичи — стал изготавливать изделия, подражая иностранным образцам. Японское искусство эмали, получившее известность после революции Мэйдзи, развилось на основе этой техники эмали.

Повысилось качество изделий из бамбука и дерева, усовершенствовалась техника столярных работ. Деревянные изделия, плетеные корзины — вообще предметы народного художественного промысла характеризовались строгостью и простотой, что отличало их от изделий городского производства. В конце периода Эдо наиболее распространенным видом мелких изделий прикладного искусства стали прикрепляемые к поясу скульптурные нэцкэ, появившиеся благодаря моде носить на поясе футляр для именной печати и кيسет. Для изготовления нэцкэ использовались самые различные материалы: дерево, бамбук, камень, слоновая кость, рог, металл и т. д. В этих изделиях прикладного искусства удачно передавалась красота самого материала, причем тонкость работы соперничала со стремлением в малых формах передать определенную идею. Наиболее известными мастерами нэцкэ были Ёсимура Сюдзан, Кайгё Кусаи, Гюка Томотика, Дэмэ Уман, Сюгэцу Минко.

ЖИВОПИСЬ

ПЕРИОД МОМОЯМА

Подобно тому как самыми характерными архитектурными сооружениями периода Момояма были замки — из них наиболее известны замок Ода Нобунага — Адзуты, дворец Тоётоми Хидэёси — Сюракудай, Осацкий замок и замок Фусими, — подобно этому основными формами живописи стали стенопись, картины на фусума, складные ширмы, украшавшие здания. Эти формы живописи появились также в храмах и монастырях и в домах частных лиц.

Среди декоративных панно было много так называемых дами-э, написанных сочными красками на золотой фольге, что стало возможным благодаря значительному увеличению добычи золота. Тенденции, проявившиеся в конце периода Муромати, продолжались и в период Момояма. Так были созданы величественные произведения, которые редко можно видеть в Японии.

Образцы живописи того периода в большом количестве сохранились в храмах Киото. Есть картины, авторы которых неизвестны, но, поскольку тогда было создано много монументальных произведений, можно предположить, что писались они одновременно большим числом принадлежащих к одному роду художников под руководством одного из ведущих мастеров. Этой тенденции следовала, в частности, школа Кано, которую возглавлял художник Эйтоку.

Школа Кано. Кано Эйтоку (1543—1590) был внуком Мотонубу и сыном Наонобу, у которых он и обучился искусству живописи. Эйтоку уже в молодости стал известным художником. Он был приглашен Нобунага расписывать стены в тэнсю замка Адзуты, а после его смерти нашел под-

держку у Хидэёси, поручившего ему расписывать Осацкий замок и дворец Сюракудай. Однако эти выдающиеся произведения Эйтоку до наших дней не дошли.

Из сохранившихся произведений Эйтоку упомянем прежде всего складную ширму «В столице и вне ее». Она была написана в 1574 году по приказу Нобунага, который послал ее своему даймё Уэсуги Кэнсину. На ней тонкими контурными линиями четко изображены центральные улицы и пригороды Киото, бытовые сценки. На фусума в Сюкоин, созданной в 1566 году, изображены цветы и птицы. Это законченное произведение представляет собой реалистическую картину, близкую по стилю манере Мотонубу, но в ней значительны элементы декоративности. Известна складная ширма «Китайские львы», на ней изображены на золотой фольге львы. Это произведение удачно передает пышный стиль Эйтоку, однако нельзя отрицать, что картина в целом оставляет впечатление некоторой искусственности. Кроме этих работ, Эйтоку приписываются складная ширма «Дерево хиноки».

Эти произведения Эйтоку свидетельствуют о том, что его живопись имеет реалистическую основу, но в то же время в нее сознательно внесены декоративные элементы, хотя она в целом не утрачивает строгости и выразительности. Однако нельзя не признать, что в картинах Эйтоку величественность носит официальный характер. Школа Кано благодаря поддержке правителей долго сохраняла свое влияние.

Брат Эйтоку — Наганобу (1577—1654) уехал в Эдо и поступил на службу к Токугава. Прекрасно написанная складная ширма Наганобу «Развлечения среди цветов» представляет собой замечательный образец пейзажной живописи.

Эйтоку имел сыновей: Мицунобу (1561—1608) и Таканобу (1571—1618). Мицунобу после Эйтоку поступил на службу к сёгуну Тоётоми, а после падения этого дома перешел на службу к Токугава. Он много сделал для упрочения положения школы Кано. Художником написаны картины на фусума, находящейся в храме Ондзёдзи, однако, хотя им и присущ величественный стиль, характерный для периода Момояма, они значительно слабее произведений Эйтоку. Сын Мицунобу — Саданобу (1597—1623) также был приглашен сёгуном Токугава Хидэтада в столицу. В 1614 году Саданобу вместе со своими учениками расписал стены замка в Нагое. В манере, в которой выполнена эта стенопись, уже чувствуется склонность к канонизации стиля периода Момояма. В росписях сёсоин, где происходили приемы, в картинах на фусума живо воспроизведены жанровые сцены из жизни Киото и Осака. На эти произведения следует обратить внимание не только потому, что они были выдающимися образцами жанровой живописи той эпохи; они также свидетельствуют о том, что жанровая живопись проникла даже в сёсоин, занимавший центральное положение в замке.

Помимо художников, непосредственно примыкавших к школе Кано, немало было выдающихся мастеров среди их последователей и учеников. Известен, например, Найдзэн Сигэсано (1570—1616) — ученик Наонобу, которому было разрешено называть себя Кано. Ему принадлежит складная ширма «Страна отмечает годовщину смерти Тоётоми». На картине с множеством мелких подробностей живо показаны массовые танцы и шествия, толпы зрителей.

Вокруг Эйтоку группировалось большое число художников, но лучше всех воспринял и развил его творческую манеру Кано Санраку (1559—1635). Санраку был сыном одного из вассалов крупного даймё Асаи Нагамаса, после падения его дома отец с сыном перешли на службу к сёгуну Тоётоми Хидэёси. Санраку вошел в семью Эйтоку и, будучи его приемным сыном, получил фами-

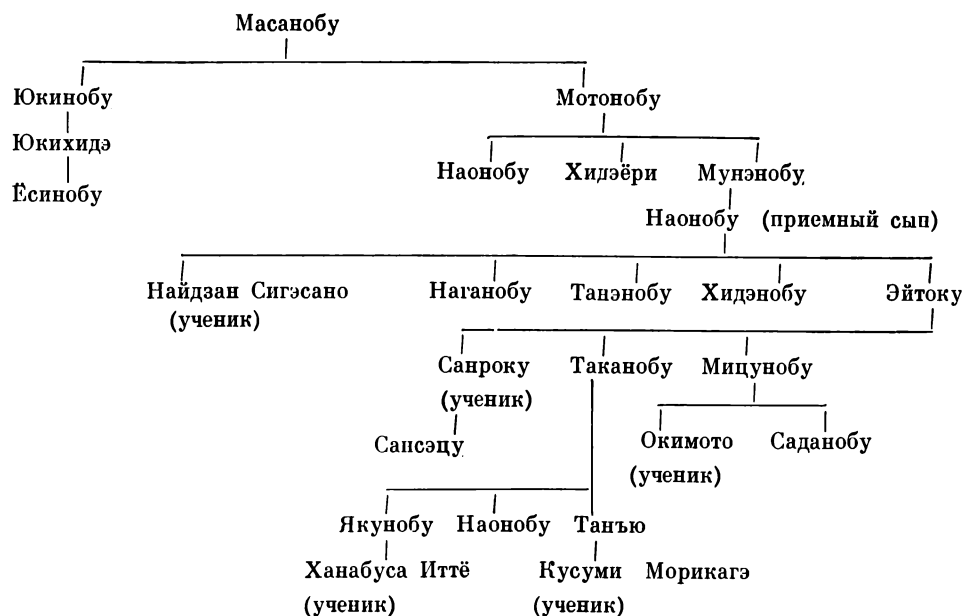
лию Кано. После смерти Эйтоку Санраку стал одной из центральных фигур школы Кано. До наших дней дошло немало произведений Санраку. Наиболее выдающимся из них является, в частности, фусума, хранящаяся в храме Дайкакудзи. К пейзажной живописи Санраку можно отнести складную ширму «Повозки, запряженные быками». Вообще говоря, картины Санраку меньше по размеру и не столь выразительны, как произведения Эйтоку. Но нужно признать, что в них чувствуется тенденция канонизировать стиль периода Момояма. Работы приемного сына Санраку — Сансэцу (1589—1651) стали еще более ординарными, чем произведения Санраку, они почти утратили свою выразительность. В противовес эдоской школе Кано, основанной Танью, школу, продолжавшую традиции Санраку, стали называть киотоской школой Кано.

В период Момояма существовало также большое число других школ, находившихся под влиянием школы Кано.

Школа Кайхо. Художник Кайхо Юсё (1533—1615) был сыном военачальника Асаи Нагамаса, обучался живописи у Кано Эйтоку. Позднее испытал на себе влияние китайской живописи периодов Сун и Юань, особенно произведений Лян Це, художника эпохи Южной Сун. Юсё усовершенствовал так называемый стиль гэмпицу, характеризующийся ограниченным числом мазков кистью, использовал полные силы резкие контурные линии. До нас дошло большое количество произведений Юсё, среди них много крупных работ — фусума, складные ширмы и т. д. Они полны величественности, что вообще характерно для живописи периода Момояма. Излюбленным видом живописи Юсё была монохромная. Одним из его лучших произведений этого жанра является фусума из храма Кэнниндзи. Юсё мастерски владел также техникой полихромной живописи, о чем свидетельствуют находящиеся в храме Мёсиндзи складные ширмы «Цветы сливы» и «Цветение».

Школа Хасэгава. Хотя в период Момояма и появилось большое число выдающихся

РОДОСЛОВНАЯ ШКОЛЫ КАНО



художников, Хасэгава Тохаку (1539—1610) занимает среди них особое место. Тохаку родился в Нанао, провинции Ното (сейчас префектура Исикава). Отец его был самураем, но Тохаку в качестве приемного сына вошел в дом Хасэгава, занимавшегося раскраской тканей. Еще в молодости Тохаку переехал в Киото, где изучал живопись школы Кано. Тохаку тщательно изучил также живопись периода Муромати, и прежде всего творчество Сэсю. В те годы школа Кано имела огромное влияние, и Тохаку, чтобы противостоять этому, присвоил себе имя «Сэсю годай», что означает «Сэсю 5-й», и объединился с известным мастером чайной церемонии Сэн-но Рикю, тоже выступавшим против этой школы. Считают, что Тохаку находился на службе у Хидэёси, а затем по приглашению Иэясу переехал в Эдо, но сразу же по приезде умер.

Тохаку предпочитал монохромную живопись. Наиболее выдающимся его произведением в этом жанре является складная ширма «Сосновая роща». В этом произведении, полном ощущения реального мира, с помощью лишь темных и светлых

размывов туши передана красота окутанной дымкой сосновой рощи. Из числа картин, написанных Тохаку под влиянием Му Си, можно назвать «Обезьяны среди сухих деревьев» из коллекции Рюсан Иори. К буддийской живописи относится его картина «Будда в нирване», находящаяся в храме Хомподзи.

В то время также работал художник Хасэгава Нобухару, который обладал тонкой и острой кистью и оставил после себя такие выдающиеся произведения реалистической живописи, как портреты даймё Такэда Сингэн и военачальника Нава Нагатоси. О жизни Нобухару сохранились весьма скудные сведения. Он был, по-видимому, одних лет с Тохаку, который доводился ему сводным братом. В последнее время некоторые стали считать, что Нобухару — имя, которое принял в молодости Тохаку, и, видимо, есть основания согласиться с этой версией.

Из фусума, созданных в период Момояма, наиболее известны фусума, хранящиеся в храме Тисякуин. Они написаны в 1591 году и напоминают фусума из храма

Сёундзи. Эти фусума, положившие начало жанру живописи «вишен и кленов», написаны яркими красками на золотой фольге, полны света, обладают огромной впечатляющей силой и представляют собой блестящие живописные произведения начала периода Момояма. Недавно эти фусума стали упорно приписываться Тохаку. (Существует также точка зрения, что фусума «Вишни» принадлежит его сыну Кюдзо.) Допустим, что это так, тогда есть все основания говорить о разносторонности таланта художника. У Тохаку были дети — Кюдзо, Мунэтаку, Сакон, Мунэя. Кюдзо умер раньше отца, но считают, что он был талантливее его.

Школа Ункоку и школа Сога. Художник Ункоку Тоган (1547—1618) родился в Хидзэн (сейчас префектура Нагасаки) в семье самурая. Уже с молодых лет Ункоку воспринял творческий метод Сэсю, и его произведения представляют собой подражание живописи этого великого мастера. Но в них утрачена материальность, умелая организация пространства, присущие работам Сэсю, и чувствуется лишь подражание форме учителя. Однако у Ункоку есть и оригинальные картины, отличающиеся, как правило, большими художественными достоинствами.

К художникам, наиболее успешно работавшим в жанре живописи «цветов и птиц», относится Сога Тёкуан. Он был потомком художника Сога Дзясоку и жил в Сакаи, в провинции Сэнсю (сейчас префектура Осака). Подробности биографии Сога неизвестны. Среди его картин есть складная ширма «Цветы и птицы», находящаяся в храме Хокуин на горе Коясан. Это и другие его произведения выполнены в старом стиле, характерном для периода Муромати. Они отличаются интенсивным цветом, отчетливым рисунком, подчеркнутой правдивостью изображения. Сын Сога — Нитёкуан также жил в Сакаи и писал картины.

Обращают на себя внимание следующие обстоятельства: такие художники, как Кано Санраку, Кайхо Юсё, Хасэгава Тохаку, были выходцами из провинциальных самурайских

семей. Но начиная с периода Муромати из среды военных вышло много других художников, писавших прекрасные картины. Это был период возвышения военного сословия, и поэтому в то время появилось множество портретов военных деятелей, как, например, уже упоминавшийся нами портрет Такэда Сингэн, принадлежащий кисти Хасэгава Нобухару. Известны также и другие произведения портретной живописи: портреты Ходзё Соуна, Тоётоми Хидэёси и др.

Школа Тоса. После того как Мицумото, сын Мицумоти, погиб на войне, а затем умер и сам Мицумоти, их потомки потеряли наследственную должность руководителей придворной живописной мастерской и переехали в Сакаи. Продолжателем школы Тоса стал ученик Мицумоти — Гэндзи, принявший имя Тоса Мицуёси (1539—1613), таким образом, школа Тоса изменила свою генеалогию. Затем школу Тоса представляли сын Мицуёси — Мицунори (1583—1638) и сын Мицунори — Мицуоки, но в это время уже начался упадок школы, ибо ни одному из этих художников не удалось создать сколько-нибудь значительных произведений.

Но хотя относящиеся к тому периоду произведения школы Тоса и не представляют особого интереса, нельзя сказать, что в то время художники, писавшие в стиле ямато-э, вообще не создавали значительных произведений. Неизвестные мастера конца периода Муромати писали великолепные картины. Среди картин, созданных неизвестными художниками — городскими профессиональными мастерами в стиле ямато-э, были поистине выдающиеся произведения, в которых переплелись стилистические особенности ряда школ.

Жанровая живопись. В конце периода Муромати произведения жанровой живописи создавались художниками школ Кано, а также художниками, работавшими в стиле ямато-э, и профессиональными городскими мастерами. С наступлением периода Момояма это направление особенно усилилось. В ту эпоху жанровые картины начали со-

здавать художники самых различных школ и направлений.

Мы уже говорили о жанровых картинах школы Кано, авторство которых установлено. Но существует ряд выдающихся жанровых картин этой школы, авторы которых неизвестны. Таковы, например, складная ширма «Объездка лошадей», находящаяся в храме Дайгодзи, картина на стене Энманн храма Ондзёдзи, изображающая сцены развлечений простого народа в сосновой роще. В тот период было создано множество картин, на которых изображался труд мастеровых. Из таких картин широкой известностью пользуются произведения Ёсинобу (1552—1640) — сына Кано Юкинобу.

Живопись в западном стиле. В 1549 году миссионер Франциск Ксавье впервые познакомил японцев с христианством. Вслед за ним в Японию устремилось большое число европейских миссионеров, которые начали строить церкви и школы, появились и христианские миссионеры среди японцев. Движимые интересами расширения торговли, многие даймё о-ва Кюсю, а затем и других районов Японии приняли христианство. Ода Нобунага в интересах борьбы с буддийским духовенством также вначале поддерживал христианство. Все это способствовало усилению влияния новой религии в Японии.

Одновременно с распространением христианства появились картины на бумаге, написанные клеевыми красками, на христианские темы. В стиле европейской жанровой живописи создавались фусума и складные ширмы, их сюжет не был связан с христианством, и писались они японской краской, смешанной с акварелью. До наших дней дошло немало таких произведений.

Сейчас уже почти не известны имена художников, писавших в западном стиле. Можно назвать лишь таких мастеров, как Нобуката или Ямада Уэмон, принявший христианство.

До наших дней сохранились произведения, которые отличаются от картин, копировавших европейские подлинники. Под влиянием европейской живописи они писались

клеевыми красками, но вместе с тем их авторы использовали средства японской живописи. Они изображают приезд в Японию иностранцев, сцены торговли. Это так называемые складные ширмы «Южные варвары», авторы этих работ неизвестны. До нас дошло несколько десятков подобных произведений, видимо, в то время эти складные ширмы были в большом ходу.

Влияние европейского искусства на японское ослабло в результате гонений на христианство после восстания в Симабара в 1637 году и закрытия страны в 1639 году. Усиление интереса к западной живописи началось лишь во второй половине периода Эдо, когда в Японии усилилось внимание к изучению европейской культуры и науки.

РАННИЙ ПЕРИОД ЭДО

В ранний период Эдо художники школы Кано и других направлений создавали произведения в стиле, господствовавшем в период Момояма. Но в них были утрачены монументальность и строгость, присущие картинам этого периода, — они стали более мелкими, статичными. Было создано много жанровых картин, их производство постепенно перешло в руки профессиональных городских мастеров, да и по своей тематике они ограничивались изображением жизни куртизанок, актеров, став провозвестниками живописи укиё-э. В раннем периоде Эдо упрочилось положение художников школы Кано в столице как придворных живописцев правительства бакуфу. Появился ряд художников с яркой творческой индивидуальностью, писавших в стиле, отличном от того, который был распространен в период Момояма. В начальный период Эдо в полный голос заявила о своем существовании школа Сотацу — Корина.

В позднем периоде Эдо положение изменилось. Исчезли школы Кано и Тоса, осталась без последователей и школа Сотацу — Корина. Вместо них появились и развили бурную деятельность, соперничая или объеди-

нясь между собой, школа гравюры укпё-э, школа Маруяма — Сидзё, школа Нанга, школа европейской живописи, школа, ратовавшая за возрождение старой живописи ямато-э.

Художники раннего периода Эдо. Миямото Мусаси (1584—1645), избравший себе псевдоним Нитэн, известный фехтовальщик своего времени, был одаренным живописцем. Мусаси писал монохромные пейзажи в манере гэмпицу, для которой характерна строгость, скупость мазков. Сохранилось довольно много произведений Мусаси. Наиболее известны из них «Баклан» и «Пение птиц на сухом дереве». Точность, лаконичность в передаче изображаемого объекта — вот что составляет основу творческой манеры Мусаси, придавая его произведениям особую выразительность и внутреннюю силу.

Сёкадо Сёдзё (1584—1639) был священником храма Отокояма Хатимангу. Живописи учился у Кано Санраку. Он писал своеобразные, оставлявшие впечатление незаконченности скупые монохромные произведения, выдержанные в особом стиле.

Иваса Матабэ (1578—1650) был последним сыном Араки Мурасигэ, владельца замка Итами. После падения замка во время междоусобной войны Матабэ принял фамилию матери — Иваса. В основе его творческой манеры лежали принципы школы Тоса; вместе с тем, вырабатывая свой собственный стиль, художник сумел найти среднюю линию между ней и школами Кано и Ункоку. Материалом для многих его произведений служили старинные японские и китайские сказания.

Жанровая живопись. Жанровые картины в большом количестве создавались киотоской школой Кано и другими школами. Наступил расцвет жанровой живописи, которая постепенно освободилась от влияния традиционных школ и перешла в руки профессиональных городских мастеров.

Известна складная ширма «Хиконэ». Пародируя любимую тему живописцев школы бундзинга «четыре вида искусства» (игра на арфе, игра в шахматы, живопись, кал-

лиграфия), она тонко передавала быт военного сословия. На ширме изображены женщина, играющая на сямисене, и другие сцены. Судя по пейзажу, составляющему фон ширмы (он выполнен в стиле, характерном для пейзажей, изображенных на складных ширмах), она принадлежит, видимо, художнику, глубоко изучившему технику живописи школы Кано. На складной ширме «Сидзё Кавахра», воссоздающей картину народных празднеств в Киото, изображены различные зрелища и развлекающиеся зрители. Она создана художником, писавшим в стиле ямато-э. Картина «Купающиеся женщины» с изображением куртизанки по манере и исполнению излишне натуралистична, в ней слишком подчеркнута звучит чувственный мотив. Она принадлежит, безусловно, кисти профессионального городского художника.

К картинам переходного периода можно отнести также складную ширму «Мацуура», изображающую сценки из жизни куртизанок. В это время главная роль в создании произведений живописи постепенно переходила от художников, принадлежавших к традиционным школам, к профессиональным городским мастерам, пародировавшим технику живописи «четыре вида искусства» и подражавшим необычным для Японии произведениям иностранных мастеров, ввозимым в страну благодаря развитию торговли.

Среди жанровых картин конца периода Муромати и периода Момояма было много таких, на которых изображались сцены развлечений групп женщин из среды военного сословия и горожан. Однако в период Эдо на картинах стали чаще всего изображать несколько, а иногда и просто одну женщину. Если раньше объектом художественного изображения были женщины из самых различных слоев населения, то теперь изображение стало ограничиваться специфическим миром актеров или куртизанок, в этих картинах почти совершенно исчез пейзаж. Все выразительные средства стали подчинять задаче наиболее яркой передачи чувственного содержания сценок, что оказало влияние на манеру живописи. Картины эти утратили

свежесть и чистоту, и жанровая живопись после периода Гэнроку (1688—1704) уступила место гравюре укиё-э.

Школа Кано. В период Эдо придворными живописцами правительства бакуфу по-прежнему оставались художники школы Кано. Как уже отмечалось, после падения дома Тоётоми художник Кано Мицунобу перешел на службу к Токугава и много сделал для упрочения положения этой школы. Но человеком, утвердившим господствующее положение школы Кано при правительстве Эдо, стал Кано Танъю.

Кано Танъю (1602—1674) был старшим сыном Таканобу, брата Мицунобу. После смерти отца он вместе с братьями Наонобу (1607—1650) и Ясунобу (1613—1685) стал обучаться живописи у одного из учеников Мицунобу — Кано Кои. Переехав в Эдо, Танъю занял пост придворного художника. После него на эту же должность были назначены Наонобу и Ясунобу, которые создали свои мастерские. Опираясь на них, школа Кано завоевала огромное влияние в мире живописи периода Эдо, и основы этого могущества были заложены Танъю.

Танъю расписывал мавзолеи и замки дома Токугава, разбросанные по всей стране, однако до наших дней дошли только фусума из замков Нидзё и Нагоя. Эти произведения, — а сохранилось их довольно много — сильно различаются между собой по манере письма: среди них есть и картины, выполненные яркими красками в стиле, распространенном в период Момояма, и картины, написанные тушью. Произведения Танъю, во многих отношениях весьма талантливые, отличаются высоким мастерством исполнения, но им недостает глубины.

Впоследствии влияние художников школы Кано возросло еще более, но в своем творчестве они ограничивались подражанием технике деда и отца, и искусство их утратило элемент самостоятельности.

Но было бы ошибкой утверждать, что среди представителей школы Кано тех лет не было замечательных художников. Известен, например, Кусуми Морикагэ, ученик

Танъю. В биографии Морикагэ много неясного. Предполагают, что его деятельность протекала в годы Канъэй — Гэнроку (20—90-е годы XVII века) и умер он в глубокой старости в Киото. До наших дней дошло немало произведений Морикагэ, среди которых есть и «картины гор и вод», и «картины цветов и птиц», и буддийские картины. Характерные черты его творческой манеры отчетливо проявились в таких произведениях, рисующих жизнь простого народа, как складные ширмы «Отдых в беседке, увитой тыквой», «Земледелие» и др.

Говоря об этих произведениях, следует отметить, что хотя Морикагэ в своем творчестве и следовал стилю школы Кано, однако он не был в плену ее традиций, внося в свои произведения мягкие контурные линии, характерные для живописи ямато-э, и используя гибкую и в то же время эластично-острую манеру письма. В его картинах достигнута удивительная гармония между содержанием и методами ее воплощения. Живопись Морикагэ ломала рамки школы Кано, и, как предполагают, он в конце концов был изгнан из дома Танъю.

Другим известным художником школы Кано в этот период был Ханабуса Иттё (1652—1724), изгнанный из дома Ясунобу. Существуют самые различные предположения о причинах его изгнания, но считают, что художник вызвал гнев правительства бакуфу и за это был сослан на остров Миякэдзима, где находился с 1698 по 1709 год. После возвращения Ханабуса стал подписывать свои произведения именем Иттё. Ему принадлежат жанровые картины в стиле школы Кано, отличающиеся, однако, более легкими мазками кисти.

Школа Тоса. В начале периода Эдо, после того как Мицунори, сын Мицуюси, уехал в Сакаи, школа Тоса пришла в упадок. Но его сын Мицуоки (1617—1691) возвратился в Киото и возглавил придворную живописную мастерскую. В живописный стиль этой школы Мицуоки внес новые элементы, причем особенно охотно он писал перепелов. Мицуоки возродил школу Тоса, внося в нее новую

струю, но в дальнейшем она существовала лишь благодаря следованию традициям.

Основоположителем школы Сумиёси является Сумиёси Дзёкэй (1599—1670). Дзёкэй был учеником Мицуёси, однако, чтобы возродить свою школу, он называл себя братом Мицунори и принял имя Сумиёси. Гукэй (1631—1705), старший сын Дзёкэя, был назначен придворным художником правительства бакуфу. Это был первый случай, когда художника, писавшего в стиле ямато-э, пригласили на службу правительству, причем после Гукэя эту должность занимали художники школы Сумиёси. Гукэю принадлежит ряд жанровых картин, как, например, свиток «В столице и вне ее», но в общем произведения этой школы не внесли сколько-нибудь существенного в живопись школы Тоса.

В конце периода Эдо под влиянием расцвета национальной науки — кокугаку * возродилась классическая живопись ямато-э и появились течения, стремившиеся к ее оживлению. Этот вид живописи стал называться фукко ямато-э (возрожденная живопись ямато-э), и ее пионером является Танака Тоцугэн (? — 1823). Тоцугэн родился в Нагое, но впоследствии переехал в Киото и обучался живописи в школе Тоса. Однако, охладев к творческой манере этой школы, лишавшей картины жизни, он приступил к изучению древней японской культуры и писал самостоятельно картины в стиле ямато-э. Известен также Рэйдзэй Тамэтика (1823—1864), так же как и Тоцугэн, много сделавший для возрождения живописи ямато-э. В результате того, что его ошибочно приняли за сторонника правительства бакуфу, он был убит участниками антиправительственного движения **.

Школа Сотацу — Корина. Художником, возродившим в новом качестве, отвечавшем духу периода Эдо, живопись ямато-э, оказался Сотацу. Его биография мало известна, однако существует предположение, что он был киотоским мастером по изготовлению вееров и носил фамилию Таварая. Деятель-

ность Сотацу протекала в начале XVII века, в годы Кётё, Гэнва и Канъэй (1596—1644), причем он был близок к Карасумару Мицухиро ***. В числе наиболее выдающихся произведений Сотацу можно назвать складные ширмы «Гэндзи-моноготари», «Бог ветра и бог грома», «Танцевальные и музыкальные представления при дворе», «Разбросанные веера» и, наконец, копию древнего эмакимоно «Сайгё-моноготари». Сотацу оставил также после себя прекрасные произведения монохромной живописи — суйбокуга.

подавляющее большинство персонажей картин Сотацу можно найти в древних свитках. Он заставляет их жить на огромных полотнах, написанных в характерном для него стиле, продолжавшем стиль ямато-э, конца периода Муромати.

Произведения Сотацу отличаются гармоничным сочетанием ярких красок, глубоко продуманной композицией. Он свободно использовал мягкую контурную линию, прибегая к так называемому методу тарасикомы, заключающемуся в том, что на еще не просохшую тушь или краску с целью придания рисунку некоторой расплывчатости накладывали новый слой туши или краски.

Среди художников, связанных с Сотацу, известен Хонами Коэцу (1558—1637). Коэцу родился в семье Хонами, занимавшегося заточкой и полировкой мечей. Художник был талантливым человеком, проявлял свое мастерство во всех областях искусства, начиная от каллиграфии, керамики, лаков маки-э и кончая живописью. В Киото в пригороде Такагаминэ Коэцу собрал различных мастеров и создал, если можно так выразиться, «поселок искусств», названный им Коэцумура.

Огата Корин (1658—1716) был вторым сыном богатого торговца тканями Кари Каная, родственника Коэцу. Вначале Корин изучал живопись школы Кано, затем воспринял манеру Сотацу, декоративную сторону творчества которого он значительно усовершенствовал. Путем необычного сочетания, противопоставления красок он добивался огромной впечатляющей силы своих картин.

Среди наиболее известных произведений, написанных художником в сравнительно молодом возрасте, можно назвать складную ширму «Ирисы», довольно однообразную по краскам, а в числе поздних произведений — удачно построенную в композиционном отношении складную ширму «Красные и белые цветы сливы». Брат Корина, Огата Кэндзан (1663—1743), был известным керамистом, а также неплохим живописцем и оставил после себя полные поэзии и прелести картины, выполненные в декоративном стиле.

Примерно через столетие после Корина в Эдо появился художник Сакаи Хоицу (1761—1828). Он родился в семье главы клана Химэдзи и был во многих отношениях весьма примечательным человеком. Хоицу изучал живопись школы Кано и других школ, но в своем творчестве следовал и подражал главным образом Корину.

ПОЗДНИЙ ПЕРИОД ЭДО

Нагасакская школа, школа Нанпин (Нань Пин). Спасаясь от волнений, которыми был охвачен Китай в конце Минской эпохи, в Нагасаки прибыл И Жань (1601—1668), монах секты Обаку, одного из ответвлений секты Дзэн. И Жань был хорошим живописцем, у него обучались такие японские художники, как Кавамура Дзякуси (1630—1707), Ватанабэ Хидэёси (1639—1707) и другие. Именно в Нагасаки появился новый стиль живописи, воспринявший живописную манеру сясэй*. Эту школу живописи называют нагасакской. Кита Сюун (50—60-е годы XVII в.) и Кита Гэнки (60—90-е годы XVII в.) также жили в Нагасаки. В стиле сясэй они писали портреты анфас. В 1731 году китайский художник Чэнь Цюань (псевдоним Нань Пинь) прибыл в Нагасаки и привез написанные в стиле сясэй жанровые «картины цветов и птиц». Они способствовали распространению нового направления по всей стране. Это направление и получило наименование школы Нанпин.

Школа Маруяма — Сидзэ. Во второй половине периода Эдо в районе Киото и Осака стали появляться художники, которые писали картины в стиле сясэй для простых горожан. Таков, например, художник Маруяма Окё (1733—1795). В ранней юности Окё учился живописи на произведениях школы Кано. В молодости он писал так называемые картины мэганэ-э (на них смотрели сквозь увеличительное стекло), в которых использовал известные ему приемы европейской живописи: перспективу, светотень и т. д. Синтезировав полученные знания, художник создал школу Маруяма, основывающуюся на методе сясэй. Окё был весьма плодовитым художником и оставил после себя большое количество произведений. Его картины, целью которых было правдивое изображение объекта, построены по законам перспективы с использованием трех измерений. Что касается техники живописи, то в основном он применял волосную кисть, кроме того, прибегал к своему собственному методу — «катабокаси»**, все это позволило ему правдиво, в убедительной простой манере изобразить животных и растения, весь пейзаж окрестностей Киото.

У Окё было множество учеников, наиболее выдающиеся из них — Го Сюн (1752—1811) и Нагасава Росэцу (1755—1799). Го Сюн сначала носил имя Мацумура Гэккэй и обучался стихосложению и живописи у Ёса Бусона. Впоследствии он принял фамилию Го и имя Сюн. После смерти Бусона Го Сюн начал изучать творческую манеру Окё и от живописи в стиле Нанга перешел к живописи сясэй. Го Сюн основал школу, названную им Сидзэ. Школа Маруяма — Сидзэ пользовалась огромным влиянием среди киотоских живописцев, существовала она вплоть до конца периода Эдо. Но даже и сейчас традиции этой школы весьма сильны в кругах художников Киото.

Ито Дзякютю (1716—1800) родился в Киото в семье оптового торговца овощами. Вначале учился живописи на произведениях школы Кано, а несколько позже воспринял метод полихромной живописи Корина.

Художник использовал интенсивные краски, тщательно выписывал мельчайшие детали. Именно эти специфические черты отличали его картины жанра «цветы и птицы».

Школа Нанга. Термин нанга употребляется в том же смысле, что и бундзинга, однако вначале эти термины имели различное значение. В континентальной живописи того периода существовали два больших течения: первое было представлено художниками-профессионалами, второе — художниками-непрофессионалами. Второе течение как раз и называлось бундзинга*. Это направление следовало самым различным стилям, но примерно в XIV веке художники бундзинга выработали свою живописную манеру. Она состояла в наложении тонких мягких мазков один на другой. С этого времени живопись бундзинга стала называться нанга. Иными словами, принадлежность к течению бундзинга определялась характером квалификации художника, тогда как принадлежность к школе нанга означала следование определенному живописному стилю. Когда получила распространение живопись нанга, то в ее стиле стали писать даже профессиональные художники.

В Японии живопись нанга появилась во второй половине периода Эдо, то есть в XVIII веке. Пионерами этой живописи были ученый из клана Кисю-Гион Нанкай (1676—1752), который родился в Нагоя в семье богатого торговца лекарствами, поэт Сакаки Хякусэн (1697—1752), выходец из семьи одного из должностных лиц клана Ямато-урияма, Янагидзава Киэн (1704—1758), известный как человек тонкого вкуса, проявивший свои способности в самых различных областях, и другие. Они писали, подражая живописи нанга и в то же время заимствуя элементы живописи хокуга**, противоположной нанга. Эти художники, подверженные различным влияниям, не создали собственной школы. Основателями оригинальной японской живописи нанга стали Икэ Тайга и Ёса Бусон.

Икэ Тайга (1723—1776) родился в крестьянской семье в пригороде Киото. Вначале

Тайга изучал живопись школы Тоса. Однако после того как он открыл мастерскую по производству вееров, его начала привлекать живопись нанга. Изучив наставления по живописи, художник стал писать в стиле нанга. Тайга обучался также у Янагидзава Киэна и воспринял живописную манеру школы Сотацу — Корина и даже европейскую живопись. Тайга много путешествовал и прекрасно знал японский пейзаж. Все это и позволило ему создать собственную школу живописи нанга, которая по своему характеру отличалась от традиционной живописи этого жанра. Тайга создал много выдающихся произведений, как малых форм, так и крупных — складных ширм, фусума. Они пронизаны светом, полны спокойствия и выразительности. Художник писал их интенсивными красками или тушью, используя три измерения, умело строил пространство второго плана в композиционном отношении.

Ёса Бусон (1717—1783) был известным поэтом, мастером хайку***, любил также живопись. Предполагают, что живописи он обучался у Сакаки Хякусэна. Не ограничившись этим, художник изучал также китайскую живопись Сунской, Юаньской и Минской эпох и выработал собственную манеру письма. В последние годы жизни он создал ряд особенно удачных произведений, изображавших японский пейзаж. Его картины в стиле хайга**** полны мягкости и чистоты, прекрасны по исполнению.

После того как благодаря Тайга и Бусону японская живопись нанга достигла серьезных успехов, всюду появились живописцы, писавшие в этом стиле, который постепенно стал основным.

Урагами Гёкудо (1745—1820) родился в Бидзэне (сейчас префектура Окаяма) и служил у главы клана Нитта. Излюбленным его занятием была игра на кото*****, он также прекрасно писал картины, однако был, видимо, самоучкой. В 1794 году Гёкудо неожиданно оставил клан и начал странствовать по стране. Причина состояла в том, что Гёкудо стремился избежать опасности, грозившей

ему после запрета учений, не способствовавших проведению реформ эпохи Кансэй (1789—1900). Большую часть своих произведений Гёкудо написал в странствии, причем в основе его творчества лежало острое восприятие природы. Пейзажам Гёкудо свойственно чувство суровости и грусти.

Оки Мокубэй (1767—1833) родился в Киото, в Наватэ. Отец его был владельцем небольшой закуской. Мокубэй получил известность как керамист, мастер фарфоровых изделий. Одновременно он был художником, добившимся особенно большого успеха в пейзажной живописи, отличавшейся чистой краской и удачной композицией.

Среди живописцев школы нанга, живших в районе Кансай, можно отметить таких мастеров, как Окада Ханко (1782—1846) и Таномура Тикудэн (1777—1835), создавших ряд высокохудожественных произведений. Тикудэн родился в семье медика, служившего при правителе клана Ока в Бунго (сейчас префектура Оита), и был конфуцианским ученым. Во время крестьянского восстания в клане Ока дважды предлагал планы реформ политики клана, но они не были приняты. Уйдя в отставку, Тикудэн посвятил себя живописи. Искусство он изучал самостоятельно и наибольшего успеха достиг в живописи малых форм.

В Эдо живопись нанга возникла позже, чем в районе Кансай, и начало ей положил Тани Бунтё (1763—1840). На первом этапе творчества Бунтё изучал живопись школ Кано, а позже перешел к живописи нанга. Его картины представляли собой нечто среднее между живописью нанга и хокуга. В некоторых произведениях Бунтё, который писал и портреты, чувствуется влияние европейской живописи. Живописная манера художника отличается стилистическим многообразием. Учениками Бунтё были Ватанабэ Кадзан, Татихара Кёсё и другие.

Ватанабэ Кадзан (1793—1841) был самураем клана Тавара в Микава (сейчас префектура Айти) и затем дослужился до должности старейшины. Проявляя интерес к запад-

ным наукам, он придерживался передовых взглядов. Во время ареста группы сторонников сближения с Западом, в которую входили ученые, изучавшие западную культуру и науку, был схвачен властями. Кадзану было запрещено покидать клан Тавара, и он покончил жизнь самоубийством. Учиться живописи Кадзан начал с ранних лет, стремясь помочь семье, находившейся в тяжелом материальном положении. Учителем его был Тани Бунтё, однако на него оказал большое влияние и Нань Пин. Восприняв технику западной живописи, Кадзан создал стиль, отличавшийся энергичностью и напряженностью контурных линий. Наиболее сильной стороной творчества художника был реалистический портрет, написанный в трех измерениях с использованием присущего европейской живописи метода светотени. Эти произведения Кадзана открыли новую страницу в японской портретной живописи. Учеником Кадзана был Цубаки Тиндзан (1801—1854). Он прекрасно воспринял манеру учителя, но произведения его выполнены в более мягкой манере.

Татихара Кёсё (1785—1840) был самураем клана Мито. Живописи учился у Бунтё, затем изучал живопись школы Маруяма. Особенностью его творческой манеры является свобода, непринужденность.

Живопись эдоской школы нанга в отличие от живописи той же школы в районе Кансай имела мало общего с ортодоксальным стилем нанга и представляла собой смешение стилей ряда школ.

В конце периода Эдо живопись школы нанга распространилась по всей Японии, однако произведения художника утратили индивидуальные черты, в них усилились элементы формализма.

Укиё-э *. Живопись укиё-э, с одной стороны, унаследовала традиции оригинальной жанровой живописи конца периода Муромати и начала периода Эдо, а с другой — продолжала линию отогидзоси и канадзоси **. Но укиё-э по своему характеру несколько отличалась от них. Это отличие состояло в том, что укиё-э — искусство горожан политической

столицы, каковым являлся Эдо,— развивалось главным образом как гравюра. В период бакуфу горожане, находившиеся под гнетом военного сословия, искали выход своему недовольству в развлечениях и театре, поэтому материалом почти для всех произведений укиё-э послужила жизнь куртизанок и актеров. Вряд ли существовал человек, которого всецело можно считать зачинателем гравюры укиё-э, но как художника, способствовавшего процветанию этого жанра, можно назвать Хисикава Моронобу.

Хисикава Моронобу (1618?—1694?) известен и как живописец, но главная его заслуга состояла в том, что он поднял гравюру до уровня высокого искусства. Моронобу принадлежит огромное количество книжных иллюстраций, среди них есть такие, темой которых стала жизнь крестьян. Художник сделал иллюстрации важнейшей частью книги, освободив их от роли приложения, которую они играли прежде*. Моронобу создавал и рисунки на отдельных листах. Гравюра укиё-э, которую можно было выпускать дешево и в большом количестве, получила огромное развитие как народное искусство периода Эдо.

Среди школ живописи укиё-э, возникших одновременно со школой Хисикава, можно назвать школу Тории**. Ее основатель Тории Киёмото (1645—1702) был осакским актером. Затем Киёмото переехал в Эдо, где специализировался на создании театральных декораций. Его сын Киёнобу (1664—1729) иллюстрировал книги, делал рисунки на отдельных листах, а также, следуя профессии отца, писал декорации. В начале XVIII века появился еще один художник — Кайгэцудо Андо. К его школе принадлежало большое число мастеров, в основном они работали в области живописи, но были у них и гравюры. Композиция их произведений всегда была одинаковой: на них крупным планом во весь рост изображалась куртизанка. Миягава Тёсюн (1683—1753) особенно охотно писал портреты женщин, но, будучи преимущественно специалистом в живописи укиё-э, он не достиг особых высот в гравюре.

Ранняя гравюра, будучи монохромной, была весьма несовершенна, так как техника гравировки оставалась еще на низком уровне: тогда еще не научились резать тонкие линии. Гравюры раскрашивались в несколько цветов от руки, и, поскольку основной краской была киноварь, их называли тан-э (киноварь по-японски «тан»). Потом стали создавать сицу-э (лакированные картины), добавляя в тушь клей и таким образом придавая гравюре блеск.

Период, когда в искусстве гравюры господствовала техника тан-э, продолжался довольно долго, но примерно с 1744 года начали печататься пусть еще простые, но уже цветные гравюры. Это были так называемые бэйдзури-э. Рисунок резался более тонко и усложнялся, значительное внимание стало уделяться цвету. Но все же и эти гравюры оставляли впечатление некоторой примитивности. Наиболее выдающимся художником переходного периода от тан-э к бэйдзури-э был Окумура Масанобу (1686—1764), занимавшийся также издательской деятельностью. Он известен и как зачинатель того направления в живописи укиё-э, которое восприняло метод воздушной перспективы. Среди художников, творивших в тот же период, можно назвать Нисимура Сигэнага (1697—1756) и Исикава Тоёнобу (1711—1785).

Когда техника гравюры бэйдзури-э достигла достаточно высокого уровня, Судзуки Харунобу (1725—1770) в 1765 году открыл способ печатания многоцветной гравюры, называемой нисики-э***. Цветная гравюра — синтезированное искусство. В ее создании принимали участие художник, гравер и печатник, объединенные в печатной мастерской, и только благодаря совершенству техники гравировки и печатания гравюра укиё-э получила тогда стремительное развитие. Женщины, изображенные на картинах создателя цветной гравюры Харунобу, буквально поражают зрителя своей неземной прелестью и чистотой, изяществом и грацией. Первые гравюры нисики-э принадлежат Тории Киёмицу (1735—1785), писав-

шему актеров и куртизанок, и основателю школы Утагава — Утагава Тоёхару (1735—1814), внесшему в пейзажную живопись стиль укиё-э.

Конец XVIII века — золотой век гравюры нисики-э: в это время возникли новые технические приемы, появились новые художники.

Кацукава Сюнсё (1726—1792) специализировался на гравюрах актеров. Он сломал застывший формалистический метод школы Тории и стал реалистически передавать индивидуальные черты изображаемого человека. Сюнсё оказал огромное влияние на более позднюю гравюру, темой которой была жизнь актеров.

Биография Тосюсай Сяраку неизвестна, но, судя по дошедшим до нас произведениям этого мастера, его деятельность как художника длилась всего 10 месяцев, с мая 1794 года до февраля 1795 года. Сяраку довел до высшей степени совершенства передачу индивидуальных черт актеров. Скупыми линиями, лаконичными красками, не приукрашивая актера, он очень точно, в мельчайших подробностях передавал его облик, мастерски схватывал неумовимое движение, раскрывающее его внутренний мир.

Тории Кипёнага (1752—1815) первым стал создавать многолистные серии гравюр, которые отличались совершенной композицией, им создана целая галерея женских образов. Однако наиболее выдающимся из мастеров-гравюров, посвятивших свое творчество изображению женщин, был, пожалуй, Китагава Утамаро (1753—1806). Особенности его творчества отчетливо проявляются в погрудном портрете Окуби-э, в котором художник раскрывает душевную чистоту женщины.

Но вот кончился золотой век гравюры нисики-э, и она пришла в упадок. Изображения стали утрированными, цвета — кричащими. Однако в пейзажном жанре гравюры появились два выдающихся мастера — Кацусика Хокусай (1760—1849) и Андо Хиросигэ (1797—1858).

Кацусика Хокусай был учеником Кацукава Сюнсё, но впоследствии порвал с ним. Он был весьма разносторонним, темпераментным художником, до глубокой старости сохранившим горячий интерес к живописи. В произведениях Хокусая есть светотень, перспектива, воспринятые художником из европейской живописи. Правда, Хокусай иногда допускал некоторую утрировку, но наиболее сильной стороной его творчества является передача движения. Художник создал произведения настолько совершенные в композиционном отношении, что подобные им редко можно встретить в живописи укиё-э. Наиболее выдающиеся его гравюры были посвящены пейзажу.

Андо Хиросигэ был учеником Утагава Тоёхиро. Вначале он писал портреты актеров и куртизанок, но прославился созданием серии гравюр «53 станции Токайдо». В отличие от произведений Хокусая гравюры Хиросигэ более спокойны. Он трогательно, с любовью передает мельчайшие изменения японского ландшафта в зависимости от времени года.

Живопись в западном стиле (ёфуга). В связи с запрещением христианства распространение живописи в западном стиле (ёфуга) на некоторое время прекратилось. Но по мере увеличения интереса к изучению голландского языка *, европейской науки и культуры эта живопись начала возрождаться. Пионером в этой области выступил известный ученый Хирага Гэннай (1729—1779), изучавший методы европейской живописи и писавший произведения в европейском стиле. Гэннай был приглашен в клан Акита, где он обучил технике европейской живописи одного из самураев клана — Отано Наотакэ; отсюда и берет свое начало зародившееся в клане Акита течение живописи в европейском стиле.

Сибя Кокан (1738—1818) изучал вначале живопись школ Кано и Нанпин, затем писал картины в стиле укиё-э, а позже, познакомившись с Хирага Гэннай, стал проявлять интерес к голландской науке и искусству. Изучив технику живописи маслом и ознако-

мившись с голландскими трудами по вопросам искусства, он впервые в Японии стал создавать гравюры на меди. Другим путем, чем Кокан, пришел к созданию гравюры на меди Аодо Дэндзэн (1748—1823).

Кроме упомянутых художников, в конце описываемого периода в Эдо, Киото, Осака и Нагасаки появился ряд других художников, писавших в европейском стиле. Эта живопись непосредственно смыкается с аналогичной живописью периода Мэйдзи.

Причины распространения живописи в европейском стиле в годы Мэйдзи коренились в самой политике правительства бакуфу.

В конце периода Эдо иностранные корабли подошли к берегам Японии и вынудили ее открыть порты*. Это заставило правительство бакуфу начать более глубокое изучение иностранных государств. С этой целью в 1811 году оно организовало переводческое управление, которое в 1855 году было превращено в управление иностранных книг — Есёсё; в 1856 году управление было переименовано в Бансё сирабэсё. В 1861 году при этом управлении был создан отдел живописи, в котором работали пионеры живописи в европейском стиле годов Мэйдзи — Каваками Тогай и Такахаси Юити.

НОВОЕ И НОВЕЙШЕЕ ВРЕМЯ

Новое и новейшее время в Японии охватывает период начиная с революции Мэйдзи 1868 года и до настоящего времени. Перемены, вызванные этой революцией, оказали огромное влияние также и на японское искусство.

Одновременно с модернизацией японского общества современные черты приобретало и искусство, причем этот процесс протекал в условиях влияния европейского искусства и сложного переплетения национальных элементов с европейскими. С другой стороны, в первые годы Мэйдзи все еще были сильны позиции консервативного искусства, стремившегося сохранить в неизменном виде технику, унаследованную от периода Эдо. Эта борьба нового со старым наблюдалась во всех областях искусства и продолжалась вплоть до начала периода Тайсё (1912—1925).

В годы Тайсё влияние основных течений европейского искусства на искусство Японии

усилилось еще более. С началом периода Сёва эта тенденция продолжала развиваться. Вместе с тем в эти же годы продолжали создаваться произведения традиционного японского искусства. Таким образом, процесс становления современного японского искусства проходил в условиях одновременного развития этих двух течений, переплетавшихся между собой.

Стремление создать новое искусство на основе старых традиций обнаруживается в произведениях всех выдающихся деятелей искусства Японии после революции Мэйдзи. Но еще нельзя сказать, что эта важнейшая задача разрешена как с теоретической, так и практической точки зрения. Тяжесть выполнения этой ответственной задачи всегда лежала на плечах современного японского искусства, и его история красноречиво свидетельствует об этом.

АРХИТЕКТУРА

Революция Мэйдзи положила конец длившейся долгие годы изоляции страны. В Японию стала быстро проникать западная культура. Стиль и техника западных построек были восприняты и в области архитектуры. Но появилась необходимость прибегнуть к конструкциям и материалам, абсолютно отличным от тех, которые издавна использовались в японской архитектуре, — так возникла большая проблема в архитектуре. Известно, что японские здания почти все деревянные и представляют собой строение типа магуса, с опорными столбами, скрепленными поперечными балками — кэта и балками крыши — хари. Европейские же здания возводились из камня или кирпича, и одним из их конструктивных элементов были римские арки. Поэтому естественно, что различия в материале и конструкции не могли не затруднить строительство зданий в новом стиле. Кроме того, завезенный в Японию архитектурный стиль был весьма эклектичен и к тому времени считался устаревшим даже в Европе. Японские архитекторы должны были приложить много усилий, чтобы овладеть стилем, выработанным на протяжении всей истории развития западной архитектуры.

Нельзя сказать, что до периода Мэйдзи в Японии совсем не возводилось построек в западном стиле. Так, в конце периода Эдо были построены здания иностранных селтльментов, таможни, посольства, а также ткацкие фабрики, церкви. Здания иностранных селтльментов были выдержаны в так называемом «колониальном стиле», с характерными для него большими открытыми верандами. Из промышленных зданий наибольшей известностью пользуется ткацкая фабрика в Кагосиме. Из церковных построек следует упомянуть воздвигнутую в 1864 году в Нагасаки церковь Оцу тэнсюдо. Она сооружена по проекту французского миссионера Фюре и представляет собой трехнефную церковь.

В 1874 году церковь была реконструирована. Что же касается такого строительного материала, как кирпич, то еще в 1853 году Эгава Тародзаэмон использовал его для сооружения отражательной печи. Сооружение римских арок относится к более раннему периоду. Они применялись еще в начале периода Эдо при строительстве каменного моста Мэганэбаси.

Таким образом, в начале периода Мэйдзи уже имелись теоретические сведения и опыт в возведении сооружений в стиле западной архитектуры, но число этих построек было незначительно. Поэтому совершенно естественно, что после революции Мэйдзи всему нужно было учиться заново.

Период с 1868 по 1886 год можно назвать периодом знакомства с принципами западной архитектуры. Нам представляется целесообразным классифицировать постройки тех лет на следующие два вида: постройки, сооруженные японцами, и постройки, спроектированные иностранцами.

Рассмотрим сначала здания первого вида. С конца периода Эдо японские архитекторы начали осваивать технику и стиль построек, сооруженных на территории иностранных селтльментов, или попросту копировали их, строя здания в стиле, который можно назвать имитацией европейского. В этом случае строения, естественно, были деревянными, в них широко использовались отдельные детали, выполненные в традиционном японском стиле. Вопреки ожиданию оказалось, что подражание деревянным западным строениям довольно несложно. Далее, выяснилось, что даже штукатурные работы можно совместить с издревле существовавшей техникой. Иногда даже каминь с помощью штукатурки делали под мрамор.

Известны имена японских мастеров, строивших в тот период здания в западном стиле. Ими были Киёмидзу Ёсискэ (второй) и Хая-

си Таданори. Киёмидзу приехал в Эдо в годы Тэмпо (1830—1844) и впервые познакомился с западной архитектурой в Йокогаме. Одной из его выдающихся построек был сооруженный в 1868 году отель Цукидзи. Это двухэтажное деревянное строение с верандой на втором этаже. Центр здания венчает пятиэтажная башня. Стены здания отделаны частично плоской черепицей, частично оштукатурены. Деревянные части здания окрашены, сёдзи застеклены, на окнах сделаны наружные решетчатые ставни. Оно представляет собой типичный образец ранней японской архитектуры в западном стиле. В 1872 году Киёмидзу закончил строительство дома компании Мицуи (впоследствии Первый государственный банк), причем в центре его также возвышается башня. В этом здании еще больше чувствуется смешение восточного и западного стилей. Хаяси также построил большое число правительственных учреждений. Одной из его лучших построек является университет Кайсэй гакко (1873). Она может служить образцом архитектуры учебных заведений того времени.

До наших дней сохранилось большое число школьных зданий, построенных в тот период: школа Мацумото в префектуре Нагано, школа Мицукэ в префектуре Сидзуока и ряд других школ в префектурах Нагано, Яманаси и т. д.

Правительство Мэйдзи с целью развития науки и промышленности пригласило в Японию большое число иностранных инженеров и ученых. Среди них было немало и архитекторов. Так, в 1868 году в Японию прибыл английский архитектор Т. Дж. Уотерс, осуществивший постройку в Осака монетного двора. Существующий сейчас сэмпукан (здание, где осуществлялась проверка денег) был выстроен в 1871 году как помещение для приемов; это двухэтажное здание, построенное из камня и кирпича в колониальном стиле. Сооруженное в том же году здание литейной сохранилось лишь частично (вестибюль). В нем явно обнаруживается классический стиль.

В дальнейшем Уотерс переехал в Токио и в течение 1873—1878 годов вел работы по строительству на Гиндзе * ансамбля двухэтажных кирпичных зданий. Это был знаменательный для того времени факт с точки зрения улучшения принципов планировки городов, но, поскольку такое мероприятие было совершенно новым, на пути к его завершению встретилось много неразрешимых проблем и оно не было доведено до конца.

С 1874 года постройка правительственных зданий целиком перешла в ведение департамента промышленности. В 1872 году в Японию по приглашению этого департамента приехал в качестве инженера и лектора француз Ш. де Буенвиль. Им построен прекрасный, отличающийся богатством отделки лекционный зал политехнического института. В 1876 году в Японию приехал итальянец Г. В. Капелетти, который внес в архитектуру романский стиль. Он построил военный музей Юсюкан.

Особенно много для обучения японских мастеров принципам архитектуры и проектирования зданий сделал англичанин Дж. Кондер. Он родился в 1852 году в Лондоне, где получил образование архитектора. В 1877 году Кондер приехал в Японию и стал работать в департаменте промышленности, одновременно он начал читать лекции на строительном факультете политехнического института. В 1879 году состоялся первый выпуск его воспитанников — первых японских архитекторов, среди которых были Тацуно Кинго, Сонэ Тацудзо, Катаяма Токума. Кондер читал лекции в институте до 1892 года и воспитал немало японских архитекторов. Кроме того, Кондер создал Архитектурное управление и вообще много сделал для развития японской архитектуры. Он умер в Японии в 1920 году.

По проектам Кондера было построено более шестидесяти зданий. Первым зданием, спроектированным им по приезду в Японию, был Токийский императорский музей, построенный в 1882 году. Это кирпичное двухэтажное здание, занимающее огромную площадь в 758 цубо (1 цубо равен 3,31 квадрат-

ных метра), с арками, выполненными в магометанском стиле, увенчанными куполами. Для тех лет это было выдающееся сооружение. К сожалению, оно было разрушено во время землетрясения 1923 года и не сохранилось до наших дней. Клуб Рокумэйкан сооружен в 1883 году. Это также кирпичное двухэтажное здание в стиле английского ренессанса. Клуб существовал долгие годы, и с ним связан целый период в истории Японии, так называемый «период Рокумэйкан» *, но во время войны, как это ни печально, здание было разрушено. Здание юридического и литературного факультетов Токийского университета (не сохранилось) представляло собой кирпичное строение в готическом стиле. Оно явилось как бы эталоном стиля при сооружении существующих сейчас учебных корпусов университета.

Таким образом, постройки Кондера удачно сочетали в себе самые различные стили, но весь стиль его построек можно назвать эклектическим. Им построены и другие здания, например церковь Николая (1891). Она сооружалась по проекту, созданному в России, в который Кондер внес некоторые исправления. Во время землетрясения 1923 года купол церкви сгорел, но впоследствии был восстановлен. Церковь Николая существует и поныне.

В 1885 году департамент промышленности был упразднен. В следующем году возник план сосредоточения всех правительственных учреждений в одном месте**. По рекомендации германского правительства к проектированию здания приступили Герман Энде и Вильгельм Бёкман. В это же время в Германию были откомандированы три выпускника политехнического института, кроме них, на учебу были посланы восемь специалистов деревообделочных и других строительных работ. Однако этот грандиозный, рассчитанный на долгие годы проект так и не был реализован в связи с изменением обстановки в Японии и из-за отсутствия единой точки зрения по вопросу о выборе архитектурного стиля. Но все же три архитектора, направленные в Германию на обучение, впо-

следствии внесли значительный вклад в развитие японской архитектуры, много сделали и обучавшиеся там специалисты строительных работ.

Таким образом, постепенно руками японцев стали проектироваться и строиться здания в европейском стиле. Одно время в Японии получил распространение немецкий стиль. Здание министерства юстиции, построенное в 1895 году, спроектировано в основном приехавшим из Германии Менцем под руководством Энде и Бёкмана. Оно представляет собой типичный образец немецкого стиля.

Три архитектора, обучавшиеся в Германии, также строили преимущественно в немецком стиле. По проекту Ватанабэ Юдзуру в 1890 году был построен отель Тэйкоку (не сохранился), Цумаки Ёрики спроектировал и в 1893 году построил Токийский муниципалитет (не сохранился) и в 1899 году — зал заседаний Токийской торгово-промышленной палаты, Каваи Кодзо в 1900 году построил здание Осацкого апелляционного суда.

Из первых выпускников политехнического института Тацуно Кинго был оставлен в институте для чтения лекций, кроме того, он спроектировал много зданий. По его проекту в 1888 году было построено главное здание инженерного факультета Токийского университета. Здание Японского банка сооружалось в течение 1890—1896 годов, это было типичное для того времени сооружение. В нем наглядно проявился тот европейский архитектурный стиль, который восприняли японские строители в период Мэйдзи. Оно построено из кирпича и камня в основном в стиле итальянского ренессанса. По своей конструкции здание было весьма прочным, но в результате землетрясения 1923 года загорелся его купол и огонь сильно повредил внутренние помещения, которые были впоследствии почти полностью перестроены. Однако часть помещений, обращенных во внутренний двор перед вестибюлем основного здания, сохранилась почти полностью. В последние годы жизни Тацуно спроектировал Токийский вокзал (1914). Он также

построен в стиле ренессанс. Это кирпичное строение с металлическим каркасом — в те годы прочности конструкции уделялось основное внимание. Землетрясение 1923 года сильно повредило здание вокзала, потребовались значительные работы по восстановлению купола и других частей здания.

Катаяма Токума был приглашен в министерство двора и в качестве придворного архитектора спроектировал большое количество дворцов, домов знати и т. д. Наиболее выдающаяся его работа — императорский дворец Акасака (до недавнего времени Парламентская библиотека). Он сооружен в 1909 году и несет весьма заметные следы подражания архитектуре императорских дворцов Франции. Дворец построен в стиле, в котором характерный для периода Мэйдзи процесс заимствования элементов западной архитектуры достиг наивысшей точки. Дворец и внутри и снаружи богато украшен. Хёкэйкан, представляющий собой часть Токийского национального музея в Уэно, построен в 1908 году в стиле ренессанс. В своих постройках Катаяма достаточно умело использовал методы западной архитектуры. В этом его большая заслуга.

С начала периода Мэйдзи все строительные работы велись в основном правительством. Но благодаря японо-китайской и русско-японской войнам значительно окрепли частные компании, такие, как Мицуи, Мицубиси, Сумитомо, которые тоже приступили к строительству. Первый дом Мицубиси сооружен в 1894 году архитектором Сонэ Тацудзо совместно с Кондером. Это кирпичное трехэтажное здание, отличающееся ясностью замысла. Затем были построены второй и третий дома Мицубиси. Ансамбль этих зданий был назван «Лондоном на одной улице». Они послужили как бы эталоном городского строительства в Токио. В строительстве домов компании Мицуи принял участие Ёкогава Тамискэ.

Япония — страна, весьма подверженная землетрясениям, поэтому кирпичные строения сильно разрушались. В связи с этим японские архитекторы всегда проявляли

большой интерес к конструкциям зданий нового типа. В 1895 году из Франции была завезена идея металлического каркаса, ее осуществили при постройке завода Сюэйся. Вслед за этим была воспринята американская конструкция металлического каркаса. Что касается зданий из железобетона, то впервые такого рода сооружение было воздвигнуто в 1909 году.

В конце периода Мэйдзи в Японии стало усиливаться национальное самосознание. Значительный след в изучении истории восточной, и в частности японской, архитектуры оставил Ито Тюта. Именно ему принадлежит заслуга в том, что начиная с 1897 года «строительство» стало рассматриваться как искусство. В 1909 году в Архитектурном обществе была организована дискуссия о будущем архитектурном стиле Японии. Это была попытка вывести японскую архитектуру из тупика эклектизма. Но поскольку в то время еще не выработали определенную точку зрения относительно характера современной архитектуры, дискуссия, хотя и была весьма продолжительной, не привела к коренному разрешению проблемы. В этих условиях в 1915 году Нода Тосихико выпустил книгу «Архитектура — не есть искусство», в которой настаивал на конструктивизме и рационализме в архитектуре, — так складывалось понимание характера современной архитектуры.

В 1919 году окончилась первая мировая война. Она способствовала экономическому развитию Японии, в результате ее ускорило развитие капитализма. Именно с этого периода началось строительство административных и общественных зданий американского типа. Еще в 1917 году строительная компания, руководимая Сонэ Тацудзо и Наканори Сэйитиро, построила из железобетона на металлическом каркасе здание Морской страховой компании, простая идея этого здания не потеряла новизны и сегодня. Затем было построено здание Маруноути, проект которого был разработан одним из отделов концерна Мицубиси, а строительство осуществлено французской строительной компа-

ней. Сооружение этого здания началось в 1920 году; в самый разгар работ произошло разрушительное землетрясение, которое нанесло постройке колоссальный ущерб. Последнее объясняется тем, что план, разработанный японскими архитекторами, строительная компания игнорировала, и постройка была завершена только после значительной его переделки. Здание Маруноути до 1945 года было самым большим в Японии. Примерно в то же время было закончено строительство здания паровой компании «Нихон юсэн». Так было завершено строительство ансамбля на площади перед Токийским вокзалом.

Строительство зала заседаний парламента началось в 1919 году на основе проекта, получившего первую премию на конкурсе. Его строительство было завершено в 1936 году. В 1918 году состоялся другой конкурс — на проект картинной галереи Мэйдзи дзингу. И тот и другой проекты были эклектичны, без живой мысли, архаичны по форме.

Начало движению за современную японскую архитектуру положило созданное в 1920 году архитектурное общество Бунриха, ядро которого образовали молодые выпускники архитектурного факультета Токийского университета. Общество призывало к отмежеванию от всех существовавших ранее архитектурных стилей. На Западе подобное течение возникло в Вене в 1897 году, в Японии пошло по этому же пути 23 годами позже.

Современные течения в архитектуре предполагают использование большого количества таких промышленных материалов, как металл, цемент, стекло. Они зиждутся на конструктивных методах, дающих жизнь новым материалам. Современная архитектура поставила также ряд коренных проблем, которые невозможно разрешить без новых материалов и новых методов конструирования. Таковыми, например, были проблемы строительства высотных домов, помещений без больших опорных столбов и т. д. Что касается Японии, то движущей силой, уско-

рившей появление новой архитектуры, явилась первая мировая война.

Члены общества Бунриха, которым было поручено строительство помещения для организованной в Уэно в 1922 году выставки по случаю годовщины заключения мирного договора, создали поразившее всех строгостью и чистотой здание. Один из членов этого общества — Ямада Мамору по поручению министерства связи в 1925 году построил в Токио здание Центрального телеграфа. Это было здание, сооруженное в экспрессионистской манере, с использованием большого числа параболических арок. Другой член общества Бунриха — Исимото Кикудзи построил в 1927 году здание редакции газеты «Асахи симбун», в 1931 году — здание Сиракия и другие. Все они отличались оригинальным внешним видом.

При восстановлении зданий, пострадавших от землетрясения в 1923 году, а также в новом строительстве стал широко применяться железобетон. Именно в этот период были построены лекционный зал Ясуда (1925), библиотека (1928) и другие здания Токийского университета. Все они сооружены в современном стиле с использованием готических элементов.

В 1922 году для проектирования отеля Тэйкоку в Японию прибыл американский архитектор Ф. Л. Райт. Он предложил оригинальный план. Его решение пространства, использование материала и конструкции оказали воздействие на развитие архитектурной мысли Японии.

В Европе в 1925 году Вальтер Гропиус провозгласил идею «интернациональной архитектуры». Ее смысл заключался в требовании использования современных материалов и постройки зданий сугубо утилитарного характера, что должно было привести к полному отказу от всех стилей и сооружению во всем мире однотипных зданий.

Это движение было подхвачено и в Японии. Маэкава Кунно и Сакакура Дзюндзо учились у француза Корбюзье, Ямаваки Гэнто ездил на учебу в Германию, Ямагути Бунсё был учеником Гропиуса. Постепенно

в Японии стали усиленно строиться здания рационалистически-утилитарного характера и в орбиту этого строительства были втянуты члены общества Бунриха. Новое движение в архитектуре постепенно получило окраску общественного движения, в результате чего усилились политические репрессии по отношению к его участникам. В 1936 году прекратило существование последнее архитектурное объединение — Лига строительной культуры Японии.

Наиболее важными постройками рационалистической архитектуры являются здания, сооруженные министерством связи, Центральный почтамт (1934, архитектор Ёсида Тэцуро), больница работников связи (1937, архитектор Ямада Мамору) и другие. Во всех этих сооружениях снаружи виден каркас из вертикальных и поперечных креплений, большие четырехугольные одинаковые окна. Их замысел предельно прост: сочетание белых стен и проемы окон, пропорциональность всех частей здания — вот что придает им легкость и красоту. При строительстве больницы работников связи было учтено ее функциональное назначение как лечебного учреждения — это прекрасное здание вполне современного типа.

Хоригути Сутэми создал ряд удачных образцов жилой архитектуры. Наиболее выдающаяся его работа — особняк Вакаса в Токио, построенный в 1937 году. Хоригути всесторонне изучил архитектуру чайных павильонов, обнаружив в них традиционное для Японии понимание прекрасного. Таким образом, сторонники рационалистического течения, поставившие перед собой цель создания интернациональной архитектуры, независимо от того, сознавали они это или нет, в своем творчестве наиболее полно отражали традиции японской архитектуры.

К этому же периоду относится постройка многочисленных зданий по проектам приехавшего в Японию архитектора Раймона. Одним из них была церковь Токийского женского университета (1938). В 1933 году в Японию прибыл Бруно Таут, он высоко оценил значение императорского дворца

Кацура и храма Исэ как архитектурных памятников. Бруно написал большое число работ, в которых под новым углом зрения рассматривал понимание прекрасного в Японии.

Эклектизм периода Мэйдзи привел к признанию правомерности смешения исконно японского и западного стилей в архитектуре. Такие здания, как театр Кабуки (1924, архитектор Окада Синъитиро) или храм Цукидзи Хонгандзи (1934, архитектор Ито Тюта), хотя и сооружены из железобетона, однако богато украшены в стиле древней японской архитектуры без какого-либо ее критического усвоения. После выхода в 1933 году Японии из Лиги наций, когда в стране стали развиваться милитаризм и национализм, наступил период сугубо формального использования японского архитектурного стиля. Военный клуб (Гундзин кайкан; 1934) и Токийский императорский музей (сейчас Токийский национальный музей; 1937) были построены по премированным проектам; сооруженные из железобетона, они были покрыты черепичной крышей японского типа и имели ряд других чисто японских деталей, как, например, балюстраду.

Построенное в 1938 году здание Дайити сого представляло собой громоздкое сооружение с рядом колонн по фасаду. На нем явно отразилось влияние архитектуры фашизма. Здание было спроектировано в расчете на то, чтобы противостоять воздушным налетам, и строилось по последнему слову техники — фундамент закладывался кессонным методом, применялся сварной металлический каркас и т. д.

В связи с вступлением Японии во вторую мировую войну строительство более или менее ценных в архитектурном отношении зданий прекратилось. В 1945 году Япония потерпела поражение, все крупнейшие города были превращены в руины, это было трудное время. Но вместе с тем подобное положение давало возможность начать плановое строительство новых городов. Однако правительство почти не воспользовалось ею. Лишь в Нагое была осуществлена хорошо продуманная планировка дорог, в остальном

же сооружались города старого типа с беспорядочной планировкой. Ощущалась огромная нехватка жилья, превратившаяся в жгучую социальную проблему, и для ее разрешения началось строительство многоквартирных домов. Раньше подобные дома строились паевыми обществами, после войны это строительство приняло гораздо большие масштабы, стали создаваться целые поселки. Но проблемы, связанные с жизнью в таких домах, еще не решены полностью.

После начала войны в Корее в 1950 году наступил период строительства крупных зданий, так называемый «бум билдингов». В городах, подобно грибам, стали расти огромные здания. Примером может служить Международный зал компании Никкацу (Никкацу кокусай кайкан) *, строительство которого закончено в 1951 году.

В послевоенные годы активную деятельность развернул архитектор Тангэ Кэндзо.

Он построил в Хиросиме музей памяти жертв атомной бомбардировки, а также большое число других зданий. Одна из его крупных работ — здание Токийского муниципалитета.

Дальнейшее усовершенствование прочности конструкций привело к использованию в строительстве самых различных конструктивных приемов. Так, стало возможным придавать зданию новую форму с помощью сферической конструкции крыши из железобетона.

Особенностью архитектуры послевоенного периода является также строительство заводских зданий с законченным архитектурным решением. Величественный вид имеет полиграфический комбинат, построенный Тангэ в префектуре Сидзуока, гармоничностью архитектурного решения отличается цементный завод в Титибу, спроектированный Танигути Китиро.

СКУЛЬПТУРА

Японская скульптура зародилась главным образом как буддийская; в средние века ее тематика несколько расширилась — появилась портретная скульптура, однако после этого начался ее упадок. В тот период потребность японского народа в искусстве восполнялась живописью и прикладным искусством, на скульптуру почти не обращалось внимания. По-видимому, конструкция японского жилого дома и организация пространства возле него не подходили для заполнения их скульптурой. Интерьеры древних храмов были удачно приспособлены для скульптуры, однако впоследствии уже не стало места для установки новых статуй. Не объясняется ли этим фактом одна из причин упадка скульптуры?

Все это определило условия, длительное время сдерживавшие развитие скульптуры даже после того, как создалась обстановка, благоприятствовавшая тому, чтобы она заняла свое место в искусстве. Должно было пройти много времени, пока жилые дома, общественные учреждения, улицы, площади стали пригодными для установки современной скульптуры. Придание современного вида пространству, занимаемому скульптурой, и создание скульптуры современного вида — эти два процесса тесно взаимосвязаны. Помимо указанных неблагоприятных обстоятельств, можно также отметить следующее: политические перемены, вызванные революцией Мэйдзи, как известно, сами по себе не внесли изменений в характер японской культуры. За теми изменениями, которые принесла с собой революция, придав капиталистический характер идеологии и строю, еще стояло искусство, уходившее своими корнями в феодальную Японию конца периода Эдо. Потребовалось немало времени после революции, прежде чем дух современности проник во все области искусства.

Среди скульпторов, творчество которых началось в период Эдо и продолжалось в годы Мэйдзи, были мастера традиционной буддийской скульптуры, мастера дворцовой скульптуры и резчики по слоновой кости, так называемые гэбори.

Резные изделия из слоновой кости отвечали вкусам иностранцев и получили особенно большое распространение в 70-х годах XIX века. Резчики Асахи Гёкудзан (1842—1923) и Исикава Кюмэй (1852—1913) имели многочисленных учеников и выполняли огромное количество всевозможных заказов, однако из изделий резьбы по дереву известны лишь «Одинокий замок в лучах заходящего солнца». Обращает на себя внимание тот факт, что членами созданного в 1886 году Токийского общества резчиков были в основном резчики по кости, а из резчиков по дереву в него входили лишь Такамура Коун (1852—1934) и два его ученика. Перешедшему от резьбы по слоновой кости к резьбе по дереву Такэути Кюити — он родился в доме мастера буддийской скульптуры Ямада Кисай — и потомку буддийского скульптора Такамура Коуну правительство поручило провести изучение произведений древнего искусства. Их просили непосредственно ознакомиться с древней скульптурой периода Нара и сделать копии наиболее выдающихся памятников. Однако консервативность их творческого метода и идеологии помешали им использовать традиционное японское искусство в интересах развития искусства архитектуры.

В 1876 году правительство создало Промышленно-художественную школу, открыв в ней скульптурное отделение, для чтения лекций в школе был приглашен итальянец Винченцо Рагуза. В «Записке департамента промышленности» по поводу реорганизации школы говорилось: «Следует пересмотреть

положение и ввести обучение на государственную стипендию учеников скульптурного факультета. Люди, именуемые скульпторами,— это в основном те, кто работает по найму и не создает произведений искусства, которые позволили бы им получить известность. Они не знакомы с теорией европейской скульптуры и всеми проблемами, которые помогали бы развитию их творчества. Настоящее постановление будет способствовать этому».

Приведенная выше цитата прекрасно отражает состояние скульптуры тех лет и характер планов правительства, стремившегося насадить в этом виде искусства европейскую технику. Рагуза обучал своих учеников технике лепки из глины и гипса и обработке камня. Академическая скульптура Рагузы так же, как и сам метод западной живописи того времени, основывалась на принципе предельно верной передачи объекта изображения, что вызывало сочувствие у студентов школы, среди которых были Окума Удзихиро (1856—1934) и Сано Акира. Окума в 1888 году ездил учиться в Европу, им был создан ряд бронзовых скульптур в западном стиле, одна из его выдающихся работ — скульптура военачальника Омура Масудзиро. Сано Акира впоследствии занялся вопросами скульптурного украшения зданий, но на первой выставке общества Хакубакай он продемонстрировал скульптурный портрет военачальника Умасимадэ Микото.

Кроме скульпторов, обучавшихся в Промышленно-художественной школе, в западном стиле работал также Наганума Мориёси (1857—1942). Выехав в Европу в 1881 году, он вернулся на родину в 1887 году и все это время изучал технику западной скульптуры, известна работа Наганума «Старик».

В открывшейся в 1889 году Токийской школе искусств получили широкое распространение националистические идеи, провозглашенные Окакура Тэнсином и Фенеллозой*, поэтому на скульптурном факультете школы основное внимание уделялось традиционной деревянной скульптуре. Руководя-

щую роль на этом факультете играли Такамура Коун, Такэути Хисаити, Исикава Мицуаки, Ямада Кисай, а среди его воспитанников — Сираи Амэяма и Нииро Тада-носкэ. Из учеников Коуна можно назвать Гото Тэйко, Ямадзаки Тёуна, Хирагуси Дэн-тю. Нииро впоследствии стал членом Японской академии искусств и на склоне лет занимался преимущественно реставрацией древней скульптуры. В этой же области работал в качестве его помощника Мётин Цунэо.

Когда в связи с беспорядками в Промышленно-художественной** школе директор ее Тэнсин ушел в отставку, на факультете скульптуры, кроме деревянной, стали изучать западную скульптуру, причем преподавателем этого нового предмета был назначен Наганума Мориёси. В 1899 году наряду с отделением деревянной скульптуры в школе было образовано отделение глиняной скульптуры. После Наганума профессором вновь созданного отделения был назначен выпускник этой же школы Фудзита Бундзо. В 1902 году отделение глиняной скульптуры окончил сын Коуна — Такамура Котаро. Создание этого отделения сыграло довольно важную роль в развитии современной японской скульптуры. В том же, 1902 году в Японию из Европы вернулись Синкай Такэтаро и Синкай Китамура, а Сираи Удзан уехал в Европу. Их деятельность еще больше способствовала тому, что обучение на отделении глиняной скульптуры шло в направлении освоения европейской техники. Но вряд ли можно утверждать, что им удалось создать произведения, превосходившие по своим художественным достоинствам такие произведения традиционной скульптуры, как «Старая обезьяна» Коуна или «Богиня Каннон в белом» Исикава Мицуаки. В 1904 году руководство отделением глиняной скульптуры, созданным в институте живописи стран Тихого океана, перешло в руки молодых скульпторов Синкай и Китамура. Из выпускников Промышленно-художественной школы в этом институте обучались Асакура Фумио (окончил в 1907 году), Исикава

Какудзи (окончил в 1905 году) и Фудзиси Кою. В то время институт рассматривался как форпост распространения современной скульптуры, однако произведения обучавшихся в нем скульпторов и с точки зрения тематики и с точки зрения содержания не совсем отвечали этому требованию.

В начале 1900 годов из Европы в Японию одни за другим вернулись такие скульпторы, как Огивара Морие (1879—1910), Тобари Коган (1882—1927) и Такамура Коган (1883—1956). Все они находились под влиянием Огюста Родена и решительно взялись за обновление японской скульптуры. Огивара и Тобари вместе с молодыми скульпторами Накахара Тэйдзиро (1888—1921) и Исии Цурудзо выступили против распространенного тогда старого стиля в скульптуре и, обратившись к новому стилю, создали целую эпоху в истории японской скульптуры. На выставке 1910 года Тобари экспонировал «Девушку», Накахара — «Голову старика». В этом же году оборвалась недолгая жизнь Огивара, последнее его произведение — «Женщина» получило определенный резонанс. Вернувшийся в Японию Такамура Котаро не выдержал обстановки, в которой жил его отец, отличавшийся консерватизмом, и ушел в литературу. Обучавшиеся в Европе художники стали по-новому воспринимать древнюю японскую скульптуру, творчески, с учетом требований нового времени оценивали древние скульптурные произведения. Не будет преувеличением сказать, что именно благодаря их таланту в этот период и зародилась современная японская скульптура. Тобари оставил целую галерею скульптур обнаженных женщин, Накахара — «Голову старика Хакамори», Огивара — «Женщину». Все эти произведения несли на себе печать «современности».

В начале периода Тайсё (1912—1926) в Японской академии изящных искусств было создано отделение скульптуры, членами которого стали Хирагуси Дэнтю, Найто Син, Ёсида Сираминэ и Сато Тёдзан. Впоследствии в число членов академии вошли Исии Цурудзо, Тобари и Накахара. Сейчас

ясно, что именно они были ведущими мастерами этого отделения. Отделение скульптуры при Ассоциации японских художников и скульпторов, творивших в западном стиле, было основано на шестой ежегодной конференции в 1919 году по инициативе вернувшегося в Японию Фудзикава Юдзо (1883—1935), который обучался в Париже у Родена. Фудзикава в своем творчестве придерживался строгой, непретенциозной манеры. В официальных выставках принимали участие также члены ассоциации, как Асакура, Фудзиси, Китамура, Ямадзакэ, Синкай, Татэхата и Тайму, впоследствии к ним примкнули Хори Синдзи и Икэда Юхати. Если бросить беглый взгляд на всю их деятельность, то вряд ли можно утверждать, что зародившаяся в конце первого десятилетия XIX века современная скульптура в период Тайсё вышла на широкий путь, развилась и окрепла — и не только потому, что условия развития скульптуры оказались весьма неблагоприятными, что потребность в ней была ограничена; ее движение вперед задерживало отсутствие в течение длительного времени прочных традиций в скульптуре домэйдзийской Японии.

Накахара умер в молодости; Тобари перешел к гравюре, и только Такамура в течение многих лет создавал произведения в дереве и бронзе. Он оставил после себя такие работы, как «Окура Кихатири», «Голова Коэя» и другие, но примерно с 1936 года его творческие возможности стали угасать. В годы войны на Тихом океане число скульпторов возросло, но особого развития скульптура не получила. Деревянная скульптура Хасимото Хэйхати, бронза Исии Цурудзо, работы Симидзу Такаси, экспонировавшиеся на выставке министерства просвещения, произведения Кикичи Итио, принадлежавшего к группе «нового творчества», испытали на себе влияние скульптурного стиля, возникшего в Западной Европе после Родена, и своеобразного понимания древней японской скульптуры, однако возможности современного искусства скульптуры в них проявились в незначительной степени.

Путь развития современной японской скульптуры был в общем весьма узким. Иногда появлялся выдающийся мастер, но последователей, которые могли бы продолжать его дело, не находилось. Война на Тихом океане заставила скульпторов академического толка создавать поразившие своей безвкусицей монументы, выдержанные в ми-

литаристском духе. Возрождения современной скульптуры в послевоенный период можно было ожидать лишь при условии восприятия ценных традиций прошлого и развития живого творчества. И в самом деле, через несколько лет после войны постепенно стали складываться условия для расцвета скульптуры.

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Прикладное искусство периода Мэйдзи развивалось в условиях, отличавшихся от тех, которые существовали ранее. В самом искусстве появились тенденции, несхожие с тенденциями прошлых времен. Прежде всего в связи с общественными волнениями, вспыхнувшими в конце периода Эдо, прикладное искусство оказалось в состоянии застоя. И лишь по мере стабилизации общественной жизни оно начало постепенно возрождаться, нашло наконец новый путь и с первого десятилетия XX века стало отвечать требованиям нового времени. В конце периода Тайсё японское прикладное искусство испытало на себе сильное влияние модернистских течений Запада. Одновременно начался процесс самостоятельного развития художественного прикладного искусства. Так наступил новый этап в его истории.

С целью стабилизации экономики японское правительство планировало развитие промышленности и делало серьезную ставку на вывоз предметов прикладного искусства. Осуществляемые им мероприятия — приглашение иностранных специалистов, посылка студентов для обучения за границу, участие во Всемирной выставке 1873 года в Вене — явились факторами, способствовавшими прогрессу прикладного искусства.

Ободренное высокой оценкой, полученной японскими предметами прикладного искусства на Всемирной выставке, правительство создало ряд торговых компаний, таких, как «Кирицу косё кайся», которые занялись экспортом этих изделий. И старые мастера вновь обрели, если можно так выразиться, точку опоры. Однако хотя традиционная техника исполнения и сам замысел произведений прикладного искусства и привлекли на какое-то время внимание иностранцев, это не могло продолжаться бесконечно. Чтобы добиться значительного роста экспорта, тре-

бовались новые рисунки, новая техника. В этом состояла вся проблема, тяжесть решения которой должно было принять на свои плечи прикладное искусство периода Мэйдзи.

Национализм, возникший как реакция на проникновение западной культуры в первые годы Мэйдзи, оказал большое влияние на прикладное искусство тех лет. Движение за сохранение древностей создало благоприятные условия для возрождения традиционного прикладного искусства, но общество нового времени невозможно было увлечь лишь предметами, выполненными в традиционном стиле. Следовало изучить новую технику, принятую на Западе, перейти от ручного производства предметов прикладного искусства к промышленному. Требовалась такая техника прикладного искусства, которая позволила бы производить массовые предметы на экспорт и отдельные выдающиеся произведения. Особенно большой прогресс был достигнут в развитии промышленных методов и научных исследований в области гончарного производства и раскраски тканей. Что же касается производства лаков и металлических изделий, то здесь по-прежнему оставались очень сильными консервативные тенденции.

Серьезными факторами, способствовавшими приданию современного характера прикладному искусству тех лет, были создание специальной школы, где велось обучение этому виду искусства, учреждение различных организаций, объединявших мастеров, проведение выставок и т. д. Большинство мастеров того периода достигли больших успехов в создании изделий в традиционном стиле, но они не могли самостоятельно найти что-то новое, отличное по своему замыслу от того, что было прежде. Восполнить этот недостаток призваны были художники и рисовальщики. Но и им были еще присущи кон-

сервативные тенденции. И вот во второй половине периода Мэйдзи среди мастеров прикладного искусства появилось стремление создавать рисунки самостоятельно. Наступил период, когда особенно активизировалась деятельность мастеров прикладного искусства, окончивших специальную школу.

Руководящее положение в области резьбы по металлу заняли Кано Нацуо и Унно Сёмин. Оба они хорошо владели техникой украшения мечей и изготовления золотых предметов, принятой в период Эдо. Ими были созданы вазы для цветов, курильницы, медальоны, пуговицы, металлические детали для сумок, застежки для оби,— словом, эти художники приложили много сил к расширению сферы прикладного искусства. Однако они принадлежали к старой школе и работали лишь в традиционном стиле. Нацуо был мастером катагири-бори (один из видов резьбы по металлу, когда одна сторона линии отвесная, а другая — покатая). Сёмин прославился как специалист в инкрустации слоновой костью и технике проэ (она заключалась в создании рисунка из привариваемых к поверхности металлических изделий пластинок). Кроме них, в тот же период работали также выдающиеся мастера, как Кадзума Иину, специализировавшийся на изготовлении изделий нуномэ дзоган (гравировка металлической поверхности изделия тонкими линиями и наложение на нее тонких пластинок из другого металла), Тоёкава Мицунэга — мастер металлических деталей для сумок и застежек для оби, Кагава Кацухиро и Цукада Сюкё, продолжавшие в своем творчестве традиции Нацуо, Унно Бисэй, специализировавшийся на резьбе металлических литых изделий, и другие. Со второй половины периода Эдо, когда началась деятельность Симидзу Нандзана и Окабэ Какуя, учившихся у Нацуо и Сёмина, искусство резьбы по металлу стало приобретать современные черты.

Что касается чеканки, то этим способом создавались вазы для цветов и различные украшения. Мастерам прикладного искусства, чеканившим «стрелы» шлема, колокола,

маски, чайники, было трудно проявить творческие возможности в своем искусстве, и поэтому в период Мэйдзи вряд ли можно было ожидать каких-либо новых форм чеканки. В те годы лишь созрели условия для появления новых изделий в технике чеканки в будущем. Известны имена чеканщиков тех лет — Хирата Мунэюки, Хирата Сигэмицу, Курогава Эйсё, Ямада Тёдзабуро, Судзуки Тёдзюсай и Судзуки Тёосай. В произведениях Исида Эйити, учившегося у Мунэюки, который работал во второй половине периода Мэйдзи, видны приметы нового века.

В литье первых годов Мэйдзи сохранялись традиции периода Эдо. Методом рокэй (вытапливание воска в форме из земли) изготавливались предметы чайной церемонии, письменные принадлежности, вазы для цветов. Мастерами литья тех лет были Хомма Такусай, Судзуки Нагаёси, Осима Дзёун, Окадзакэ Сэссэй, Хата Дзороку. Тонкое мастерство, с которым они выполняли свои изделия, принесло им популярность на выставках за границей. Во второй половине периода Мэйдзи, когда протекала деятельность работавших под их руководством мастеров Кода Ходзума и Цуда Синобу, техника литья все более начала отвечать веяниям нового времени. С наступлением периода Тайсё появилась целая плеяда молодых мастеров литья, зародились формы, совершенно отличные от существовавших в период Эдо.

С давних пор был унаследован обычай пользоваться в повседневной жизни изделиями из лака, в связи с чем их производство распространилось по всей стране. Промышленное производство изделий из лака, начиная с периода Мэйдзи и до периода Тайсё, основывалось на традиционной технике. Преобладающей была тенденция изготавливать большое число дешевых, грубо выполненных изделий из лака. Поскольку в первые годы Мэйдзи потребность внутри страны в дорогих изделиях из лака типа маки-э была крайне ограничена, основное внимание уделялось экспорту, в соответствии с этим в больших количествах выпускались так называемые «хама-моно» («Хама» — сокращенное

название Йокогамы — порта Японии, через который шла торговля с западными странами, «хамамоно» — изделия прикладного искусства, специально предназначенные для экспорта). Примерно с середины периода Мэйдзи, когда усилилось влияние националистических идей, постепенно доминирующее место в прикладном искусстве заняли маки-э, выполненные в старинном стиле; с тех пор маки-э получили большое распространение. Среди мастеров первых лет Мэйдзи можно назвать Сибата Сёмина, Икэда Тайсина, Каваноэ Иттё, Сираяма Сёсая и Уэмацу Хомина. Во второй половине этого периода получили известность такие мастера, как Ясуи Хотю, Акадзика Дзитоку, Умэдзава Такадзана, Роккаку Сисуй и Цудзимура Мацука, в произведениях которых стали проявляться черты нового стиля. Примерно с 90-х годов XX века началось усиленное изучение техники цветных лаков, и одним из серьезных достижений этого периода было то, что стали создавать изумительные по красоте, многоцветные изделия из лака.

Перегородчатая эмаль в прикладном искусстве периода Мэйдзи занимала настолько большое место, что на ней следует остановиться особо. Искусство эмали возникло в Нагоя в конце периода Эдо.

В начале периода Мэйдзи техника производства эмалевых изделий, усовершенствованная под руководством иностранного мастера Вагнера, начала применяться в Токио и затем распространилась по всей Японии. Знаменитыми мастерами эмали тех лет были Намикава Соскэ из Токио и Намикава Ясуюки из Киото. Намикава Соскэ стал изучать способы передачи на эмали произведений японской живописи и в конце концов достиг больших успехов в технике изображения тончайших оттенков монохромных рисунков без контурных линий. Намикава Ясуюки предпочитал рисунки с контурными линиями, с помощью которых он мастерски передавал мельчайшие детали. Искусство современной японской эмали своим расцветом в значительной мере обязано этим двум мастерам, однако стремление искусства поднять

эмаль до уровня, конкурирующего с живописью, подверглось острой критике со стороны Вагнера. Но этот вид эмали пользовался огромным успехом среди большинства образованных людей того времени, и поэтому он получил значительное развитие; в этом заключалась одна из особенностей прикладного искусства периода Мэйдзи.

В период Мэйдзи искусство изготовления стекла в Японии превратилось в современную отрасль промышленности. Вначале под руководством иностранных мастеров было налажено изучение методов производства стеклянных изделий, а в 1876 году в Токио был построен государственный стекольный завод. Мастера, обучавшиеся на этом заводе, постепенно стали открывать собственные предприятия. Техника изготовления стекла все более совершенствовалась, получив значительное развитие. Однако изделия прикладного искусства из стекла периодов Мэйдзи и Тайсё с точки зрения мастерства изготовления не идут ни в какое сравнение с сацумским шлифованным стеклом. Но в тот период был сделан серьезный шаг в деле распространения стеклянных изделий среди широких масс населения. Японские мастера усвоили технику производства оконного стекла, которое примерно с 90-х годов XIX века стало употребляться при строительстве правительственных зданий. Из мастеров, изготавливавших изделия из стекла в начале 10-х годов XX века большую известность получил Огава Санти.

Искусство керамики получило дальнейшее развитие в результате усовершенствования техники изготовления керамических изделий благодаря модернизации гончарных печей, изучению химического состава глазури и глины, использованию метода формовки, годного для массового производства керамики, и, в частности, метода формовки с помощью заполнения жидкой глиной гипсовых форм. В области изучения глазури огромные заслуги принадлежат Като Томотаро и Такэмото Хаята. В области торговли с иностранными государствами и руководства керамическим производством много сделал Миягава

Кодзан, много сил для обучения искусству керамики и распространения новой техники приложил Нотоми Кайдзиро. Из иностранных мастеров особенно велики заслуги Вагнера. В числе мастеров, стремившихся приспособить старые технические приемы к современным условиям, следует упомянуть киотосцев Кинкодзана Собэ, Сэйфу Ёхэя, Ито Тодзана, Сува Содзана, Симидзу Рокубэя, а также выходца из Сэто Иноуэ Ёситада, уроженцев Тайсёдзи Такэути Гинсю и Накамура Сюто, уроженца Наэспрогава в Сацума Тиндзю Кана, токийца Миура Кэнъя и многих других. Экспорт японской посуды первыми начали компании Арита «Коранся» и «Сёдзися», много сделавшие для заимствования западной техники искусства изготовления стекла. В 10-х годах XX века началась деятельность мастеров Итая Хадзана и Нумата Итига, затем стали известны имена Хамада Сёдзи, Кавани Кандзиро, Фукумото Кэнкити, постепенно искусство изготовления стеклянных изделий приобретало новые черты.

В центре ткачества и раскраски тканей — а ими были мастерские Нисидзин в Киото — в первые годы Мэйдзи возникло стремление модернизировать производство. Была воспринята французская техника ткачества, завезены жаккардовые ткацкие станки, стала создаваться современная узорчатая ткань. Примерно в это же время в Киото началось изучение химических красок, причем в создании рисунков тканей приняли участие японские художники. В Киото же наладилось широкое производство узорчатой и гобеленовой тканей, вышивки. Выдающиеся произведения узорчатой ткани создал Датэ Яскэ, в области производства гобеленовой ткани известен Кавадзима Дзимбэй. Огромной популярностью в качестве раскраски тканей пользовался Ногутти Хикобэ. В 10-е годы XX века началась деятельность новой плеяды мастеров, получивших специальное образование, и рисунки тканей приобрели новые черты.

По мере механизации процессов ткачества и окраски тканей, а также распростране-

ния химических красок старые растительные краски и техника ручного ткачества стали приходить в упадок, ткачество и раскраска тканей как народный художественный промысел в провинции постепенно теряли свое значение.

Прикладное искусство периода Тайсё, с одной стороны, унаследовало все лучшее, что было достигнуто в период Мэйдзи, а с другой — характеризовалось двумя новыми явлениями. Во-первых, произошло превращение прикладного искусства в одну из отраслей промышленности, и, во-вторых, повысилась художественная ценность самих произведений прикладного искусства. Для изделий, которые не могли быть экспонированы на выставках министерства просвещения, в 1913 году министерством земледелия и торговли была организована специальная выставка, благодаря которой многие мастера упрочили свои позиции. На этой выставке существовало два течения — первое было представлено теми, кого интересовали изделия промышленного производства, второе — теми, кто уделял преимущественное внимание художественной стороне произведений прикладного искусства. В 1922 году на выставке Императорской академии изящных искусств был создан специальный отдел прикладного искусства; вокруг этих выставок стали сосредоточиваться мастера, придерживавшиеся второго направления.

К этому времени почти все знаменитые мастера, обучавшиеся прикладному искусству в период Эдо, умерли, уже получили известность те, кто обучался у них в период Мэйдзи, появились маститые художники среди их учеников. Молодые мастера испытывали на себе сильное влияние западного искусства, и поэтому на академических выставках были представлены произведения, отражавшие новые веяния, в них ясно обнаруживалась тенденция подражания иностранным образцам, причем особенно отчетливо ощущалось влияние конструктивистской школы. Но в то же время в произведениях прикладного искусства стали более выраженными индивидуальные особенности манеры

и замысла автора. Можно сказать, что именно тогда начался переход от прикладного искусства, преследующего цель создания декоративного рисунка, к прикладному искусству, направленному на создание формы.

Среди мастеров, принимавших участие в первых выставках Императорской академии изящных искусств, можно упомянуть имена следующих специалистов: в области художественного литья — Такамура Тоётика, Сасаки Сёдо, Найто Харудзи; в области росписи тканей и ткачества — Ямага Сэйка, Хирокава Мацугоро; из резчиков по металлу известны Китахара Санка, Унно Киёси; из специалистов по лакам — Ёсида Гэндзюро, Ямадзаки Какутаро, Мацуда Гонроку; кроме них, в выставках принимали участие мастера стекольного дела Ивата Тосити, Кагами Кодзо, а также керамисты Савада Содзан, Кавамура Сэйдзан, Ито Тодзан и мастера по дереву и бамбуку Иидзика Рокансай, Инаги Хигасисэнри и Кадзита Сатоси.

В 30-е годы XX века проявилось влияние прикладного искусства, а также искусства мебелировки квартир, с которым познакомили японцев немцы Бруно Таут и французенка Паллан, что несколько подняло интерес к развитию индустриальных методов в прикладном искусстве. Большие заслуги в этой области принадлежат Кунии Китаро.

Одной из особенностей периода Сёва, начавшегося в 1925 году, было то, что благодаря академическим выставкам получила большое развитие чисто художественная сторона прикладного искусства. Это знаменовало его прогресс, но вместе с тем вело к его аристократизации и в определенной мере даже к снижению ценности. В противовес этому течению с 1927 года развернулось движение (его возглавил Янаги Соэцу), ставившее своей целью развитие более здорового, народного художественного промысла. Керамисты Каваи Кандзиро, Фукумото Кэнкити, Хамада Сёдзи, Фунаги Мититада и мастер

по лаку Сэридзава Кэйскэ организовали в Национальном музее отдел прикладного искусства. Это позволило воспитать целые плеяды блестящих мастеров.

В середине 20-х годов все более активной становилась деятельность художников-декораторов, специализировавшихся в области рекламы и упаковки коммерческих произведений искусства.

С начала второй мировой войны из-за нехватки материалов и рабочих рук производство художественных изделий прикладного искусства сильно сдерживалось, в конце концов прекратился даже выпуск предметов обихода. Война явилась серьезной помехой для развития прикладного искусства, но одновременно она оставила в наследство послевоенному прикладному искусству усвоенную в тот период технику машинного производства и новые сведения о материалах.

Итак, начиная с периода Тайсё одна за другой создавались и распадались многочисленные ассоциации мастеров прикладного искусства; воспринимались различные иностранные стили, подражание которым то возрастало, то уменьшалось. Некоторые мастера брали за образец японское классическое искусство, другие пытались найти компромисс между европейским и японским искусством; все это явилось причиной неустойчивого положения в области прикладного искусства, приводило к многообразию форм и видов изделий. С одной стороны, создавались роскошные, блестяще выполненные уникальные произведения, с другой — развивалось массовое промышленное производство. С начала XX века уже нельзя говорить о прикладном искусстве как о полномочном течении, каким оно было до периода Эдо. Можно лишь отметить, что развитие промышленности и техники прикладного искусства шло по линии удешевления и облегчения производства изделий.

Ж И В О П И С Ь

ЯПОНСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ ЖИВОПИСЬ

В связи с социальными изменениями, происшедшими в результате революции Мэйдзи, художники школ Кано и Тоса утратили свое положение придворных живописцев и их влияние упало. Господствующее положение заняла школа нанга. Это направление в живописи поддерживалось помещиками в провинциях; к ней благосклонно относились и высшие чиновники правительства Мэйдзи.

Однако в те годы в живописи нанга большое место занимали формалистические произведения, а в конце 70-х годов эта школа вообще пришла в упадок.

Человеком, сумевшим нанести серьезный удар по живописи нанга, был Эрнест Фенеллоза. Американец по происхождению, он в 1878 году был приглашен на должность профессора Токийского университета. Фенеллоза проявил глубокий интерес к японской живописи, высоко оценил монохромную живопись периода Муромати, созданную школой Кано, и отверг получившую в те годы распространение живопись в западном стиле и живопись нанга. Благодаря Фенеллозе были признаны такие художники школы Кано, как Кано Хогай (1828—1888) и Хасимото Гахо (1835—1908), которые влачили жалкое существование.

Кано Хогай способствовал обновлению японской живописи. Многому его научила западная живопись; он изменил линию, принятую до этого в японской живописи, начал применять цветную линию и использовал краски, принятые на Западе, оказав большое влияние на последующее развитие японской традиционной живописи. После него руководителем мира искусств в период Мэйдзи стал Окакура Какудзо (Тэнсин; 1862—1913). В бытность студентом Токийского универси-

тета Окакура благодаря Фенеллозе заинтересовался восточной живописью и вместе с ним включился в движение за обновление японского искусства.

В 1887 году по предложению Фенеллозы и Окакура была создана Токийская художественная школа (позже Токийский институт изящных искусств). Директором ее стал Окакура, отдавший много сил претворению в жизнь своих идеалов. Вначале в школе велось преподавание традиционных видов японского искусства — живописи и резьбы по дереву, западная живопись и глиняная скульптура там не преподавались. Из этой школы вышли такие выдающиеся художники, как Ёкояма Тайкан (1868—1958), Симомура Кандзан (1873—1930) и Хисида Сюндзо (1874—1911). Однако в 1898 году среди части преподавателей школы развернулось движение бойкота Окакура. Последний вместе с Гахо, Тайканом, Кандзаном и Сюндзо ушел в отставку, основав Японскую академию изящных искусств.

Живопись академической школы, руководимой Окакура, передавая дух восточной живописи, развивалась в направлении заимствования техники западной живописи. Она противопоставила себя как восточной живописи, изображавшей только природу или жанровые сценки, так и японской традиционной живописи, ограничивавшейся следованием старым техническим канонам. Живописный стиль Сюндзо и Тайкана, которые отказались от характерной для восточной живописи линии и писали японскими красками в манере, принятой на Западе, открыл новый путь для японской живописи. Стиль Тайкана, так называемый «моротай» *, получил отрицательную оценку и долго не просуществовал, но он явился огромным стимулом. Именно этот стиль использовали Сюндзо и Тайкан в целях придания японской живописи современного характера. Однако вскоре

движение, начатое Академией изящных искусств, пришло в упадок.

В то время в Киото процветали существовавшие еще в период Эдо школы Маруяма и Сидзэ, работавшие в живописном стиле сясей. Молодые художники, представителем которых был Такэути Сэйхо (1864—1942), применили западную живописную манеру к живописи этой традиционной школы, что позволило им создавать полные чистоты и свежести произведения.

В противовес Японской академии изящных искусств, провозгласившей романтизм в живописи, художник Хирафуку Хякусуй (1877—1933) и его сторонники организовали общество «Мусэйкай», знаменем которого был реализм. Надо отметить вообще, что в конце 90-х — начале 900-х годов в Японии зародилось много небольших объединений художников, наподобие общества «Торнайкай», унаследовавшего традиции живописи укиё-э.

В этих условиях в 1907 году министерством просвещения была организована художественная выставка, на которой широко экспонировалась и японская традиционная живопись, и живопись в западном стиле, и скульптура. Произведения японской живописи были представлены работами самых различных мастеров: художников академической школы, художников консервативного направления, а также художников токийской и киотоской школ. Весьма знаменательно, что в первых выставках принимали участие художники, непосредственно работавшие в академии: Тайкан, Кандзан, Сюдзо, а также Сэйхо, Тэрасаки Когё (1866—1919) и Каваи Гякудо (1873—1957). Они открыли новую страницу в японской живописи, полностью вытеснив художников старой школы, продолжавших творить в традиционной манере.

На выставках происходила непрерывная борьба между старой и новой школами. Дело кончилось тем, что в 1914 году Тайкан, Кандзан, Ясуда Юкихико (род. 1884) и Имамура Сико (1880—1916) отказались участвовать в выставках, организуемых министерством

просвещения, и восстановили выставку Академии изящных искусств. В ее работе принимали участие либо воспитывались на экспонировавшихся на ней произведениях такие молодые способные художники, как Кубаяси Кокэй (1883—1957), Маэда Сэйон (род. 1885), Томита Кэйсэн (1879—1936), Огава Усэн (1868—1938), Хаями Гёсю (1894—1935), Кавабата Рюси (род. 1885) и Омода Аоки (1890—1933). На академических выставках ежегодно экспонировались проблемные произведения, получали известность молодые, многообещающие художники, поэтому академия приобрела огромное влияние как оппозиционная организация, противопоставившая себя выставкам министерства просвещения.

В 1918 году молодые киотоские художники Цутида Бакусэн (1887—1936) и Мураками Кагаку (1888—1939), возмущенные обстановкой, царившей на выставках министерства просвещения, отказались экспонировать свои картины и в противовес ей организовали Ассоциацию национальной живописи. Впоследствии они, правда, экспонировали свои произведения на выставках созданной в 1919 году Императорской академии изобразительных искусств, но в описываемый период работы их привлекли всеобщее внимание, поскольку они отличались свежестью и чистотой.

Учреждение Императорской академии было вызвано тем, что на выставках министерства просвещения при отборе экспонируемых произведений стало процветать протезирование, что вызвало осуждение общественности. Ядро новой академии составили художники, группировавшиеся вокруг выставки министерства просвещения. Из числа оппозиционных художников лишь один Томиока Тэссай (1836—1924) был назначен ее членом. Тэссай является одним из выдающихся представителей живописи нанга послемэйдзийского периода, и работы его ценились весьма высоко.

Из художников, деятельность которых протекала в период между выставками министерства просвещения и выставками

Императорской академии, можно назвать токийцев Хирафуку Хякусуя, Кикава Рёка (1875—1929), Кабураги Кийёката (род. 1878), Мацуока Эйкю (1881—1938), а также киотосцев Цугида Бакусэна, Мураками Кагаку, Хасимото Кансэцу (1883—1945), Кикүти Кэйгэцу (1879—1955), Уэмура Сёэна (1874—1949) и других. Продолжают творить в настоящее время, занимая центральное положение на официальных выставках, такие художники, как Домото Инсё (род. 1891), Фукуда Хэйхатиро (род. 1892) и Токуока Синсэн (род. 1896), деятельность которых также началась в тот период.

Примерно в 1925—1927 годах японская традиционная живопись, представленная как на выставках Японской академии изящных искусств, так и на официальных выставках, застыла в одних и тех же рамках, создание новых работ представляло большие трудности. Длительный период войны оказал отрицательное влияние на японскую живопись, тогда не могли появиться работы, которые представляли бы собой новое слово в японском искусстве.

После войны маститые художники отошли от активной деятельности, стараясь лишь сохранить свое положение. Те, кто продолжал работать, а также молодые мастера восприняли методы западной живописи, отказавшись от контурных линий,— так появилось много произведений в западном стиле. Однако развития новой живописи, которая коренным образом изменила бы старую японскую живопись, можно, очевидно, ожидать лишь в будущем.

ЖИВОПИСЬ В ЗАПАДНОМ СТИЛЕ

В начале периода Мэйдзи в стиле, принятом в западной живописи, работали, как уже отмечалось, Каваками Тогай (1829—1881) и Такахаси Юити (1828—1894). Этот же стиль был воспринят учениками прибывшего в Японию в конце периода Эдо Чарльза Виргмана (1834—1891), специального корреспондента лондонской иллюстрированной газеты в Йокогаме. Виргман сам был талант-

ливым живописцем, у него одно время обучался даже Такахаси Юити. В произведениях Такахаси весьма заметны элементы японской традиционной живописи, однако он был пионером мэйдзийской живописи в западном стиле, воспринявшим реалистическую манеру. Поскольку в те годы живопись в западном стиле стала пользоваться все большей популярностью, многие начали открывать частные художественные школы. В этих условиях правительство начало прилагать все силы для распространения знаний техники европейской живописи. Так, в 1876 году была создана Промышленно-художественная школа, для преподавания в которой из Италии был приглашен Антонио Фонтанези. В этом учебном заведении обучалось много художников, окончивших частные школы живописи. Одним из них был Асаи Тю (1856—1907), оставивший ряд выдающихся произведений в западном стиле, которые были написаны на темы из японской действительности. Но Фонтанези в связи с болезнью вынужден был возвратиться на родину, после него приехал малоспособный преподаватель, поэтому большая часть студентов покинула школу, правительство также перестало заниматься ею, и в 1882 году она была закрыта. В конце 80-х годов XIX века в стране, как уже отмечалось, усилились националистические тенденции и художественные выставки начали отказываться экспонировать произведения в западном стиле. Однако число художников, получивших образование за границей, все увеличивалось.

С 1887 года они один за другим стали возвращаться домой. В 1889 году было создано Общество мэйдзийского искусства, ядро которого составили Асаи Тю и его коллеги, обучавшиеся в Промышленно-художественной школе, а также художники, вернувшиеся в Японию из-за границы. Это общество по существу явилось первой в Японии организацией, объединившей художников, писавших в западном стиле. Его члены не придерживались какого-либо определенного живописного стиля, но поскольку среди про-

изведений было много картин, изображавших исторические события, а также жанровых картин, выполненных в темных, коричневых тонах, школу в целом стали называть «коричневой», или «старой» школой в противовес школе «Белая лошадь», о которой мы расскажем ниже.

В 1893 году в Японию возвратился Курода Сэйки (1865—1924), обучавшийся в Париже у Рафаэля Коллина, который внес элементы академизма в импрессионистскую живопись. Картины Курода несколько вялы, но, написанные с натуры в стиле пленерной живописи, они полны света и отличаются разумным использованием красок. В них содержалось нечто новое, чего нельзя было встретить в произведениях художников, принадлежавших к Обществу мэйдзийского искусства, и это-то принесло им популярность. Картины Курода оказали огромное влияние на мастеров, писавших в западном стиле. В 1894 году он создал школу живописи «Тэнсин додзё» и декларировал свободу творчества; в школе царил дух молодости. В 1896 году Курода вместе с Фудзисима Такэдзи (1867—1943) и Окада Сабурокэ (1869—1939) организовал общество «Белая лошадь». В том же году в Токийской школе изящных искусств был создан факультет западной живописи, ее руководителем назначили Курода. Картины общества «Белая лошадь» и составили академически-ортодоксальную линию японской живописи в западном стиле. В противовес Обществу мэйдзийского искусства группу «Белая лошадь» называли «фиолетовой», или «новой», школой.

Эти школы, конкурируя между собой, разделили на два лагеря художников, работавших в западном стиле, но в конце концов ведущую роль стало играть общество «Белая лошадь». Умерший в молодости Аоки Сигэру (1882—1911), который оставил после себя ряд выдающихся произведений в западном стиле,— они написаны на материале японских легенд и сказаний — экспонировал свои работы на выставках «Белой лошади», но его пребывание в нем не было безмятежным. В 1901 году Общество мэйдзийского ис-

кусства было распущено, а в следующем, 1902 году Накамура Фусэцу (1866—1943) и другие художники, разделявшие его взгляды на искусство, организовали Общество живописи стран Тихого океана, противопоставившее себя обществу «Белая лошадь».

Возвратившийся в 1902 году после обучения во Франции Асаи Тю вскоре переехал в Киото и в 1905 году организовал там Кансайскую академию художеств, в которой возглавил факультет западной живописи. Среди художников, обучавшихся в этой академии, можно назвать Ясуи Сотаро (1888—1955) и Умэхара Рюдзабуро (род. 1888).

В учрежденной в 1907 году выставке министерства просвещения принимали участие художники, входившие как в общество «Белая лошадь», так и в Общество живописи стран Тихого океана, но постепенно различие между живописными манерами, которых придерживались эти школы, исчезло и основное место в западной живописи, экспонировавшейся на выставке, заняли художники, окончившие Токийскую школу изящных искусств. Сыграв важную роль в развитии живописи в Японии, общество «Белая лошадь» в 1911 году прекратило свое существование.

В этот период в Японию вернулась новая группа молодых художников, изучавших во Франции импрессионизм, их произведения придали новый дух и самим выставкам министерства просвещения. Созданный в 1910 году журнал «Сиракаба» («Белая береза») * познакомил японцев с Сезанном, Ван-Гогом и другими постимпрессионистами, оказав большое влияние на молодых художников. В том же году журнал «Субару» («Плеяда») ** опубликовал статью Такамура Котаро «Зеленое солнце», в которой он отстаивал право художника на свободу и защиту своей индивидуальности в искусстве. Среди мастеров, писавших в западном стиле, стали распространяться новые веяния. В 1912 году Кисида Рюсэй (1891—1929) и Такамура Котаро организовали общество «Фуюдзанкай», которое выражало настроение молодых художников, поднимало их

творческий дух. В следующем, 1913 году после второй выставки это общество было распущено, но оно сыграло немалую роль. В 1915 году Кисида, организовав общество «Содося», стал создавать произведения в стиле североевропейского ренессанса, а впоследствии занялся глубоким изучением академической живописи Китая Сунской эпохи.

Поскольку на выставках министерства просвещения господствовал академизм и игнорировались произведения, в которых проявлялись новые тенденции, пятнадцать молодых художников, писавших в западном стиле,— среди них были Исии Хакутэй (1882—1958), Сакамото Сигэджиро (род. 1882) и Умэхара Рюдзабуро — в 1914 году отказались экспонировать свои произведения и создали общество «Никакай». В следующем, 1915 году к нему примкнул вернувшийся из Франции Ясуи Сотаро. Так «Никакай», объединявшее художников, писавших в западном стиле, стало колыбелью движения за новую живопись в Японии. Это общество воспитало большое число художников западного стиля, из которых прежде всего следует упомянуть Коидэ Нарасигэ (1887—1931).

В 1914 году художниками, отказавшимися участвовать в выставках министерства просвещения, была восстановлена Японская академия изящных искусств. Само собой разумеется, что главное внимание в ней уделялось японской живописи, и, чтобы ликвидировать это неравное положение, в ней был создан отдел западной живописи. Но из-за возникших вскоре разногласий отдел западной живописи вышел из академии, и в 1922 году родилось новое объединение, «Сюнъёкай».

С целью противостоять оппозиционным организациям художников выставка министерства просвещения, как уже указывалось, была реорганизована и в 1919 году превращена в выставку Императорской академии. В ней участвовали некоторые художники, имевшие индивидуальный почерк, такие, как Накамура Цунэ (1887—1924), Маэда Кандзи (1896—1930), но большинство

экспонировавшихся на ней картин были чисто академическими.

После 1923 года в Японию стали проникать различные новые течения, появившиеся тогда в западном искусстве: фовизм, кубизм, футуризм, экспрессионизм, конструктивизм, дадаизм, сюрреализм и т. д. Они захватили молодых японских художников, писавших в западном стиле. Новые течения причудливо переплелись с возродившимися тогда радикальными идеологическими движениями. В связи с этим часть деятелей искусства была захвачена сложными процессами, однако какие-либо серьезные результаты достигнуты не были. Как раз в этот период зародилось движение пролетарского искусства*, являвшееся частью социалистического движения, направленного на освобождение пролетариата.

Одновременно с этим происходили и другие процессы. Молодые художники, обучавшиеся в те годы во Франции, изучили французскую живопись, распространившуюся там после фовизма и кубизма, и возвратились на родину решительными противниками реализма. Они выставляли свои произведения главным образом в обществе «Никакай». В то же время молодые художники, стоявшие на позициях фовизма, такие, как Саэки Юдзо (1898—1928) и Сатоми Кацудзо (род. 1895), в 1926 году создали так называемую «Ассоциацию 1930 года», которая начала оказывать огромное влияние на молодежь. Вскоре эта ассоциация была распущена, но Сатоми, Хаяси Такэси (род. 1896) и Кодзима Дзэндзабуро (род. 1893), выйдя в 1930 году из общества «Никакай», организовали новое объединение художников — Ассоциацию независимого искусства, которая превратилась в ядро фовистского движения в Японии.

В новую ассоциацию входили также художники-сюрреалисты, однако в 1939 году они создали свое объединение — Ассоциацию искусства и культуры. Несколько раньше, в 1937 году, была создана Ассоциация свободного искусства, объединившая художников-абстракционистов. Так в Японии стало

пускать корни движение авангардистского искусства.

Отдел европейской живописи в 1926 году был создан и в Ассоциации национальной живописи, где главное внимание уделялось японской живописи. Он продолжал существовать и после ликвидации ассоциации, в качестве объединения художников западной живописи, и именовался Обществом национальной живописи. Так рождались организации художников самых различных направлений, оппозиционные официально-академической школе.

С другой стороны, стали раздаваться голоса, требовавшие реорганизации выставок Императорской академии изобразительных искусств в связи с усилившейся политикой протектирования и охватившим академию застоём. Поэтому правительство в 1935 году неожиданно пересмотрело структуру академии, в число ее членов были включены наиболее влиятельные деятели искусства, принадлежавшие к оппозиции, одновременно были значительно уменьшены привилегии, которыми она пользовалась. Все это делалось для повышения авторитета ее выставок. Проведенные мероприятия вызвали бурную полемику между сторонниками и противниками Академии. В результате в 1936 году были созданы Ассоциация нового творчества, ядром которой стала часть молодых художников, недовольных деятельностью академии, и общество «Иссуйкай», в которое вошли старейшие деятели общества «Никакай», ставшие членами академии. В акаде-

мии были созданы отделения литературы и музыки, и она была переименована в Императорскую академию изящных искусств. Однако положение на выставке осталось прежним.

В 1937 году началась японо-китайская война, переросшая затем в войну на Тихом океане. В годы войны было учреждено Патриотическое общество работников искусства. Так деятели искусства подпали под жестокий правительственный контроль. Были запрещены сюрреализм, абстракционизм, не говоря уже о пролетарском искусстве. Серьезным художникам не оставалось ничего другого, как молчать. В мире живописи процветали лишь те, кто писал картины на военные темы, восхвалявшие военщину, и кто был связан с ней.

После войны мир искусства освободился от гнета, довлевшего над ним в военные годы. Возникло много организаций деятелей искусства, но они были лишены ясной программы, и поэтому существование многих из них утратило всякий смысл.

В отличие от довоенных лет теперь, как только в Европе появляется какое-либо новое течение в искусстве, оно мгновенно проникает в Японию и так же быстро исчезает. Все делается с невероятной поспешностью. Сейчас молодыми художниками завладела абстрактная живопись. Но когда же у нас наконец возникнет новая живопись, которая не будет подражать европейской, а будет опираться на японскую действительность?

КОММЕНТАРИИ

К стр. 11

* Археологические раскопки, произведенные на территории страны в 1949 г., подтвердили существование древней каменной культуры на японском архипелаге. Они дали основание утверждать, что древнейшие памятники этого периода относятся к неолиту, т. е. ко II—I тысячелетию до н. э.

** *Дзёмон* — узор, напоминающий витую веревку, который украшал глиняные изделия древних мастеров. Отсюда получили свое название и сами глиняные изделия, и эпоха древней каменной культуры Японии в целом.

*** Согласно традиционной официальной концепции японской историографии, зарождение японского государства относится к 660 г. до н. э. Однако такая хронология не является научной, так как целиком основана на мифологии.

**** *Район Ямато*, юго-западная часть главного острова Японии — Хонсю, где по преданию было основано первое японское государство. Слово «ямато» стало собирательным понятием в значении «японское», «национальное».

***** *Период Кофуи* называется также в истории Японии «эпохой курганов», когда сооружались могилы-курганы для глав рода или вождей племени.

К стр. 13

* *Торо* — район в юго-западной части о-ва Хонсю, где в 50-х годах нашего века проводились археологические раскопки.

К стр. 14

* *Окамото Таро* — известный современный исследователь древней культуры Японии.

К стр. 15

* *«Нихонсёки»*, или *«Нихонги»*, — один из первых письменных памятников по истории Японии, составленный в 712 г. В нем представлены древнейшие мифы и легенды, сказания и песни, начиная с так называемой «эры богов» и до VII века.

** *Община буминсв*, т. е. община ремесленников.

К стр. 23

* Под термином «буддийское искусство» авторы имеют в виду скульптуру с изображением будд, живопись на темы буддийской религии и культовое зодчество.

** В советской историографии принята следующая периодизация истории Японии: древнее общество до VIII в.; феодализм — IX—XVI века; новое время с XVII века.

*** Эзотерический буддизм — буддизм махаянистского направления с уклоном в мистику, характеризовавшийся сложной системой обрядов, понятных лишь посвященным.

**** Система регентства заключалась в том, что император по достижении совершеннолетия должен был выбирать себе жену обязательно из дома Фудзивара. Представители дома Фудзивара при этом выступали в качестве канцлеров (а при несовершеннолетнем императоре — в качестве регента) и таким образом приобретали фактическую власть. Эта система существовала в VIII—IX веках.

К стр. 24

* *Сётоку тайси* (574—622) — политический деятель древней Японии, автор административной системы, созданной по китайскому образцу и введенной в Японии в VII веке. Сётоку активно содействовал распространению буддизма и китайской культуры в Японии.

** *Сакья Муни* — мирское имя Будды, что означает «князь из дома Сакья».

К стр. 25

* Пещерные буддийские храмы VI века представляют собой особый вид культовой архитектуры раннего феодализма, где архитектура, живопись и скульптура представлены в своеобразном синтезе при доминирующей роли скульптуры. Архитектурные детали, имеющиеся в храмах, воспринимаются поэтому как декоративное оформление.

** Перенесение столицы в Нара произошло в 710 году и знаменовало завершение разложения родового строя в Японии.

*** Город Хэйдзэ, или Хэйан, с 794 года стал столицей Японии, крупнейшим культурным центром страны. Он был построен по образцу китайской столицы и являлся местом сосредоточения буддийских монастырей, которые играли значительную роль в экономической, социальной и культурной жизни страны.

К стр. 27

* Буддизм, проникнув в Японию в VI веке, начал в дальнейшем оказывать влияние на всю политическую жизнь страны. Путем подкупов и интриг буддийские монахи стали диктовать государственную политику, сообразуясь со своими корыстными интересами. Буддийское духовенство всячески поддерживало более могущественные роды, стараясь настроить их против других родов. Политическое влияние буддийского духовенства было настолько значительным, что оно иногда определяло выбор кандидата на престол.

** На ровном рельефе путем искусственных лесонасаждений создавался определенный пейзаж. Древние зодчие Японии были большими мастерами в использовании естественного пейзажа, умели придать архитектурным сооружениям особую выразительность, добиваясь гармоничного сочетания архитектуры с окружающей средой.

К стр. 28

* Идея объединения синтоизма и буддизма, сформулированная в синкретическом учении «рёбусинто», овладела ведущими позициями в идеологии, когда буддизм ассимилировал элементы синтоизма, а сами синтоистские божества стали буддийскими божествами (Аматэрасу и Вайрочана).

** Дом Фудзивара стоял у власти на протяжении VIII—XII веков. Представители этого дома на правах регента малолетнего императора и канцлера при взрослом императоре осуществляли всю фактическую власть в стране. Утверждение власти Фудзивара свидетельствовало об укреплении власти феодалов и было связано с переходом к новой форме собственности на землю — собственности отдельных феодалов. В период правления Фудзивара усилилось влияние монастырей и буддийского духовенства.

К стр. 29

* Имеется в виду исторический памятник VIII века «Сёку Нихонги».

** Фудзивара Митинага (996—1027) — один из регентов из дома Фудзивара, правивших от имени императора.

*** «Эйга-моногатари» («Сказание о славе») — исторический памятник, относящийся ко II веку, автор его неизвестен. «Эйга моногатари»

состоит из 40 томов, в которых описывается история правления Фудзивара Митинага и его сыновей Ёримицу и Норимицу (IX—XI вв).

**** *Культ будды Амида* появился с распространением махаянистского буддизма, ритуалы которого выглядели значительно упрощенными и требовали лишь признания всемогущества Амиды.

***** Период Инсэй (или период монастырского правления) падает на IX — начало XII века, когда установился обычай обязательного отречения от власти императора по достижении зрелого возраста и назначение на его место нового малолетнего императора, вместо которого правили придворные буддийские монахи. Смысл этой системы сводился к тому, чтобы сосредоточить всю фактическую полноту власти в руках высшего буддийского духовенства.

***** Минамото и Тайра — два влиятельных феодальных рода, между которыми в XII веке разгорелась длительная междоусобная борьба за власть после того, как они объединенными усилиями свергли дом Фудзивара. В 1185 году дом Тайра был разгромлен и установилось господство дома Минамото, означавшее установление военно-феодальной власти в лице сёгуна.

К стр. 30

* Развитие скульптуры в Японии в период Асука связано не только с огромным влиянием буддизма и искусства материка, но также и в значительной степени с рядом внутренних социально-экономических факторов, в частности с дальнейшим развитием производительных сил, проведением ряда социальных реформ, экономическим ростом буддийских монастырей. Богатые и влиятельные буддийские монастыри содействовали развитию обмена между родами, поощряли ремесла, внедряли технически передовые способы орошения и обработки земли, занимались отливкой бронзы по китайскому образцу, создавали при монастырях своеобразные скульптурные школы-мастерские.

К стр. 32

* *Реформы Тайка* (646 г.) — ряд реформ, которые привели к ликвидации рабства в Японии и установлению новой системы землевладения.

К стр. 33

* *Якуси* — буквально «божество великого слова», воплощение махаянистской идеи спасения путем произнесения магических заклинаний.

К стр. 38

* Южная столица, т. е. Хэйан.

К стр. 39

* Буддийские секты Тэндай и Сингон основаны в начале IX века. Учение этих сект зиждется на использовании догм махаянистского буддизма, связанного с мистикой и таинствами.

** Под новыми буддийскими учениями имеются в виду секты эзотерического буддизма.

*** То есть вероучения Махаяны, сменившего вероучение Хинаяны.

К стр. 67

* По периодизации, принятой советскими историками, в эпоху раннего средневековья включается период Хэйан (VIII—XII вв.).

** Асикага Ёсиаки (1537—1597) — последний сёгун из дома Асикага.

К стр. 68

* «Дайбуцу» по-японски «великобуддийский». В тот период считалось, что все связанное с буддизмом имело непосредственное отношение к Индии. Отсюда и возникло второе название стиля «индийский».

** Японские архитектурные сооружения были более легкими, простыми и лаконичными по форме.

*** *Тайкэнсин* — пост «главного строителя», или главного архитектора, при сёгуне.

К стр. 69

* *Секта Дзэн* — одна из наиболее распространенных и влиятельных буддийских сект махаянистского направления, получившая широкое распространение в XIII—XV вв.

К стр. 70

* Расцвет секты Дзэн связывается с широким распространением буддизма в Японии, начавшимся в результате прихода к власти военно-феодалов дворянства в XIII веке, и установлением централизованной системы государственного управления. Учение секты Дзэн способствовало формированию принципов искусства зрелого средневековья.

К стр. 72

* *Период Тояма* (1435—1490), названный так в связи с перенесением сёгуном Асикага Ёсимаса ставки правительства в г. Тояма в период междоусобных войн.

К стр. 75

* О реализме периода Камакура можно говорить лишь условно, понимая его (как это делают авторы) как близость к живой натуре, стремление передать конкретную индивидуальность образа.

К стр. 76

* Авторы имеют в виду факт появления мастерских, обслуживавших военно-феодалов, и продукцию этих мастерских — портреты военачальников, знатных самураев и государственных деятелей. Портретная скульптура этих мастерских отличалась парадностью, статичностью и формально-декоративным решением образа.

К стр. 77

* В целом можно считать, что в XIII веке в Японии уже сложился своеобразный и яркий тип скульптурного портрета в светской пластике, характеризующийся отвлеченной замкнутостью, реалистическими тенденциями в трактовке индивидуальных черт. Дальнейшее развитие скульптуры в Японии прекращается, и лишь в XVIII веке ее реалистические черты возрождаются в скульптуре малых форм — наэка.

К стр. 78

* Авторы, на наш взгляд, несколько упрощенно объясняют основную тенденцию развития прикладного искусства периода Камакура. Развитие декоративного искусства этого времени в основном шло по пути упрощения формы и орнаментации.

** Говоря о «реалистических» рисунках на предметах декоративного искусства этого времени, авторы имеют в виду натуралистически точное воспроизведение элементов животного-растительного мира.

К стр. 79

* Период Камакура характеризуется длительными междоусобными войнами феодалов, что вы-

звало общий экономический упадок в стране, в частности, это привело к снижению спроса на ткани, производство которых в то время велось вручную крестьянством.

К стр. 80

* Секта Дзэн занималась не только пропагандой буддизма. Ею был выработан ряд этических и эстетических принципов, оказавших свое влияние на японское искусство. В частности, в ее художественные каноны входили такие понятия, как простота, лаконичность изобразительных средств, конкретность образов реальной действительности.

** *Токонома* — небольшая ниша, поднятая немного выше пола, устланная циновками. Единственное ее украшение — свиток-картина или свиток с каллиграфическими надписями и ваза с небольшим количеством цветов (икэбана). Развитие искусства токонома связано с распространением чайной церемонии, куда токонома входила как важный элемент ее ритуала.

К стр. 82

* Реализм того времени, как уже отмечалось, близок к понятию натурализма, он характеризуется достоверностью, правильностью передачи изображаемого предмета без стремления к глубоким обобщениям.

К стр. 83

* *Хондзи суйдзюку* — буддийское учение о том, что каждое существо может менять свой вид, свою форму.

** *Касуга мандала* — изображение будд на фоне храма Касуга-дзиндзя. Буддизм периода Камакура стремился усилить свое влияние в массах. С этой целью буддийские монахи того времени покидали монастыри, свои горные приюты и уходили «в народ», в города, на улицы, где проповедовали покорность власти и смирение. Отсюда появление живописи типа «Касуга мандала» и др.

К стр. 84

* *Цукуру-э* — термин, употребляющийся в противоположность хаку-га. Техника цукуру-э появилась в период Хэйан и характеризуется употреблением густых сочных тонов.

** *Мурасаки Сикибу* — фрейлина из дома Фудзивара, автор выдающегося произведения японской классической литературы XI века — романа «Повесть о Гэндзи». В романе описываются похождения знатного юноши Гэндзи, дается широкое описание жизни и быта придворной аристократии.

*** *«Мурасаки Сикибу никки»* — произведение, написанное писательницей Мурасаки Сикибу в конце ее жизни, содержит записи, отличающиеся острой наблюдательностью и меткими характеристиками.

**** *«Макура-но соси»* («Записки у изголовья») — выдающееся произведение японской классической литературы II в. Автор его Сэйсё-на Гон — знатная дама из числа приближенных к императорскому дому. Здесь собраны записи, впечатления от виденного и переживания автора. Макура-но соси — образчик распространенного в Японии стиля дзуйхицу (следовать за кистью).

***** *Хакубё* — один из стилей монохромной живописи, отличающийся использованием линии как единственного изобразительного средства без использования размывов туши и тушевого пятна. Иногда применялись слабые тона цветной туши.

***** Вышеуказанные свитки — произведения монохромной живописи, где линия является основным средством выражения.

К стр. 85

* *Сугавара Митидзанэ* (845—903) — один из ревностных сторонников конфуцианства, навлек на себя гнев буддийских монахов и в 1001 году за пропаганду конфуцианства был отправлен в изгнание, где и умер.

** *«Манга»* — буквально означает карикатура.

*** *Школа Такума* — одна из влиятельных школ жанрового направления в период Камакура.

К стр. 86

* *Живопись канга* — живопись в китайском стиле. Так назывались все жанры и виды живописи, пришедшие в Японию из Китая.

К стр. 87

* Живопись Дальнего Востока ведет свое начало от каллиграфии. Произведения живописи и каллиграфические надписи на свитках рассматриваются здесь с одинаковых эстетических позиций. В Японии издавна существует понятие единства каллиграфических и живописных принципов.

** *Сэнсуйга* — изображение гор и вод, употребляется широко в японском языке для обозначения монохромного пейзажа.

Упадок этого жанра связан с появлением определенного штампа, которому стали следовать мастера, не заботясь о передаче чувств и настроений, стремясь лишь к декоративности.

К стр. 88

* *Хабоку* (дословно «ломаная тушь») — прием использования тушевого пятна наряду с линией.

К стр. 94

* Перенесение строительства замков на равнину объясняется тем, что формально период междоусобных войн между феодалами закончился и замки стали превращаться в обыкновенные поместья, размещавшиеся в районе населенных мест на стыках торговых путей.

К стр. 95

* Как сообщает японский историк Хани Горо в своей книге «История японского народа» (Москва, Издательство иностранной литературы, 1957), правила чайной церемонии возникли впервые у горожан города Сакаи, который был в то время городом с республиканской системой правления. Сэн-но Рикю был выходцем из этого города, где чайная церемония служила целям связей горожан, проведению времени в беседах и встречах. Чайные домики, построенные Сэн-но Рикю, имели такой узкий проход, что входящий должен был «снять меч», т. е. разоружиться, забыть о спорах и войнах. После ликвидации самоуправления города Сэн-но Рикю заставили прислуживать сёгуну Тоётоми Хидэеси. Совершать чайную церемонию перед тем, кто силой оружия лишил город Сакаи вольности, было для Рикю не по силам, и в 1591 году Рикю бежал в Сакаи, где покончил жизнь самоубийством.

С уничтожением ростков городской культуры, возникшей в городе Сакаи, осталась лишь одна форма чайной церемонии, первоначальный смысл, который вкладывали в нее жители этого города, вскоре забылся.

** По законам чайной церемонии в комнате в специальной нише — токонома — должна обязательно находиться ваза с цветами, подобранными по всем правилам икэбана (искусство подбора цветов в вазы).

К стр. 97

* Проникновение христианства в Японию началось в XVI веке, а распространение его падает на XVII век. В 1637 году в Симабара возникло крупное крестьянское восстание, носившее ярко выраженный антифеодальный характер и имевшее религиозную окраску. Формально оно развивалось под флагом защиты христианства. После жестокого подавления восстания сёгуном христианство в Японии было запрещено и правительство приняло ряд мер по усилению изоляции страны.

** Ограничение строительства провинциальных замков было связано со стремлением правительства Токугава лишить местных феодалов возможности усилить свою власть на местах.

К стр. 98

* Сокращение строительства буддийских храмов вызвано было тем, что ведущей идеологией в период Токугава стало конфуцианство.

** Под «эпохой горожан» имеется в виду период позднего феодализма (период Эдо, или Токугава), когда в Японии начался интенсивный рост городов, развитие товарно-денежных отношений и торгово-ростовщического капитала, когда третье сословие начало играть значительную роль в экономической, социальной и культурной жизни страны.

К стр. 99

* В конце периода Эдо торгово-ростовщический капитал проник в деревню. С расслоением деревни появились крупные арендаторы, которые имели возможность перестраивать свои дома, возводить новые, более современные постройки.

К стр. 100

* Искусство изготовления кукол и производство масок для театра Но издавна относилось в Японии к скульптуре.

** Японские искусствоведы не склонны причислять к скульптуре нэцкэ, т. е. искусство скульптуры малых форм, которое получило широкое распространение в период Эдо. Искусство нэцкэ по своим техническим и формальным признакам тождественно скульптуре.

К стр. 102

* Под формалистическими тенденциями в прикладном искусстве периода Эдо авторы имеют в виду наметившиеся черты подражания работам старых мастеров и элементы стилизации, ставшие характерными для мастеров декоративного искусства.

К стр. 103

* Последние годы периода Эдо, так называемый период «бакумацу», ознаменовались большим числом восстаний крестьян и горожан. Охватившие всю страну, они в конце концов привели к крушению феодальной системы.

** Все европейцы, проникавшие в Японию, назывались «варварами».

*** Япония с 1639 года была закрытой страной, полностью изолированной от внешнего мира. Единственным портом, пользовавшимся правом торговли с иностранными купцами, был Нагасаки.

К стр. 106

* В период Эдо правящие военно-феодалные круги стремились всячески препятствовать экономическому и политическому развитию третьего сословия, вводя официально различного рода ограничения, запрещавшие горожанам ношение дорогих одежд, шелка, модных причесок и т. д.

К стр. 114

* *Кокугаку* — одно из направлений в общественной мысли и литературе Японии в период Токугава, пропагандировавшее изучение памятников старины и восстановление японской национальной религии — синтоизма. Кокугаку возникло как стремление к возрождению национальной культуры.

** Годы, предшествующие революции Мэйдзи (1868), ознаменовались большим числом восстаний в городах и деревнях и широким антиправительственным движением в стране.

*** *Карасумару Мицужиро* (1579—1638) — сын придворного чиновника, один из выдающихся художников ямато-э раннего периода Эдо. Изображал в своих картинах пышные сцены из жизни двора.

К стр. 115

* *Сясэй* — термин, употребляющийся в значении, близком к понятию «натурализм» в европейской живописи.

** *Метод кагабокаси* — применение краски с переходом от темных, густых тонов, к прозрачным, тонким.

К стр. 116

* *Бундзинга*, букв. «живопись ученых», течение в японской живописи.

** *Хокуга* — «белые картины», одна из разновидностей монохромной живописи, для которой характерен тонкий штрих без размывов туши. Иногда при этом использовались слабые тона цветной туши.

*** *«Хайку»*, или *«хокку»*, — стихотворение, состоящее из 17 слогов. Буссон был мастером «хокку», посвященных природе. Позднее стали развиваться сатирические «хокку».

**** *«Хайга»* — живописный принцип, обозначающий единство поэтических и художественных образов. Этот принцип был провозглашен художниками нанга.

***** *Кото* — национальный щипковый инструмент, похожий на цитру.

К стр. 117

* *Укиё-э* дословно обозначает «картины этого мира», «картины повседневной жизни».

Авторы несколько тенденциозно рассматривают последний период развития укиё-э. Известно, что в укиё-э такими же полноправными сюжетами были и пейзаж (у Хиросигэ и Хокусая), и жанр сумо-э (изображение борцов), и жанр «цветы и птицы». В частности, придерживается этого мнения известный искусствовед, специалист по японской гравюре Кикути Садао; его он изложил в своей книге «Укиё-э как народное искусство», Токио, 1959.

** *Отогидзоси* — жанр городской литературы периода Эдо. *Канадзоси* — короткие рассказы, написанные азбукой «каной», рассчитанные на самого широкого читателя.

...продолжала линию отогидзоси и канадзоси — т. е. была общедоступной, обращалась к широким народным массам.

К стр. 118

* *Книжная гравюра*, т. е. иллюстрирование книг, в XVII веке получает особое распространение в Японии. Ее подъем был связан как с развитием литературы горожан, так и с развитием ксилографии, гравюры на дереве, что было взаимообусловлено. Книги чаще всего издавались в виде иллюстраций с кратким текстом, описывающим содержание картины. Такие книги назывались «кибёси».

** Искусство ранних последователей школы Тории отличалось декоративностью линии и гиперболизацией образов.

*** *Нисики-э* — брукатовые или парчовые картинки, названные так за свою красочность, декоративность.

К стр. 119

* Первыми европейскими миссионерами в Японии были голландцы, поэтому голландский язык получил наибольшее распространение среди иностранных языков того времени.

К стр. 120

* Насильственное открытие Японии было произведено в 1853 году американским командором Перри, посланным правительством США. Под угрозой пушек американской эскадры правительство сёгуна вынуждено было открыть страну для внешних сношений.

К стр. 125

* *Гиндза* — центральный торговый район Токио.

К стр. 126

* *Период Рокумэйкан* — период европеизации японского быта.

** *План сосредоточения всех правительственных учреждений в одном месте* означал застройку столицы по образцу европейских государств.

К стр. 130

* *Никкацу* — одна из крупнейших кинокомпаний Японии.

К стр. 132

* Сразу после революции Мэйдзи в Японии началось увлечение европейской техникой живописи маслом, стало изучаться европейское искусство, появились первые художники — последователи европейской живописной манеры. Распространение нового, однако, не шло гладко. Начавшаяся в стране политическая реакция против новых реформ, подогревавшаяся консервативными феодальными кругами, захватила и искусство. Развитие нового движения связывается с приездом в Японию американского искусствоведа Фанеллозы и опубликованием им в 1881 году трактата о японском искусстве. Уже в 1882 году появился правительственный указ, запрещающий распространение европейских приемов живописи.

Проводником идеи национальной самобытности японского искусства среди японских художников был Окакура Тэнсин (1862—1913), художник и теоретик искусства.

** В ответ на запрет изучения европейского искусства и европейских приемов живописи в Японии поднялось движение деятелей искусства, которое возглавили молодые художники, вернувшиеся после учебы из Европы и требовавшие свободы творчества. В результате администрация Промышленно-художественной школы в Токио вынуждена была пойти на уступку и сместить директора Тэнсина.

К стр. 140

* *Прием моротай* характеризуется использованием блеклых, пастельных тонов.

К стр. 143

* Журнал «Сиракаба» — орган, объединявший молодых художников и литераторов, ставил своей задачей познакомить японскую общественность с работами европейских художников-импрессионистов, писателей, композиторов. В общество «Сиракаба» входили многие известные писатели того времени, в частности Мусякодзи, творчество которого оказало влияние на художников.

** Журнал «Субару» основан в 1909 году группой молодых поэтов и художников, провозглашавших свободу творчества. Журнал опубликовал «Декларацию японского импрессионизма».

К стр. 144

* *Движение пролетарского искусства* зародилось в Японии в 20-х годах и было связано с ростом классового сознания японского пролетариата, развитием революционного движения в стране, начавшегося под влиянием Великой Октябрьской социалистической революции. Союз пролетарского искусства, созданный в 1925 году, был первой организацией революционных художников, борющихся за развитие в Японии демократического, революционного искусства. Прогрессивное движение мастеров искусства возглавлял талантливый график, мастер политической карикатуры и плаката Янасэ Масаю (1900—1945). Союз имел свой печатный орган, устав и программу и ежегодно устраивал выставки. По инициативе союза в 1926 году была организована в Японии первая выставка советского изобразительного искусства, на которой японские мастера имели возможность познакомиться с работами советских художников. Движение пролетарского искусства, просуществовавшее всего десять лет (в 30-х годах оно было подавлено японской реакцией), вписало важную страницу в историю японского искусства и явилось той основой, на которой после войны стало развиваться демократическое движение современных прогрессивных графиков Японии.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

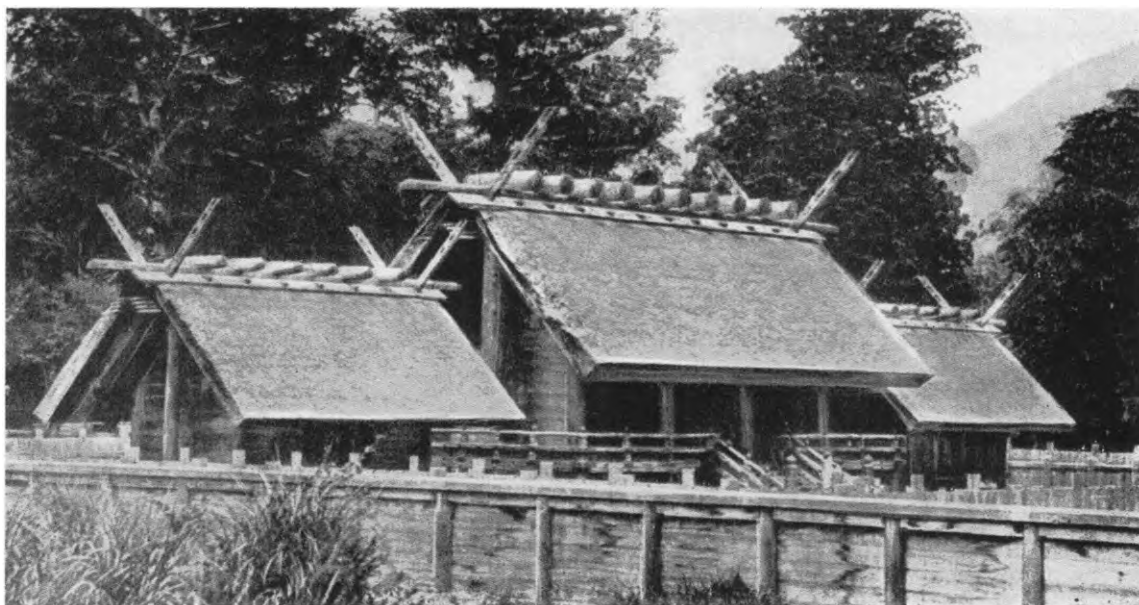
1. Храм Идзумо.
2. Храм Исэ.
3. Глиняная фигурка периода Дзёмон.
4. Глиняный сосуд периода Дзёмон.
5. Ханива, изображающая воина.
6. Ханива, изображающая лошадь.
7. Ханива — голова обезьяны.
8. Ханива — танцор.
9. Ханива — голова женщины.
10. Общий вид храмового ансамбля Хорюдзи с юго-восточной стороны.
11. Сёсоин храма Хорюдзи.
12. Зал для проповедей — кодо храма Хорюдзи.
13. Средние ворота Тюмон храма Хорюдзи.
14. Золотой храм — кондо храмового ансамбля Хорюдзи.
15. Пятиэтажная пагода храма Хорюдзи.
16. Храм Хоккэдо храмового ансамбля Тодайдзи.
17. Сокровищница сёсоин храмового ансамбля Тодайдзи.
18. Храм Дайбуцудэн храмового ансамбля Тодайдзи.
19. Золотой храм — кондо храмового ансамбля Тосёдайдзи.
20. Деталь юго-восточного угла Золотого храма — кондо храмового ансамбля Тосёдайдзи.
21. Пятиэтажная пагода храма Муродзи.
22. Храм Феникса храмового ансамбля Бёдоин.
23. Кондо храма Муродзи.
24. Церемониальный зал синсидэн императорского дворца в Киото.
25. Интерьер церемониального зала императорского дворца в Киото.
26. Веранда церемониального зала императорского дворца в Киото.
27. Ёэйрёдэн императорского дворца в Киото.
28. Сякка Нёрай из триады Саккья Муни.
29. Гусэ Каннон (дерево).
30. Кудара Каннон (дерево).
31. Мироку (дерево).
32. Голова статуй Мироку (дерево).
33. Маска гигаку.
34. Маска гигаку.
35. Амида Нёрай из храма Феникса (дерево).
36. Священник Гандзин (сухой лак).
37. Ситэнно из храма Тодайдзи (глина).
38. Священник Робэн (дерево).
39. Священник Гэннин (дерево).
40. Бодисатва Фугэн на слоне.
41. Принц Сётоку в детстве.
42. Футляр для зеркала (лак на коже, инкрустированный золотом и серебром). Период Нара.
43. Шкатулка для косметических принадлежностей (лак, инкрустированный золотом и перламутром). Ранний период Нара.
44. Бива, музыкальный инструмент (красное сандаловое дерево, инкрустированное перламутром). Период Нара.
45. Гэнкан, музыкальный инструмент (красное сандаловое дерево, инкрустированное перламутром). Период Нара.
46. Бронзовое зеркало, обратная сторона. Период Хэйан.
47. Военные доспехи. Период Хэйан.
48. Маски бугаку (дерево).
49. Военные доспехи. Период Хэйан.
50. Деталь алтаря Татибана (бронза). Период Асука.
51. Алтарь Тамамуси (бронза). Период Асука.
52. Деталь свитка «Гэндзи-моногатари». Период Хэйан.
53. «Гэндзи-моногатари» (деталь).
54. Деталь свитка сутры лотоса. Период Хэйан.
55. Сутра из храма Ицукусима-дзиндзя.
56. «Сигисанэнги-эмаки», деталь первого свитка «Летящий амбар».
57. Деталь свитка «Сигисанэнги-эмаки». Период Хэйан.
58. Первый свиток эмакимоно «Тёдзюгига» (деталь).
59. Первый свиток эмакимоно «Тёдзюгига» (деталь).
60. Большие южные ворота — нандаймон храма Тодайдзи (XII век).
61. Золотой храм — кондо храмового ансамбля Кансиндзи (XIV век).
62. Двухэтажная пагода храма Исияма-дэра.
63. Эйходзи храма Кайсано (XIV век).
64. Золотой павильон храма Рокуондзи (конец XIV века).
65. Главный храм храмового ансамбля Кансиндзи.
66. Сяридэн храма Энгакудзи (XIII век).

67. Главные ворота — саммон храма Нандзэндзи.
68. Серебряный павильон.
69. Статуя священника Мутяку (дерево; деталь).
70. Статуя священника Мутяку (дерево).
71. Сякка Нёрай (дерево).
72. Большой будда из Камакура.
73. Священник Тёгэн (дерево).
74. Статуя Уэсуги Сигэфуса (дерево).
75—77. Маски бугаку.
78—79. Маски Но.
80. Статуя Басу сэннина (дерево).
81. Статуя Басу сэннина (деталь).
82. Статуя Куя (дерево).
83. а) Шкатулка для письменных принадлежностей (лак с перламутром).
б) Шкатулка для косметических принадлежностей (лак с перламутром).
в) Шкатулка Кусигэ, в которой хранились принадлежности для причёски (лак с перламутром).
84. а) Шкатулка для косметических принадлежностей (лак с перламутром).
б) Седло (лак с перламутром).
85. а) Шкатулка для косметических принадлежностей (лак с маки-э и перламутром).
б) Шкатулка для письменных принадлежностей (лак с маки-э).
86. Болезни (фрагмент свитка).
87. *Фудзивара Таканобу*. Портрет Минамото Ёритомо (фрагмент).
88. *Кандзан* (свиток).
89. *Кано Масанобу*. Сю Мао-су, любующийся цветами лотоса (свиток).
90. *Сэсю*. Зимний пейзаж (свиток).
91. *Сэсю*. Пейзаж (свиток).
92. *Сюгэцу*. Дикая гусь в камышах (свиток).
93. *Дзясоку*. Портрет Лин-ти.
94. *Сэссон*. Буря на море (свиток).
95. *Дзосан*. Пейзаж из серии «Восемь видов Хисао» (свиток).
96. *Кэй Сёки*. Портрет Дарума.
97. *Дзёсэцу*. Три учителя (свиток).
98. *Сэссон*. Ястреб на сосне (свиток).
99. *Масанобу*. Журавль (свиток).
100. *Ноами*. Каннон (свиток).
101. *Гэйами*. Водопад (свиток).
102. *Танан*. Цапля (свиток).
103. *Сёкэй*. Пейзаж.
104. *Сёкэй*. Пейзаж из серии «Восемь видов Сёсё».
105. *Кано Моронобу*. Рыболов.
106. *Кано*. Священник, созерцающий водопад.
107. *Кано*. Пейзаж.
108—109. Замок Химэдзи.
110. Сад и чайный павильон Сёкинтэй во дворце Кацура.
111. Комната для чайной церемонии павильона Сёкинтэй.
112—113. Ворота Ёмэймон мавзолея Тосёгу в Никко.
114. Жилой дом во дворце Кацура.
115. Интерьер павильона Сёкинтэй.
116. Кодзёин — дом священнослужителей храма Ондзёдзи.
117. Веранда в павильоне Куросёин храма Нисихонгандзи.
118. Тэнсю замка Нагоя и Имуяма (внизу);
118а — главные ворота замка Коти и
118б — тэнсю замка Мацумото.
119. Павильон Хинкаку в саду храма Нисихонгандзи.
120. Интерьер павильона Куросёин храма Нисихонгандзи.
121. Сёин замка Нидзё.
122. Веранда во дворце Кацура.
123. Общий вид сада дворца Кацура.
124. Примеры парковой архитектуры периода Момояма: сады храмов Сайходзи, Дзисёдзи, Тэнрюдзи и Рёандзи.
125. Кимоно с короткими рукавами (косодэ).
126. Шкатулка для письменных принадлежностей работы Коэцу (лак).
127. Кувшин работы Нинсэя.
128. Письменный стол (лак).
129. Шкатулка для письменных принадлежностей (лак).
130. Котелок для чайной церемонии.
131. Фусума работы *Кано Мицунобу*, внизу складная ширма работы *Кано Сайраку*.
132. *Кано Танъю*. Пейзаж (тушь); вверху *Кано Сансэцу*. Водопад, складная ширма.
133. *Кано Наонобу*. «Восемь видов Хисао», складная ширма; *Кусуми Морикагэ*. Пейзаж; слева *Кано Цунэнобу*. Фазан.
134. *Хокусай*. Фудзи в ясную погоду.
135. *Хокусай*. Праздник фонарей. Мост.
136. *Хокусай*. Мост на лодках в провинции Кодзука.
137. *Хокусай*. Висячий мост между двумя провинциями (Мост обезьян).
138. *Хокусай*. Буря.
139. *Хокусай*. Фудзи сквозь заросли бамбука.
140. *Хокусай*. Поэт Тоба, едущий в ссылку.
141. *Хокусай*. Ойран на прогулке.
142. *Хокусай*. Ворон, несущий саблю.
143. *Сяраку*. Артист Саката Хангоро третий в роли Фудзикава Модзаэмона.
144. *Сяраку*. Артист Санокава Итимару третий в роли женщины из квартала Гион.
145. *Сяраку*. Артист Сэгава Кикинодзё третий в роли Осидзу.
146. *Сяраку*. Артист Бандо Мидзусабура второй в роли Исии Тэндзо.
147. *Сяраку*. Артист Итикава второй в роли Дзюбэя и Накаяма Томидзабура в роли Имэгава.
148. *Сяраку*. Артист Савамура Сюгоро третий в

- роли Нагоя Сандзо и Сэгава Кикиносэ в роли Кэйдзэ Кацураги.
149. *Утамаро*. Портрет Такасима Охиса.
150. *Утамаро*. Женщина, пьющая из рюмки.
151. *Утамаро*. Купание ребенка.
152. *Кунисэси*. Гроза над Аmano Хасидатэ.
153. *Кунисэси*. Портрет старого человека.
154. *Кунисэси*. Станция Ходогая на Токкайдо.
155. *Кунисэси*. Девушка на лодке.
156. *Кунисэси*. Собиратели камыша в Омори.
157. *Наганума Морисэси*. Старый грузчик (бронза).
158. *Китамура Сэйбо*. Вечерний колокол.
159. *Такэи Наоя*. Голова.
160. *Хори Синдзи*. Голова старухи (бронза).
161. *Киёмидзу Такаси*. В ритме танца (бронза).
162. *Хонго Син*. Слушай голос океана (бронза).
163. *Кикүти Итио*. За мир (бронза).
164. *Ёкояма Тайкан*. Сосновая аллея.
165. *Ёкояма Тайкан*. Бегущий поток.
166. *Каваи Гякүдо*. Метель.
167. *Каваи Гякүдо*. Ранняя весна.
168. *Каваи Гякүдо*. Утренний туман.
169. *Такэүти Сэйхо*. Девушка, впервые позирующая художнику.
170. *Такэүти Сэйхо*. Весенний снег.
171. *Нисимура Гоун*. Солнце и дождь.
172. *Нисимура Гоун*. В зоологическом саду.
173. *Кобаяси Кокэй*. Дикая утка.
174. *Кобаяси Кокэй*. Журавль и индюки (деталь).
175. *Мори Кансай*. Водопад в сосновой роще.
- 176—177. *Хирафуку Хякусүй*. Камыши, обдуваемые осенним ветром.
178. *Ногүти Югоку*. Хризантемы (деталь).
179. *Фукуда Хэйхатио*. Просо.
180. *Нисияма Сүйсё*. Опадающие сливы.
181. *Одакэ Тикүхо*. Конек крыши.
182. *Тосүй Гёсун*. Танцовщица.
183. *Икэда Сюэн*. Сон.
184. *Сүдзүки Киёгата*. Могила писательницы Итиё.
185. *Ясүда Юкихико*. Женщина.
186. *Күрода Сэйки*. Танцовщица.
187. *Күрода Сэйки*. Берег озера.
188. *Күрода Сэйки*. Читающая женщина.
189. *Окада Сабүросүкэ*. Портрет женщины.
190. *Асаи Тю*. Шитье.
191. *Асаи Тю*. Сбор урожая.
192. *Вада Эйсаку*. Вечером на переправе.
193. *Накамура Цунэ*. Портрет поэта Ярошенко.
194. *Вада Кодзо*. Южный ветер.
195. *Янасэ Масаму*. Наша сила (плакат).
196. *Янасэ Масаму*. Обложки журналов «Рабочий» и «Боевое знамя».
197. *Янасэ Масаму*. Читай пролетарскую газету «Мусанся симбун» (плакат).
198. *Маруки Ири и Маруки Тосико*. Фрагменты панно «Ужасы Хиросимы».
199. Памятник жертвам атомной бомбардировки Хиросимы.
200. *Утида Кэн*. Мир.



1. Храм Идзумо.



2. Храм Иса.



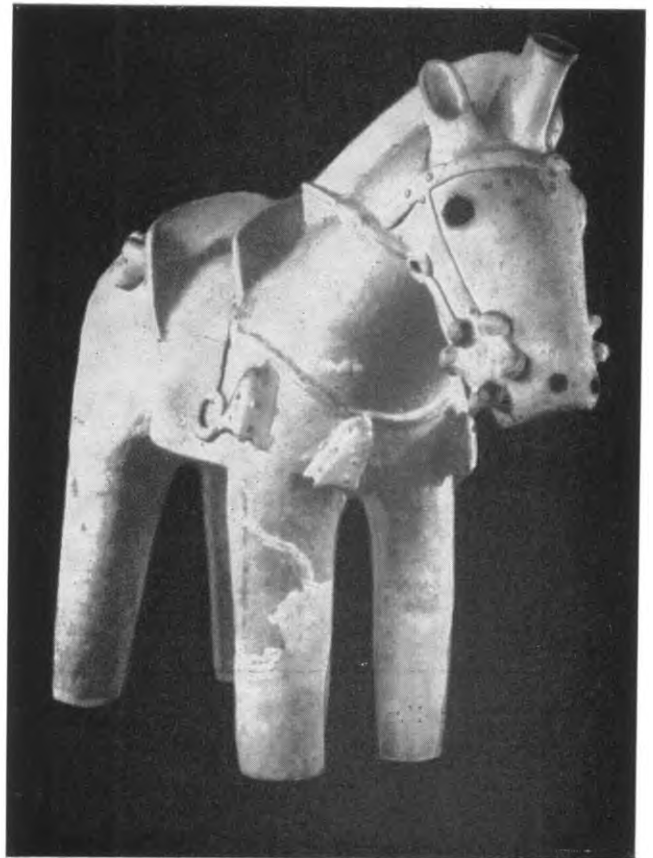
5



4



5



6



7



8

3. Глиняная фигурка периода Дзёмон.
4. Глиняный сосуд периода Дзёмон.
5. Ханива, изображающая поппа.
6. Ханива, изображающая лошадь.
7. Ханива — голова обезьяны.
8. Ханива — танцор.
9. Ханива — голова женщины.

9

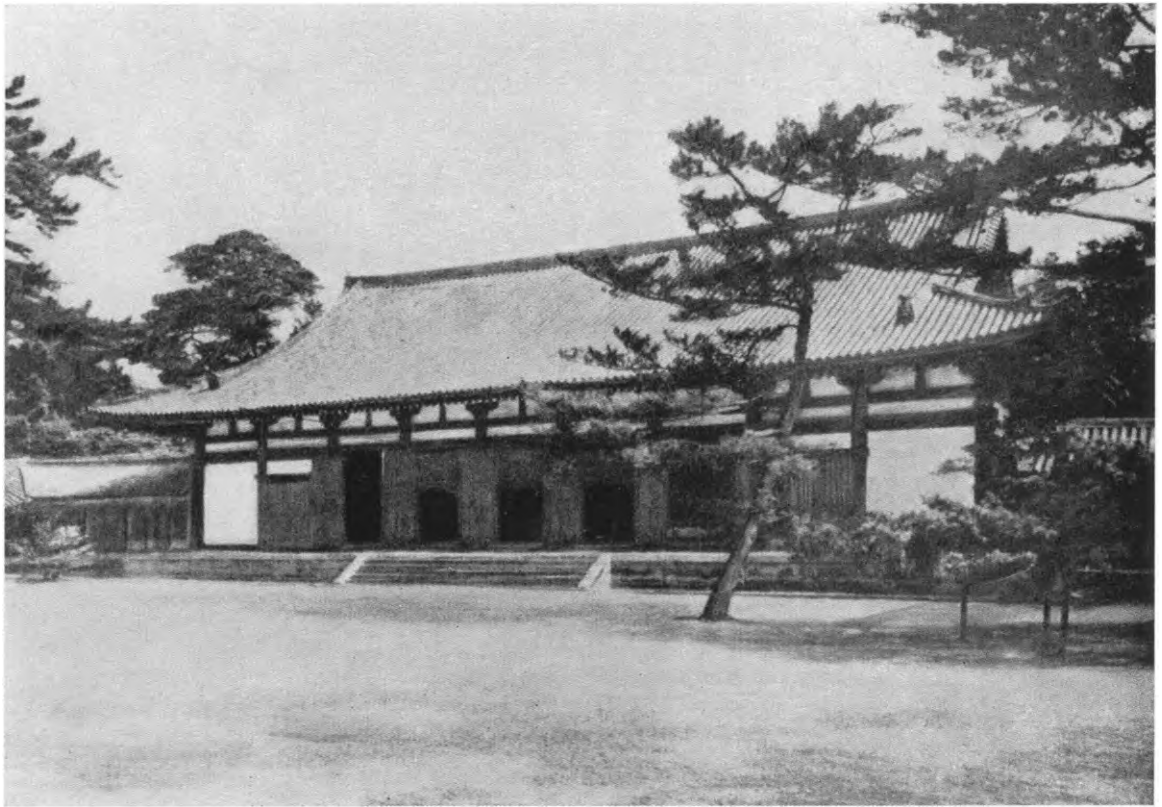




10. Общий вид храмового ансамбля Хорюдзи с юго-восточной стороны.

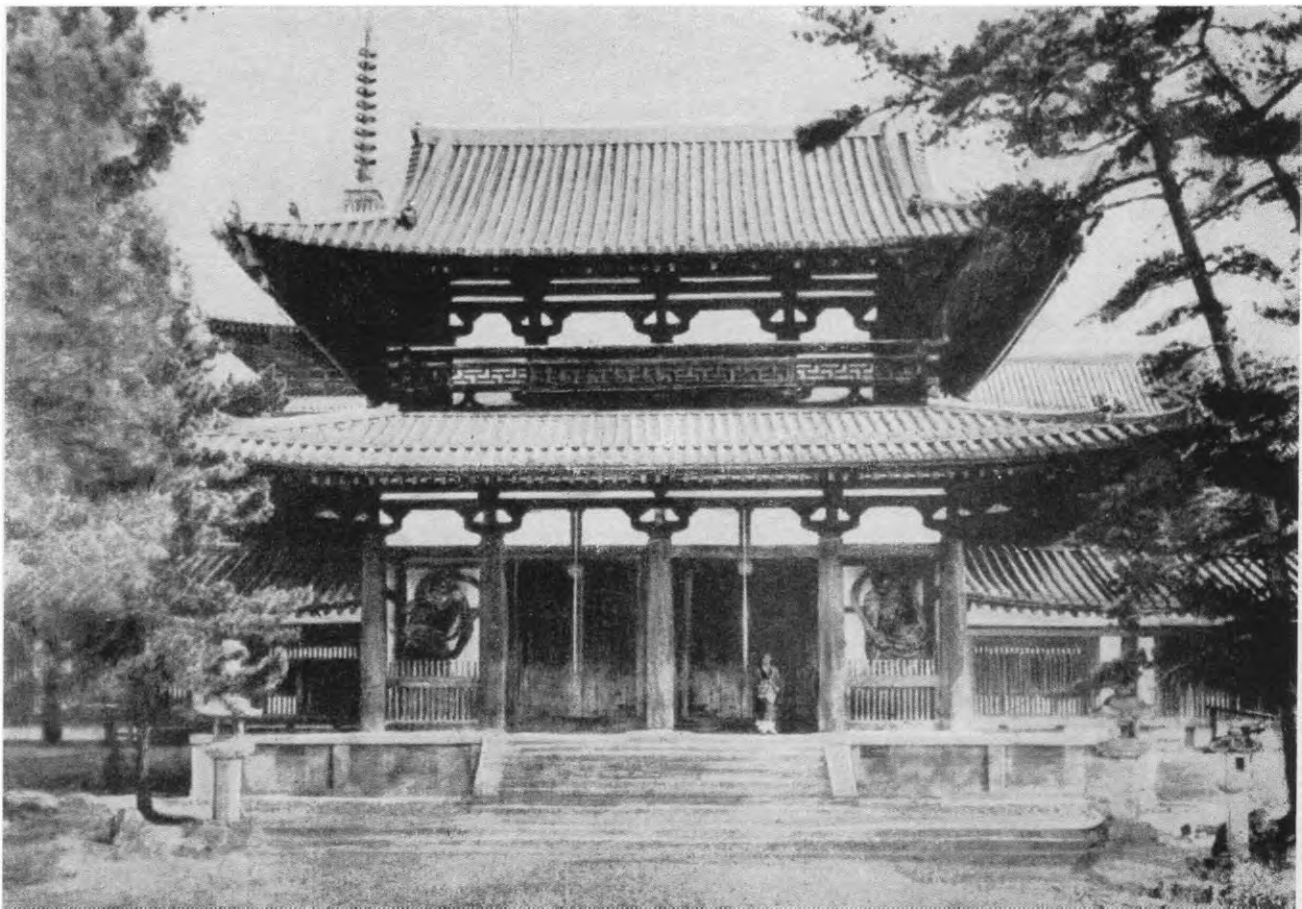


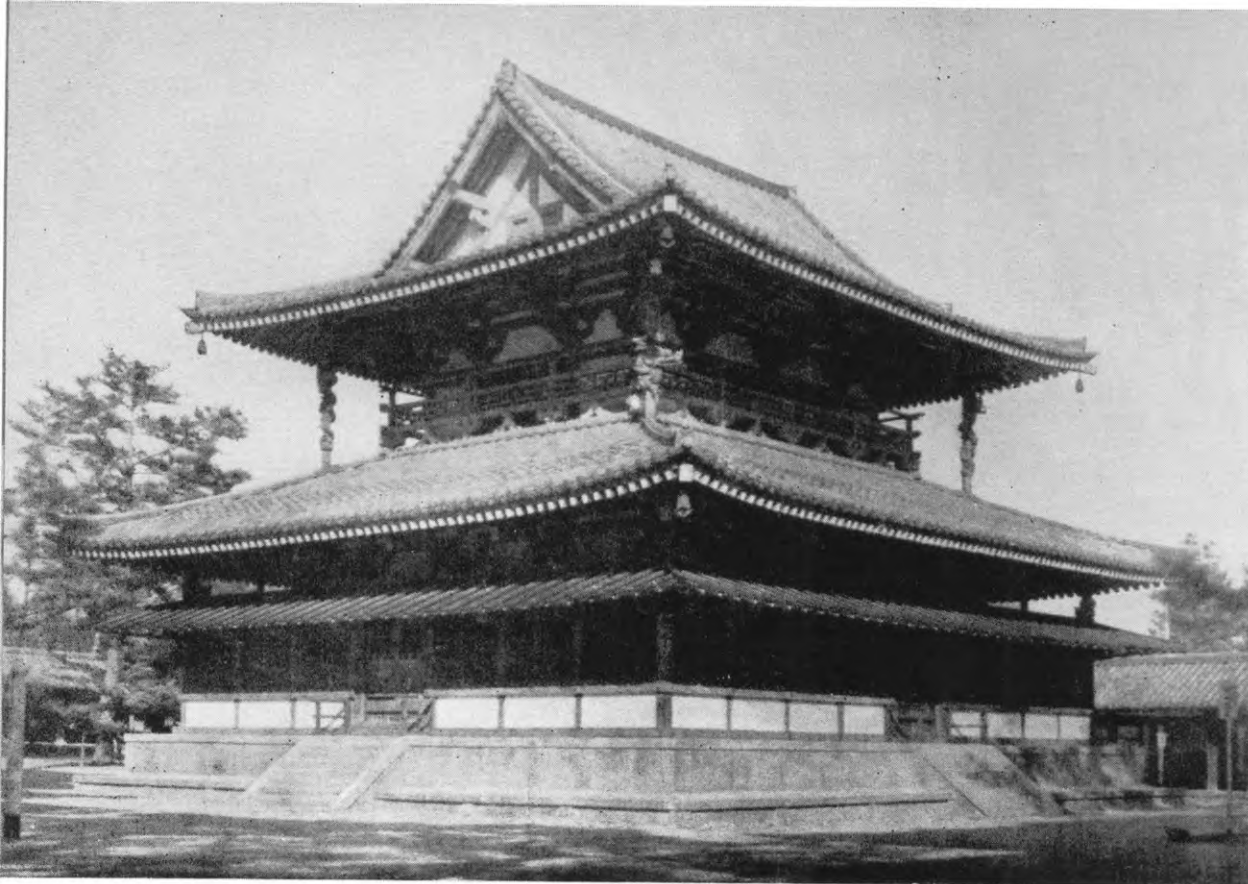
11. Сёсоня храма Хорюдзи.



12. Зал для проповедей — кодо храма Хорюдзи.

15. Средние ворота Тюмон храма Хорюдзи.





14

15

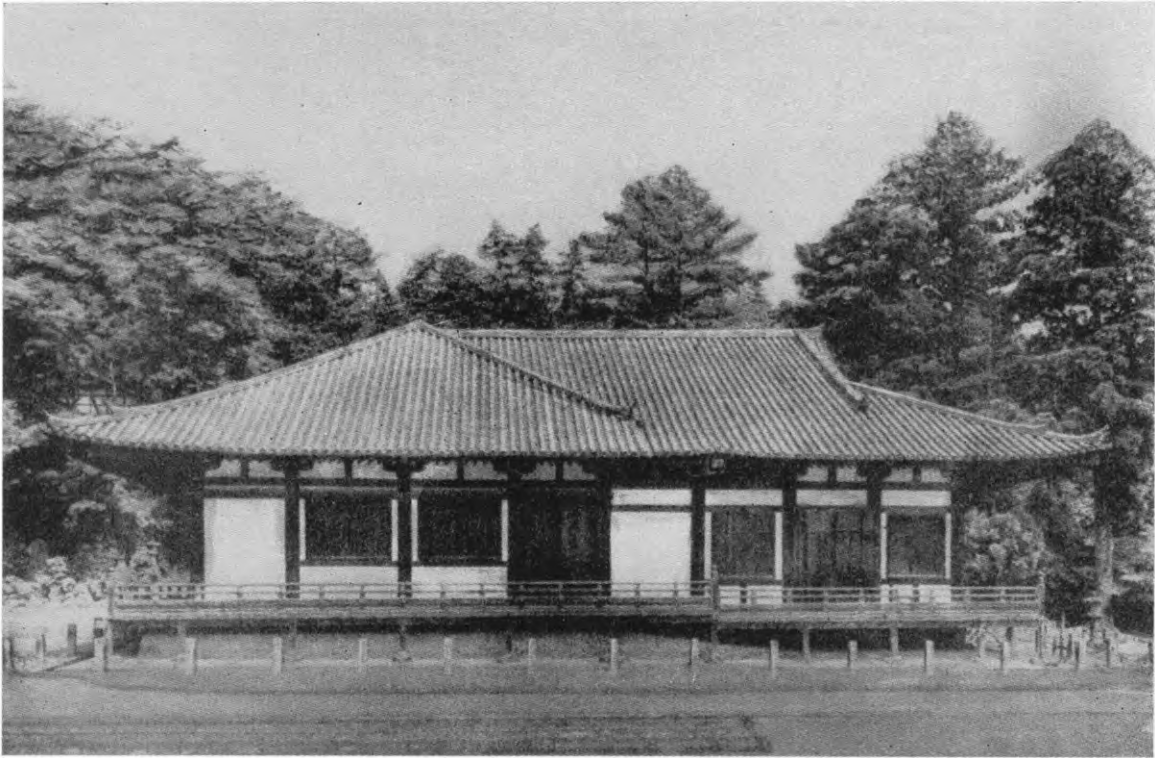


14. Золотой храм — кондо храмового ансамбля Хорюдзи.

15. Пятиэтажная пагода храма Хорюдзи.

16. Храм Хоквадо храмового ансамбля Тодайдзи.

17. Сокровищница сёсоин храмового ансамбля Тодайдзи.



16

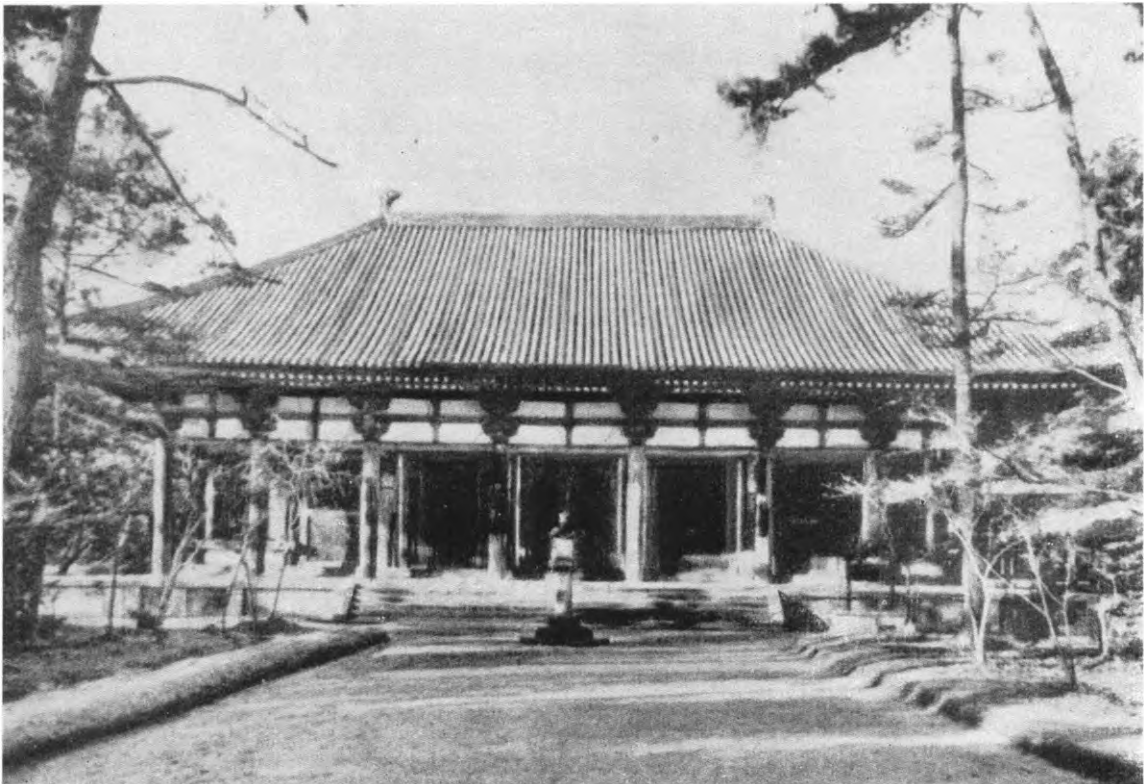
17





18

19

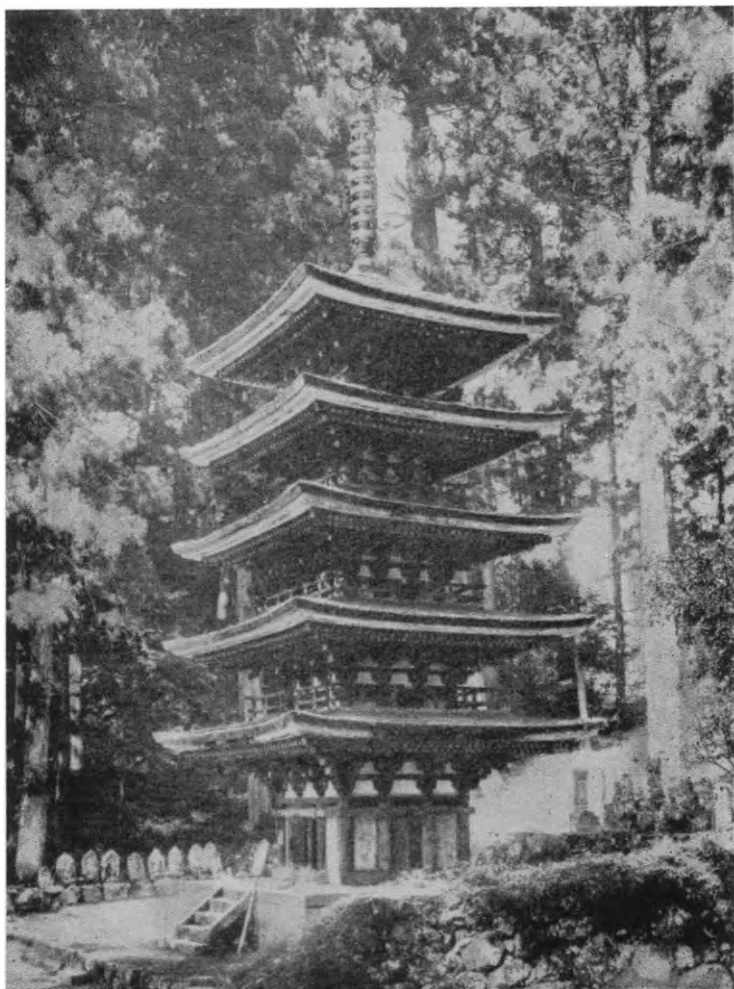


18. Храм Дайбуцудэн храмового ансамбля Тодайдаи.

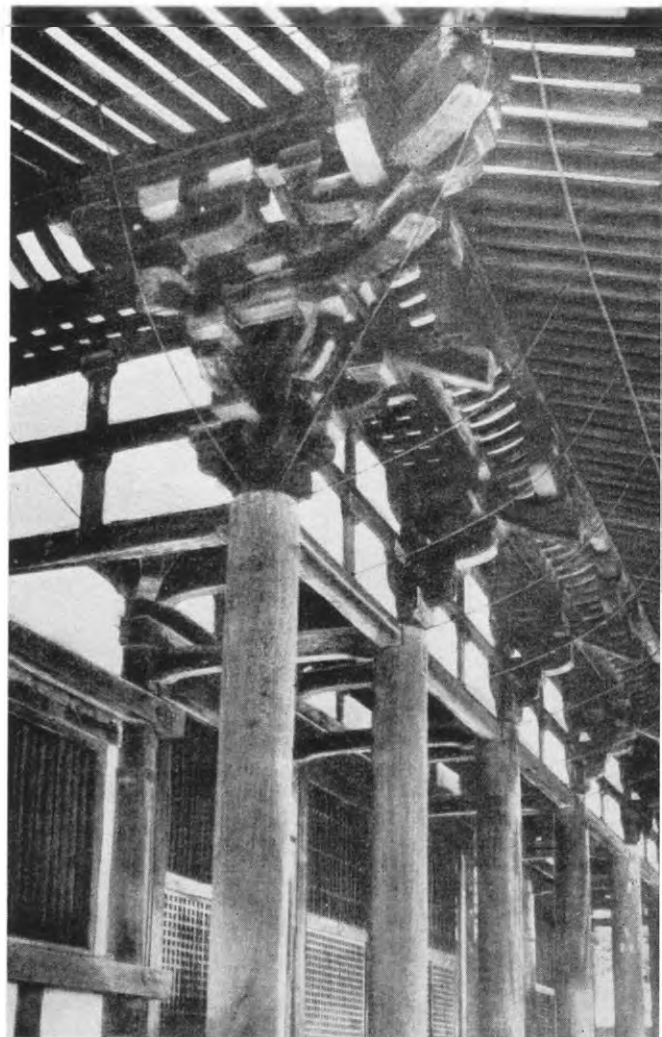
19. Золотой храм — кофдо храмового ансамбля Тосёдайдаи.

20. Деталь юго-восточного угла Золотого храма — кофдо храмового ансамбля Тосёдайдаи.

21. Пятиэтажная пагода храма Муродзи.



20



21



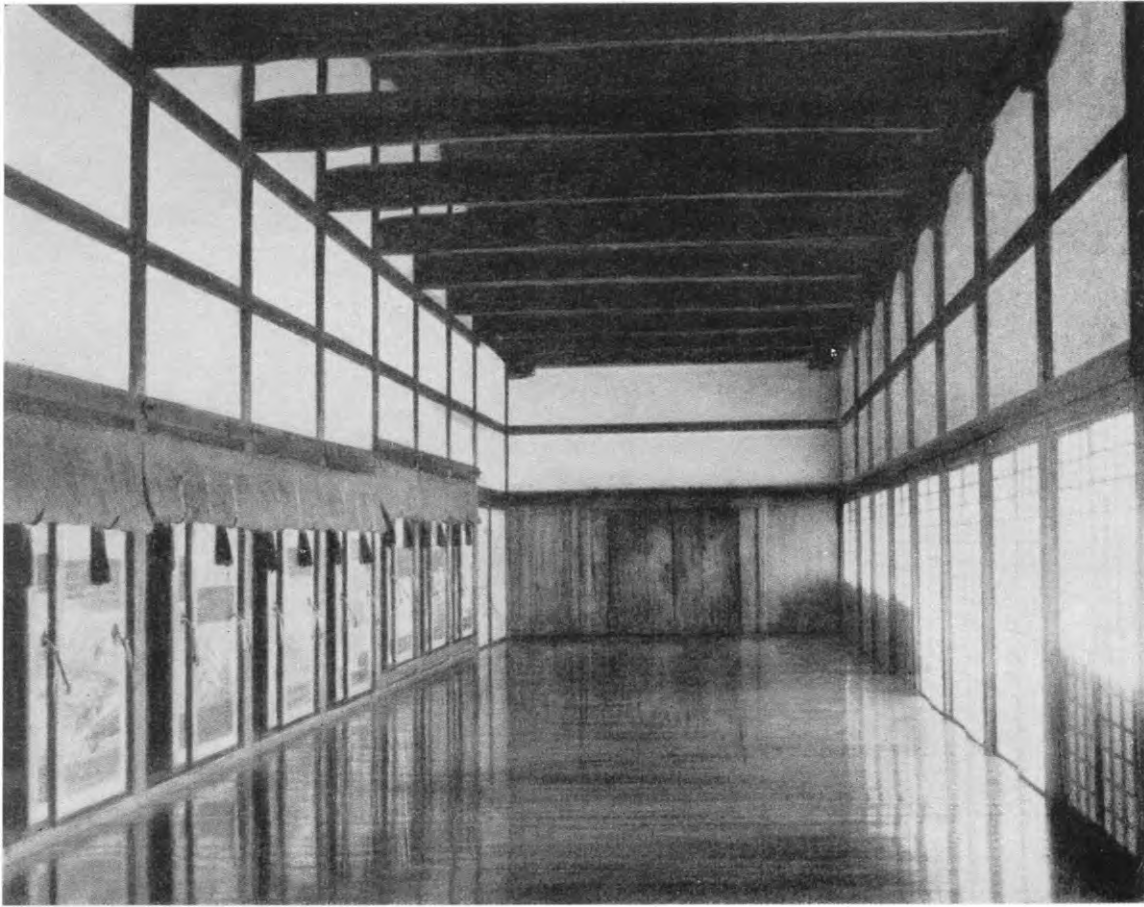
22. Храм Феникса храмового ансамбля Бёдоин.



25. Кондо храма Муродзи.

24. Церемониальный зал синсидэн императорского дворца в Киото.





25

25. Интерьер церемониального зала императорского дворца в Киото.

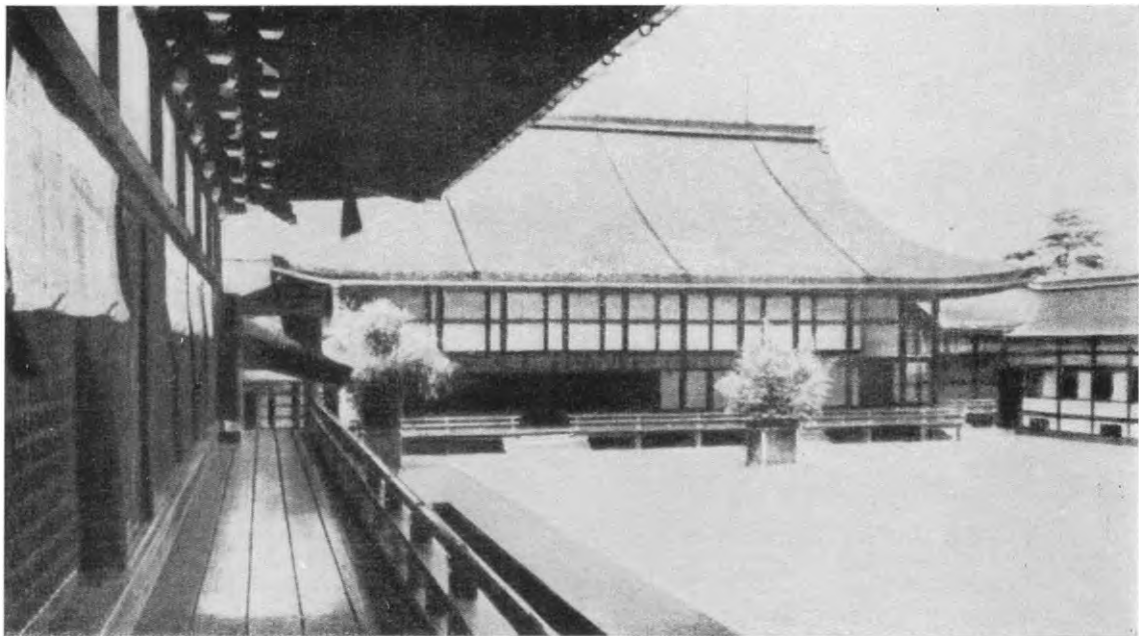
26. Веранда церемониального зала императорского дворца в Киото.

27. Эсplanад императорского дворца в Киото.



26

27





28. Сяква Шэрай из триады Сакья-муни.



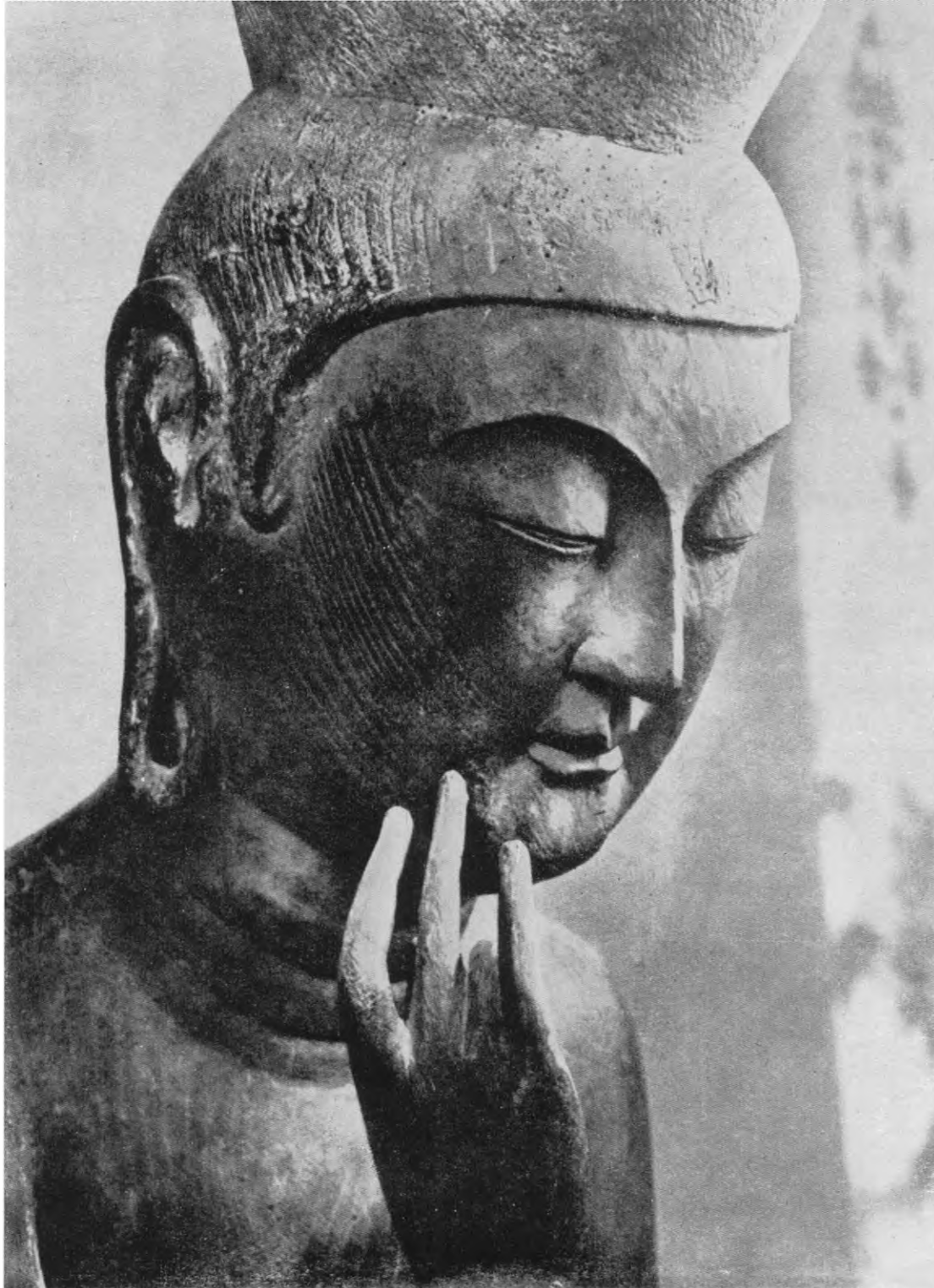
29. Гусэ Каннон (дерево).

30. Кудара Канюв (дерево).





51. Мироку (дерево).



32

32. Голова статуи Мироку (дерево).

33. Маска гигагу.

34. Маска гигагу.

35. Амиды Нёрай из храма Феникса (дерево).

36. Священник Гапдзин (сухой лак).



33



34



35



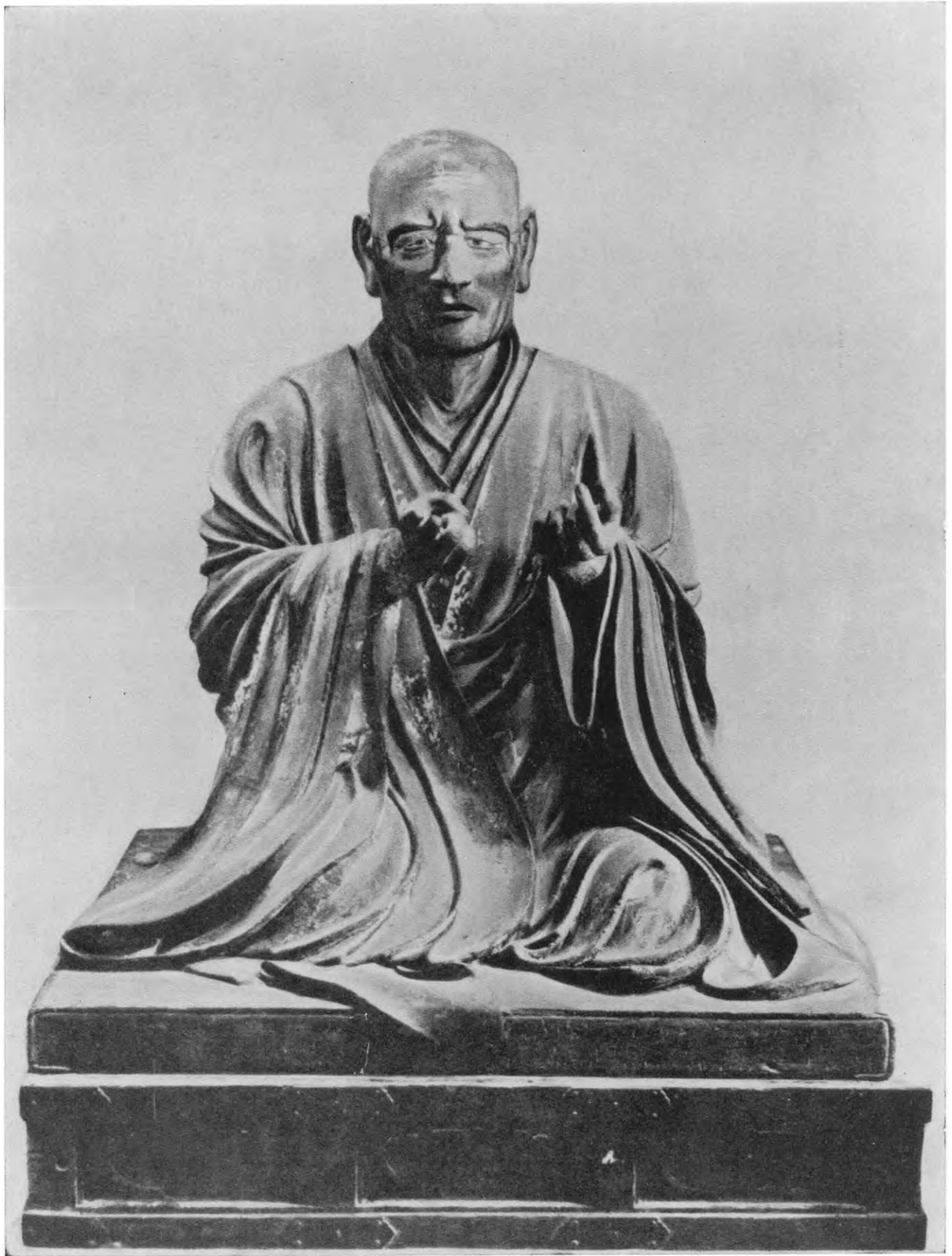
36



37. Свтѣнно из храма Тодайдаи (глина).



38. Священник Робан (дерево).





40



41

39. Священник Гэннип (дерево).

40. Бодисатва Фугэн на слоне.

41. Принц Сётоку в детстве.

42. Футляр для зеркала (лак на коже, инкрустированный золотом и серебром). Период Нара.



42

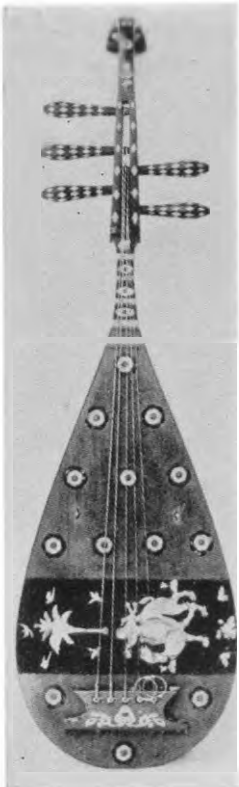


45



44

46



43





47



48



49

43. Шкатулка для косметических принадлежностей (лак, инкрустированный золотом и перламутром). Ранний период Нара.

44. Бива, музыкальный инструмент (красное сандаловое дерево, инкрустированное перламутром). Период Нара.

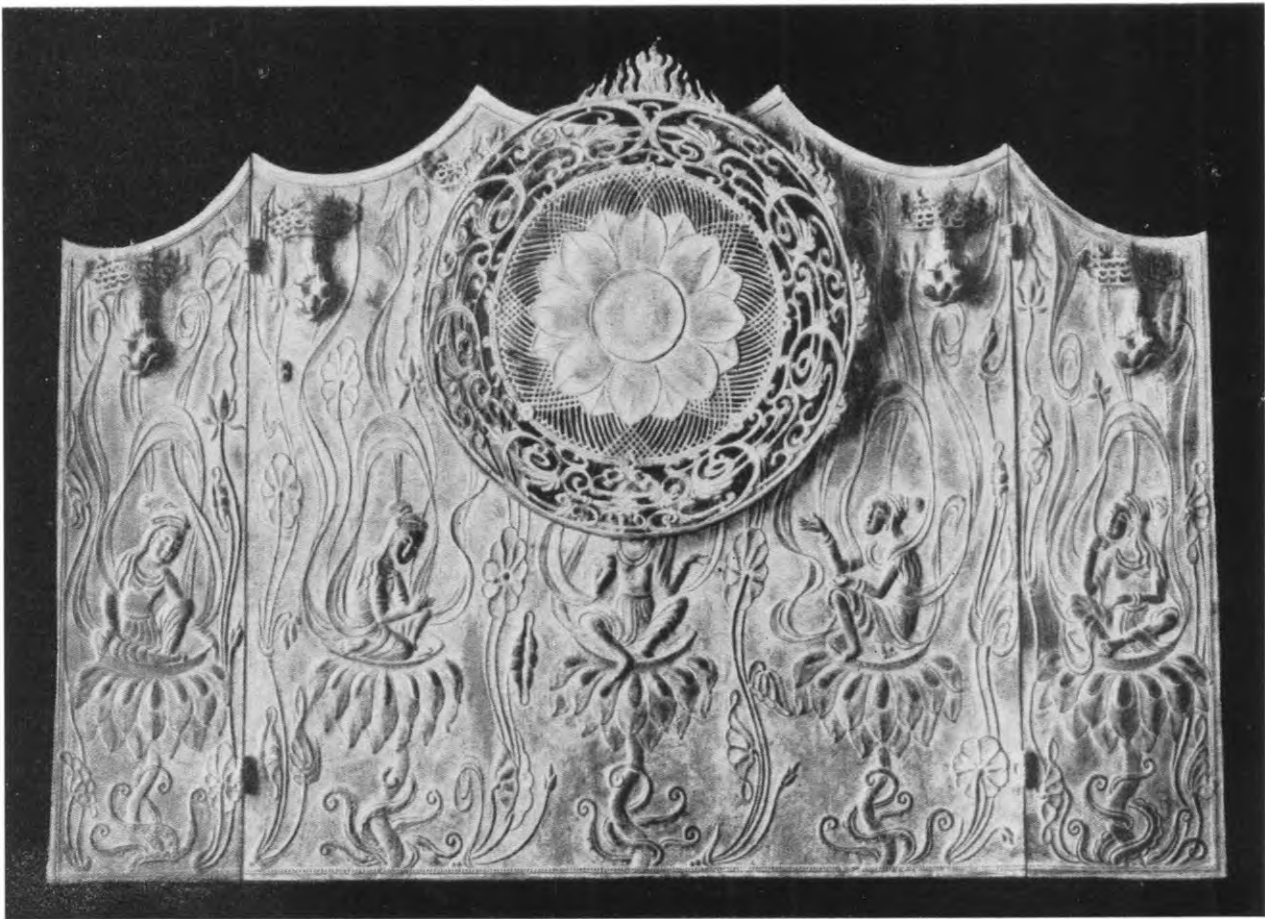
45. Гэпкан, музыкальный инструмент (красное сандаловое дерево, инкрустированное перламутром). Период Нара.

46. Бронзовое зеркало, обратная сторона. Период Хэйан.

47. Военные доспехи. Период Хэйан.

48. Маски бугаку (дерево).

49. Военные доспехи. Период Хэйан.



50



51

50. Деталь алтаря Татибана (бронза). Период Асука.

51. Алтарь Тамамуси (бронза). Период Асука.

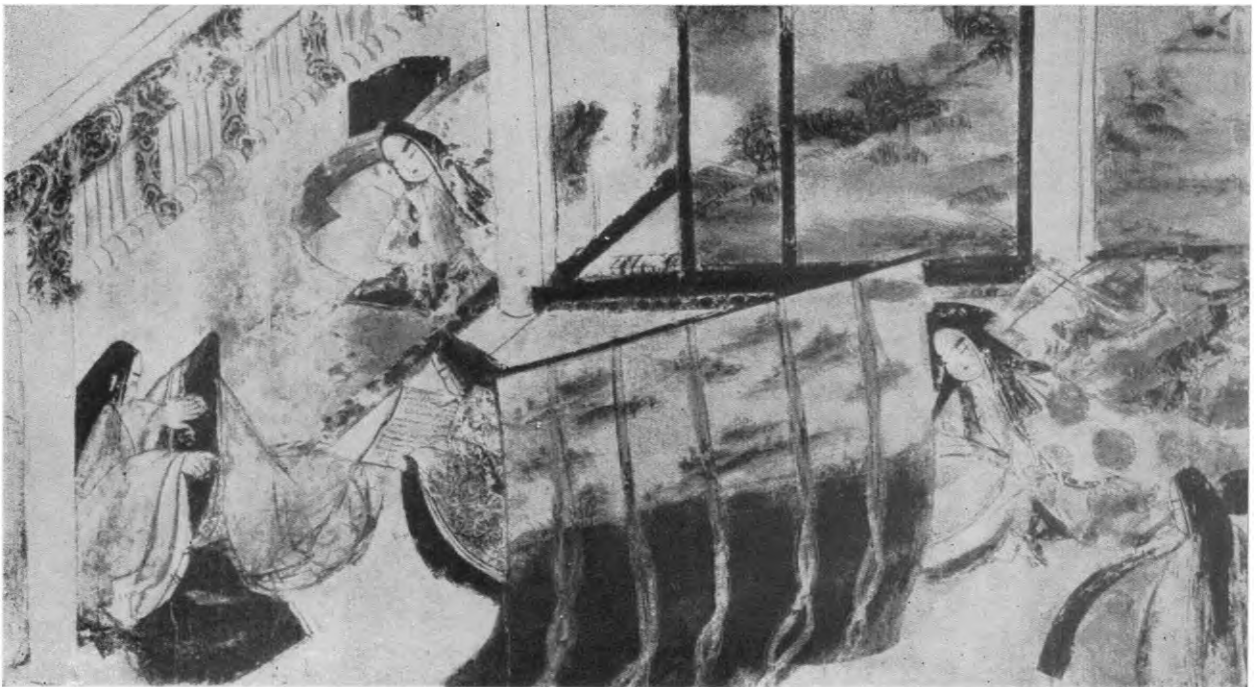
52. Деталь свитка «Гэндзи-моногатари». Период Хэйан.

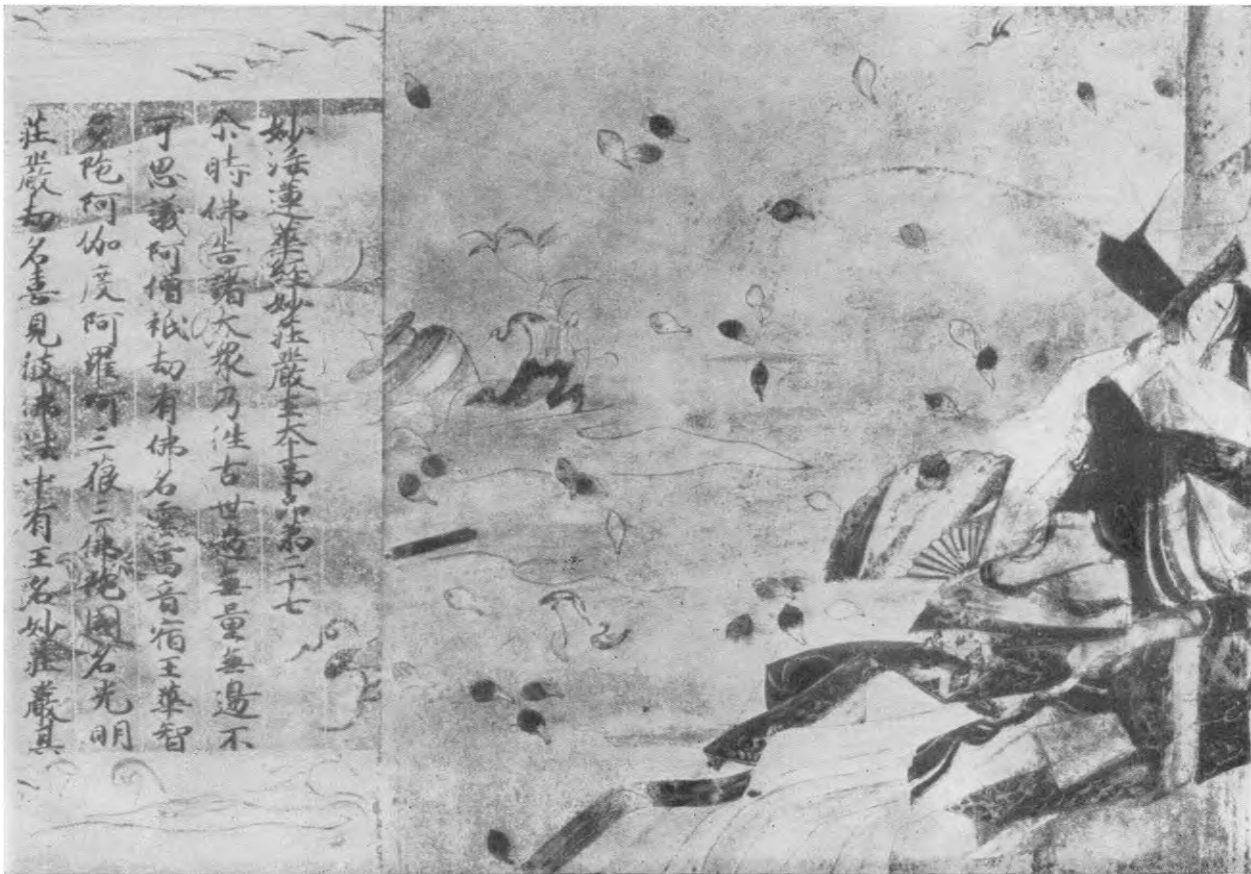
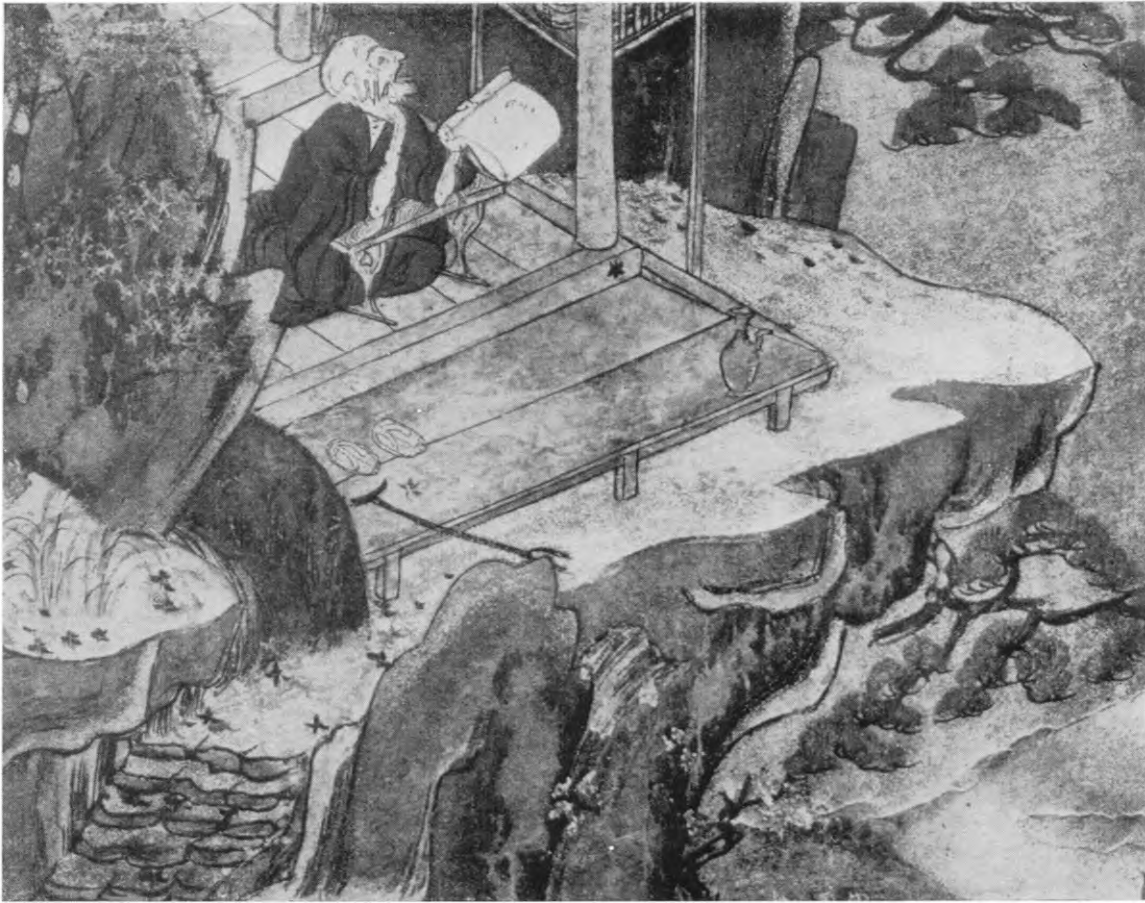
53. «Гэндзи-моногатари» (деталь).



52

55





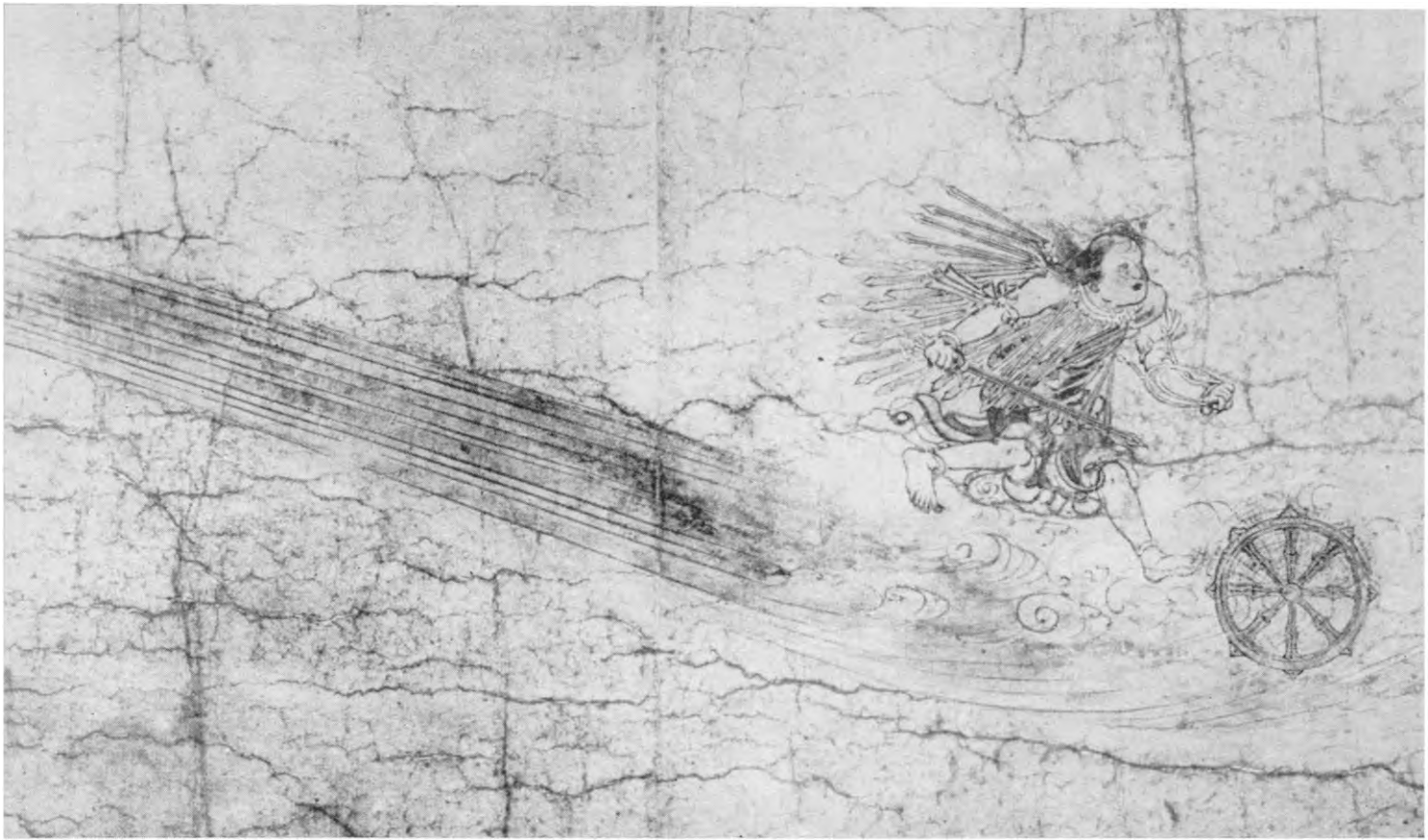


56

54. Деталь свитка сутры лотоса. Период Хэйан.

55. Сутра из храма Цзукусима-дзиндзя.

56. «Сигясанэвги-эманц», деталь первого свитка «Летящий амбар».



87

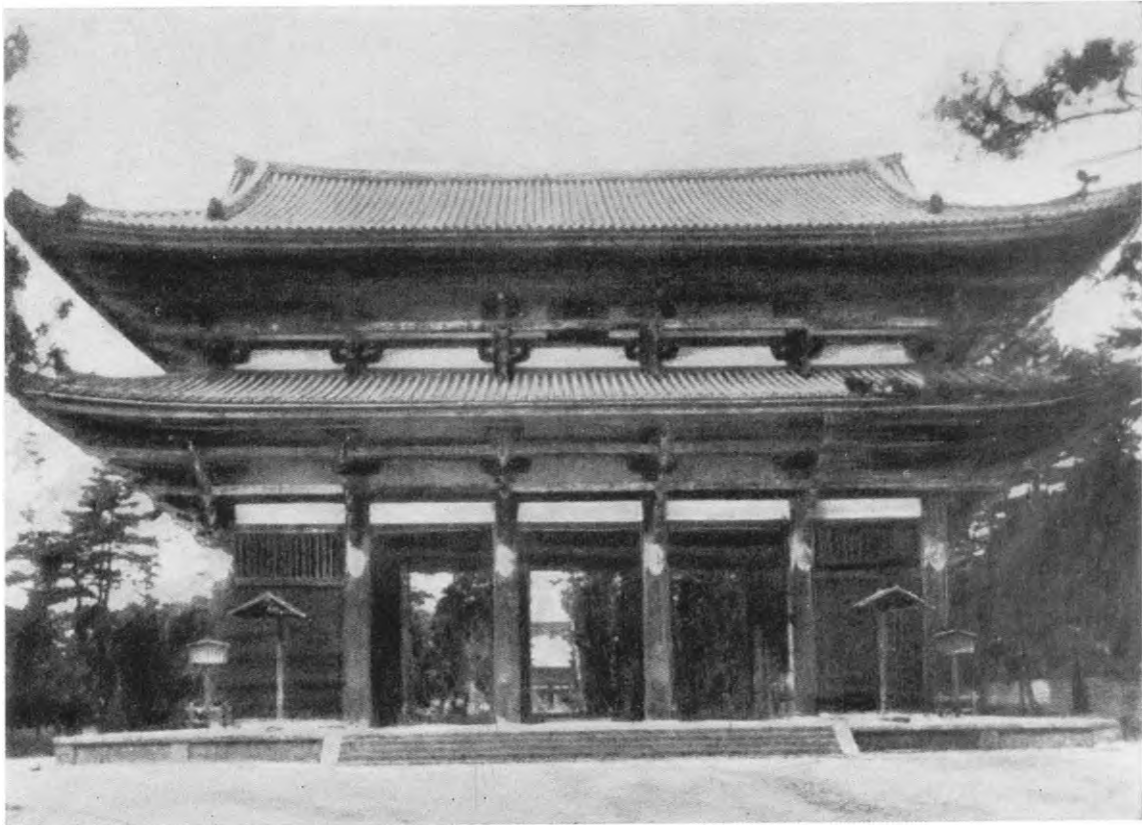
57. Деталь свитка «Сигписанэнгп-эмаки». Период Хэйан.

58. Первый свиток эмакимоно «Гёдзюгига» (деталь).

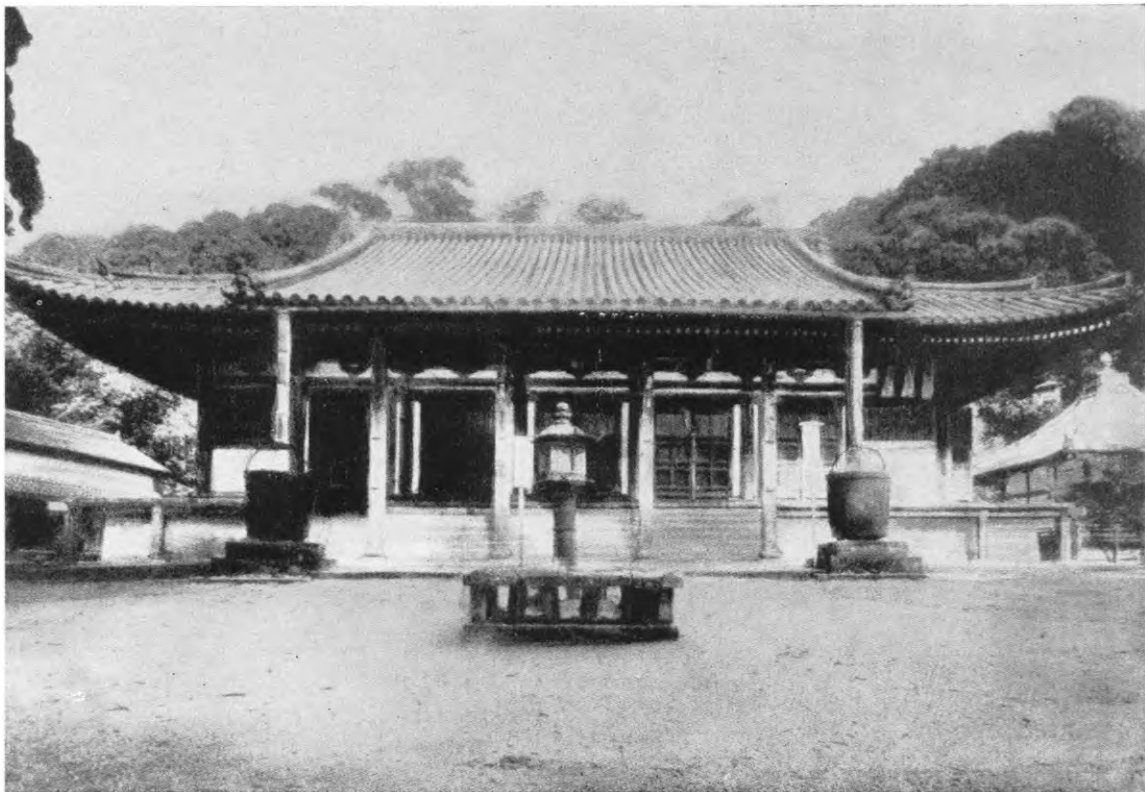
59. Первый свиток эмакимоно «Гёдзюгига» (деталь).







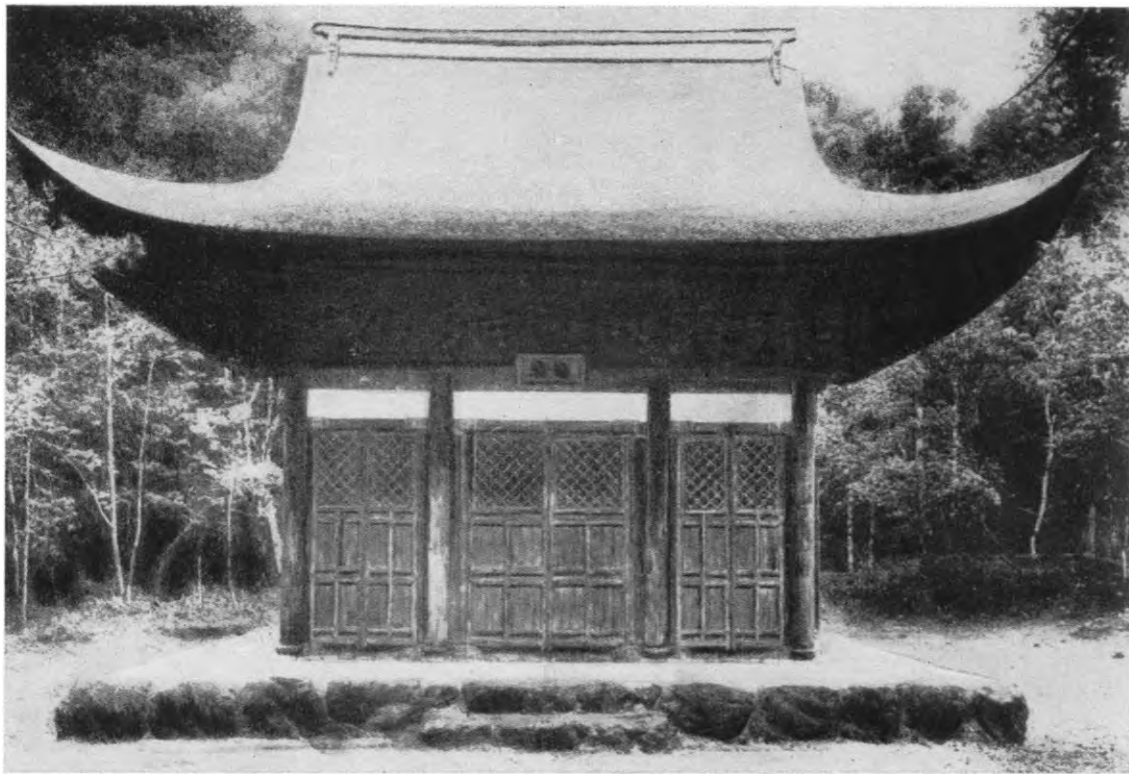
60. Большие южные ворота — нандаймон храма Тодайдзи (XII век).



61. Золотой храм — кондо храмового ансамбля Кансидзи (XIV век).



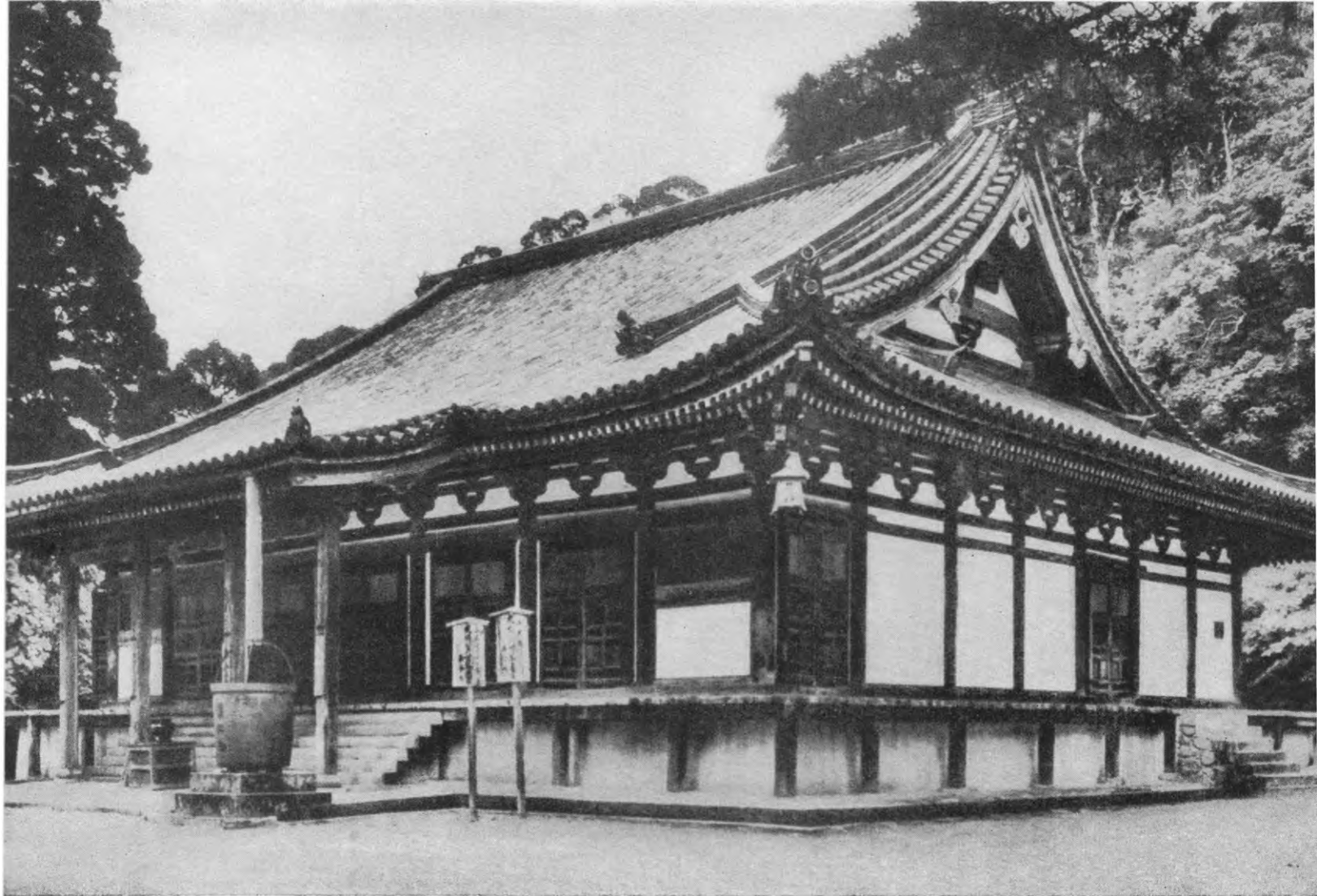
62. Двухэтажная пагода храма Исыяма-дэра.



63



64



65

63. Эйходзи храма Кайсано (XIV век).

64. Золотой павильон храма Рокуондзи (конец XIV века).

65. Главный храм храмового ансамбля Кансиндзи.

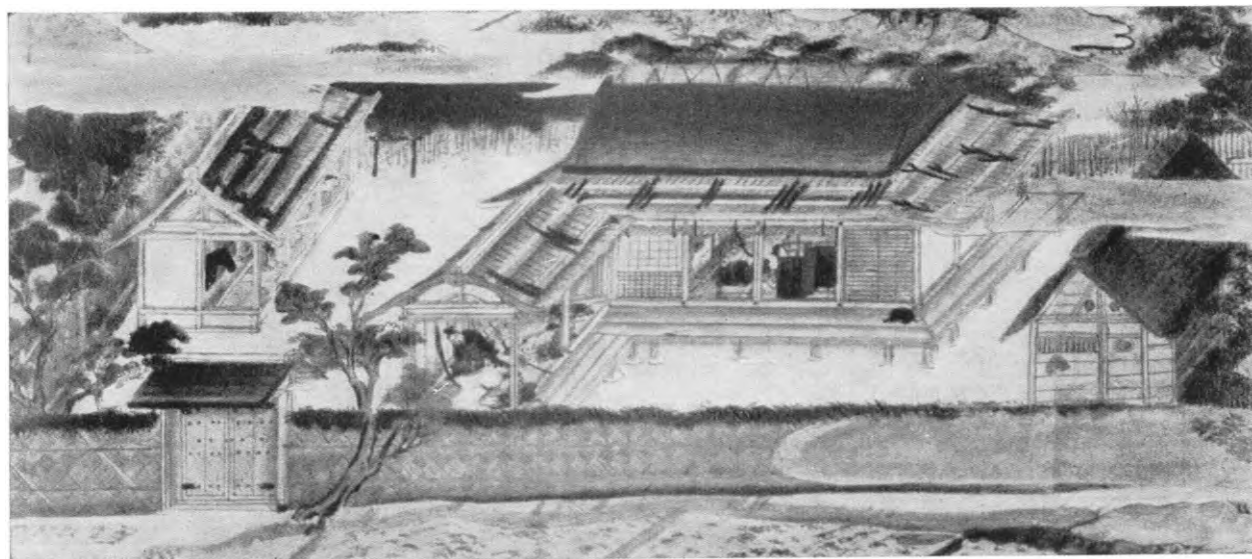


66. Сяридэн храма Энгакудэи (XIII век).

67. Главные ворота — саммюн храма Нандэондан.

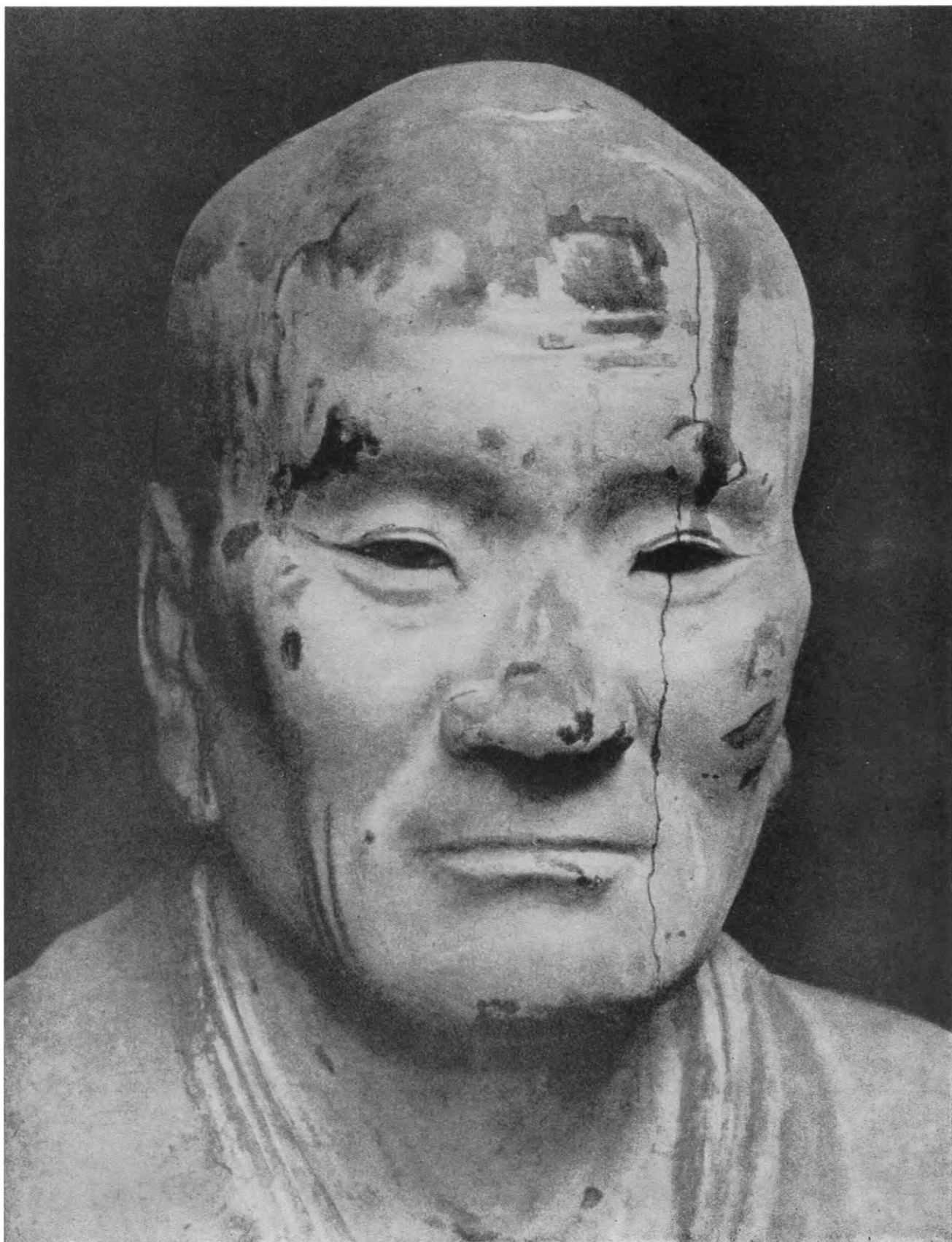
68. Серебряный павильон.

66



67

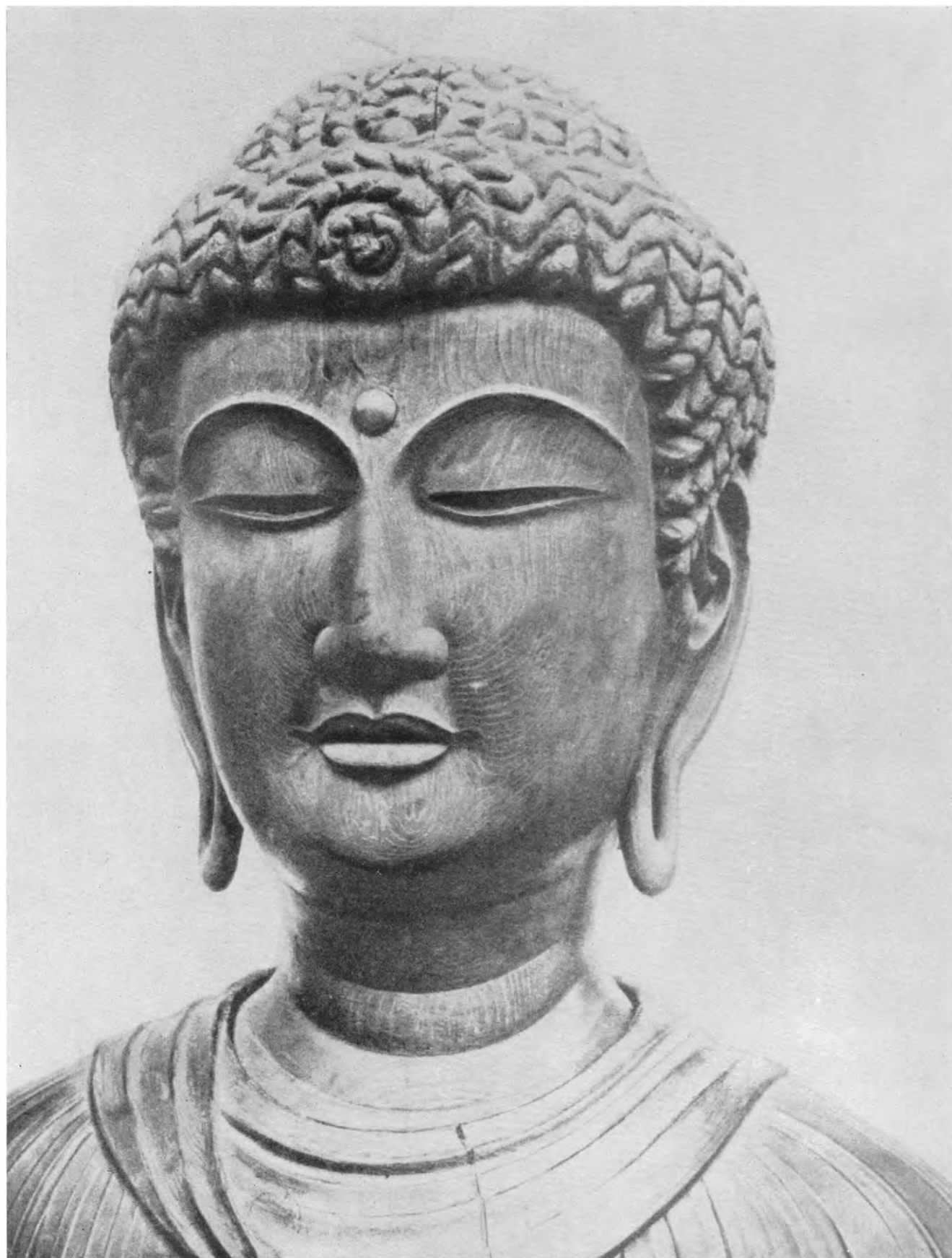




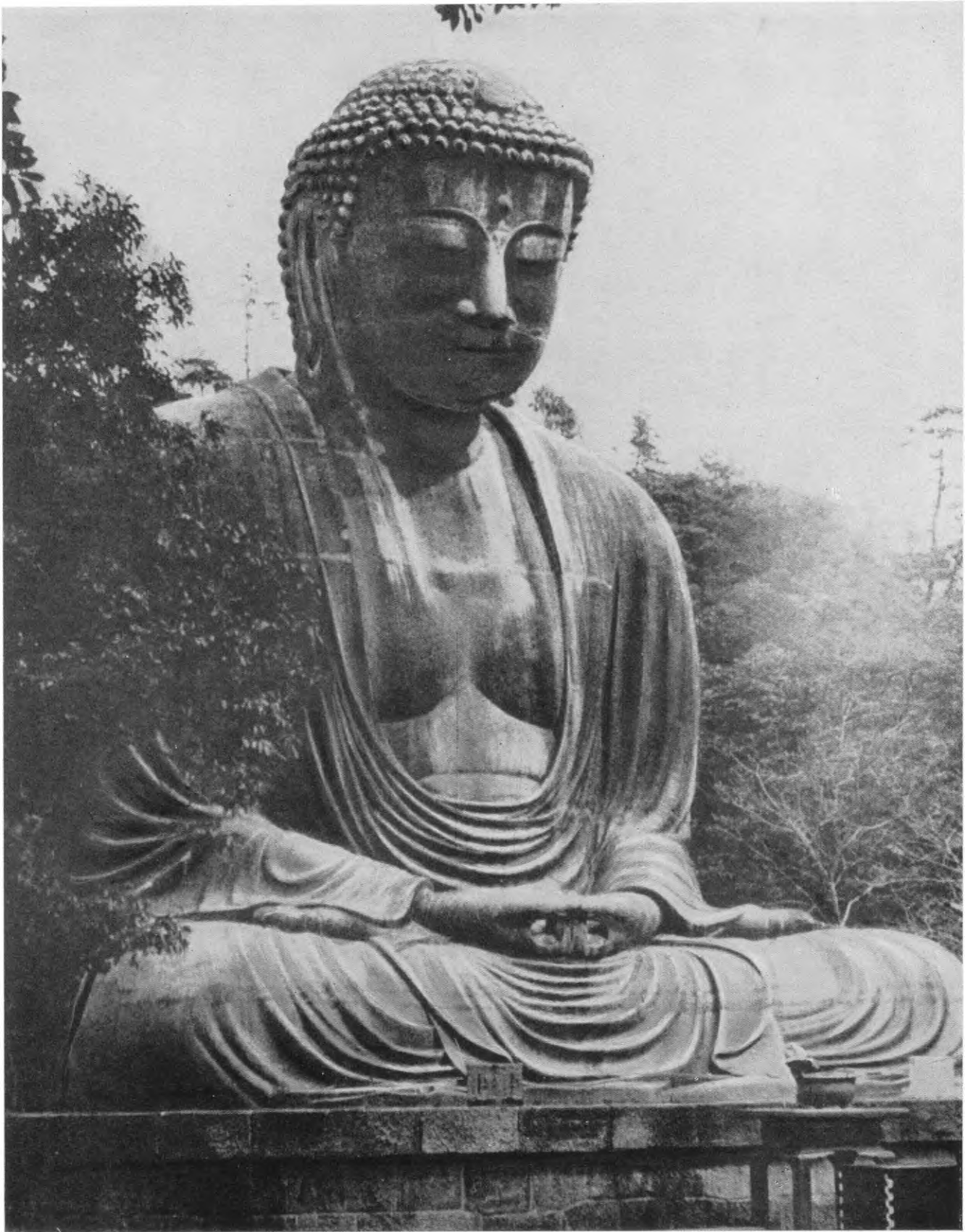
69. Статуя священника Мутяку (дерево; деталь).



70. Статуя священника Мутяку (дерево).



71. Сякка Нёрай (дерево).



72. Большой будда из Камакура.



73. Священник Тёгэн (дерево).



74. Статуя Уэсуги Сэнгофуся (дерево).



75

76



77



75—77. Маски бугаку.



79

78





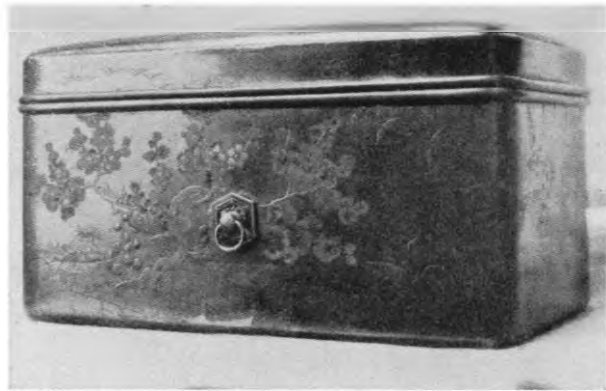
00. Статуя Басу сѣнииа (дерево).



84. Статуя Басу соннина (деталь).



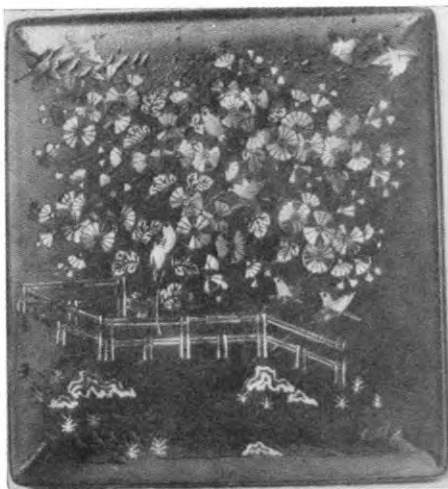
82



83 б



83 в



85 а

82. Статуя Куя (дерево).

83. а) Шкатулка для письменных принадлежностей (лак с перламутром).

б) Шкатулка для косметических принадлежностей (лак с перламутром).

в) Шкатулка Куеигэ, в которой хранились принадлежности для причёски (лак с перламутром).

84. а) Шкатулка для косметических принадлежностей (лак с перламутром).

б) Седло (лак с перламутром).

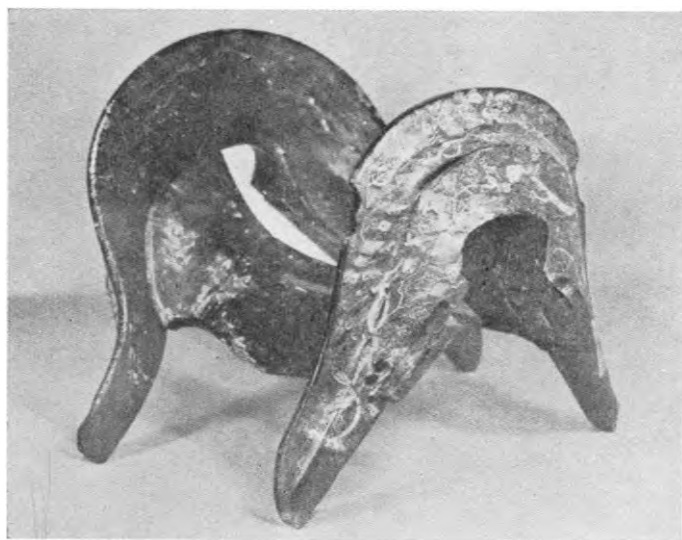
85. а) Шкатулка для косметических принадлежностей (лак с маки-э и перламутром).

б) Шкатулка для письменных принадлежностей (лак с маки-э).

84 а



84 б



85 а



85 б



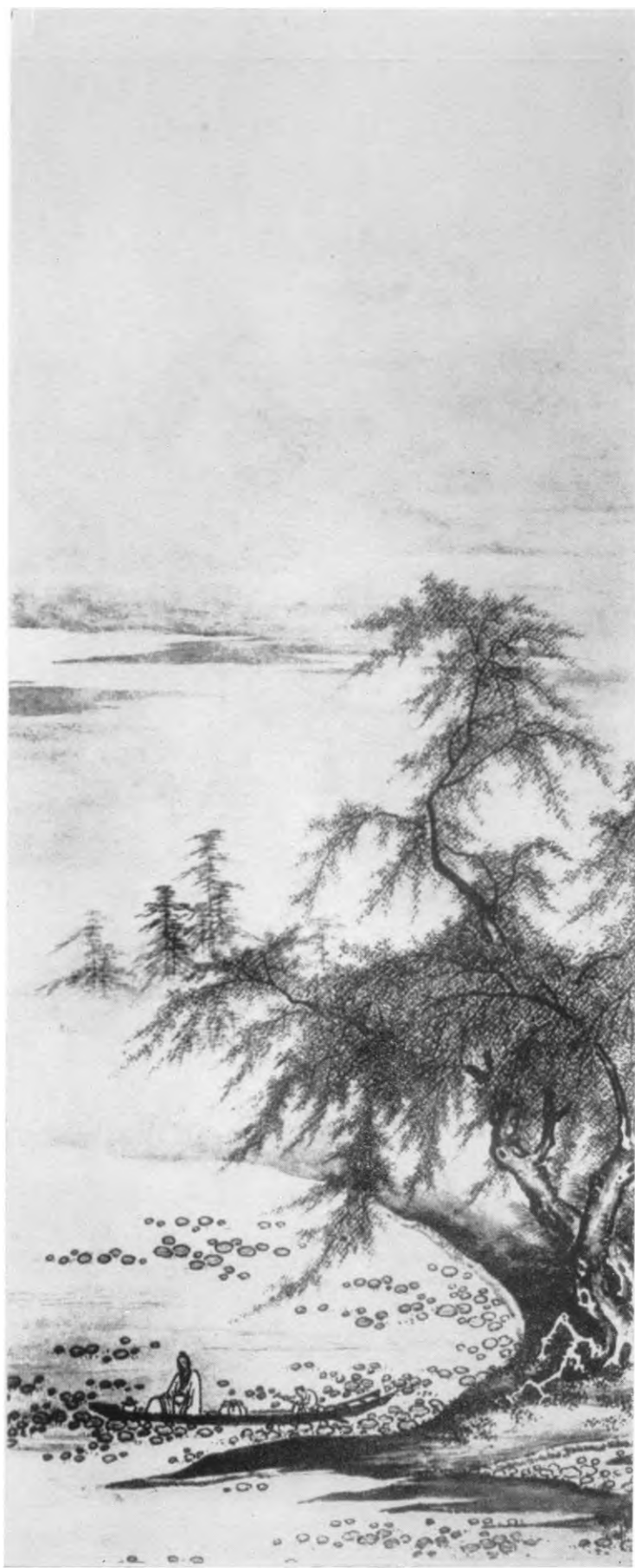
86. Болезни (фрагмент свитка).



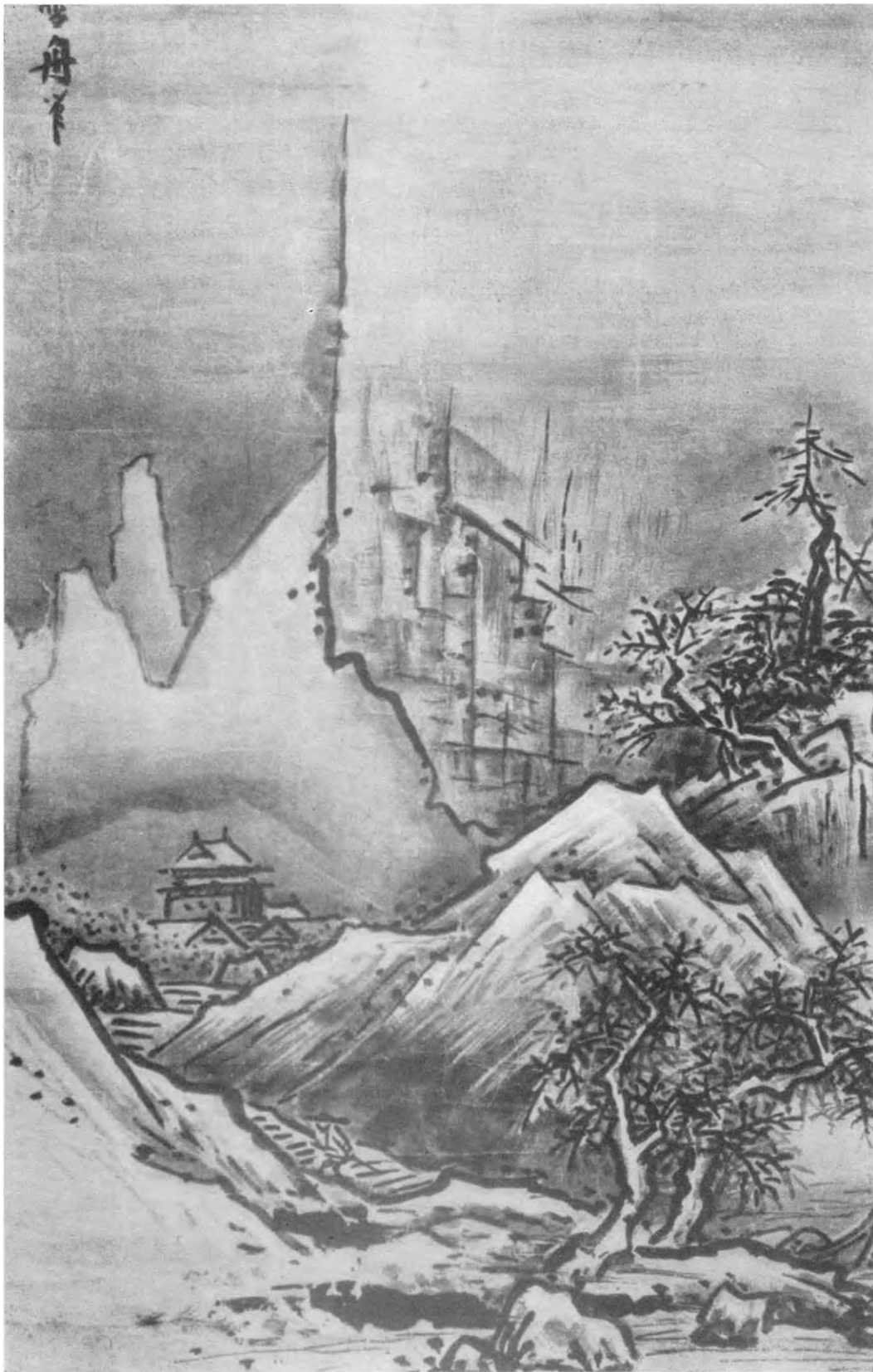
87. *Фудзивара Таканобу*. Портрет Минамото Еритомо (Фрагмент).



38. *Кандзан* (свиток).



39. *Кано Масанобу*. Сю Мао-су, любующийся цветами лотоса (свиток).



90. Сессю. Зимний пейзаж (свиток).



91

91. Сэсю. Пейзаж (свиток).



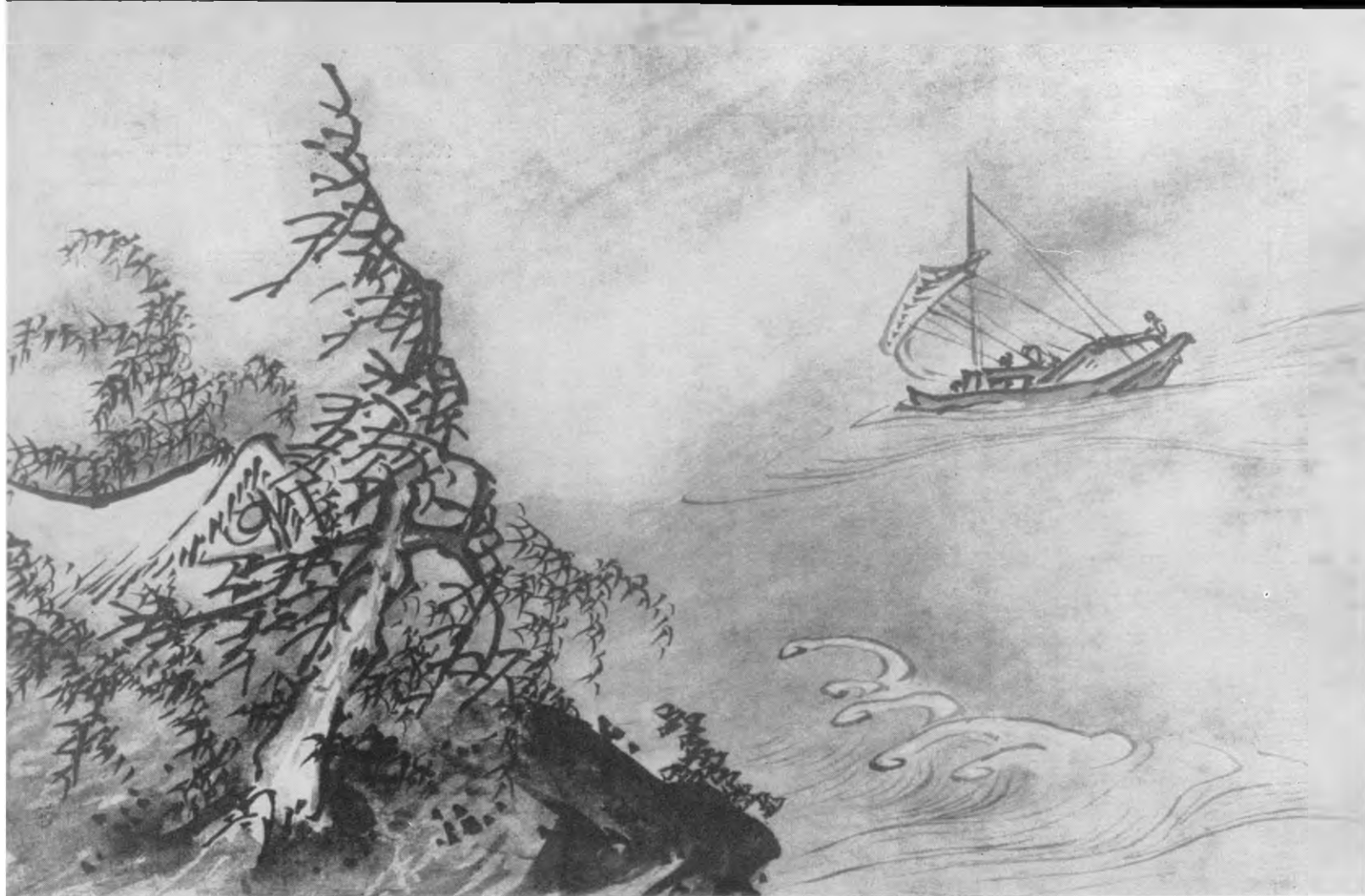
92

92. Сюгэцу. Дикая гусь в камышах (свиток).



93

93. Даясоку. Портрет Лин-ти.



94. Сэссон. Буря на море (свиток).

95. Дэваси. Пейзаж из серии «Восемь видов Хисао» (свиток).





96. *Кэй Сёки*. Портрет Дарума..

97. *Дайсэцу*. Три учителя (свиток).

98. *Сассон*. Ястреб на сосне (свиток).

99. *Масанобу*. Журавль (свиток).



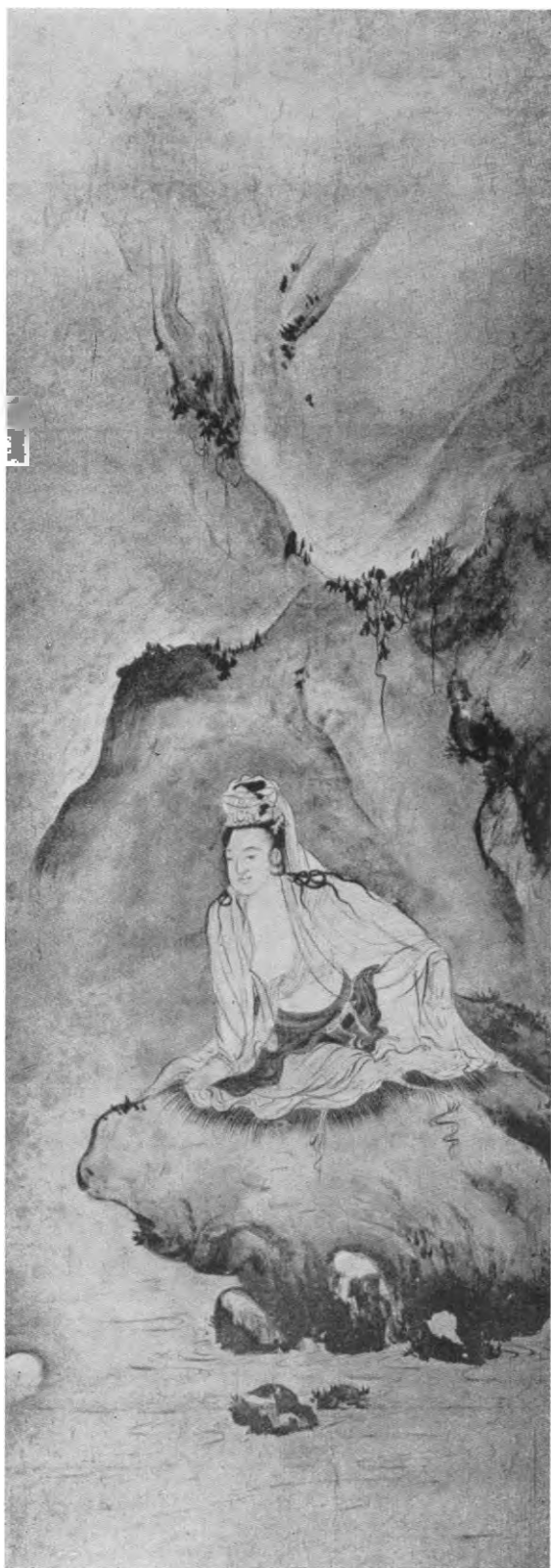
97



98

99

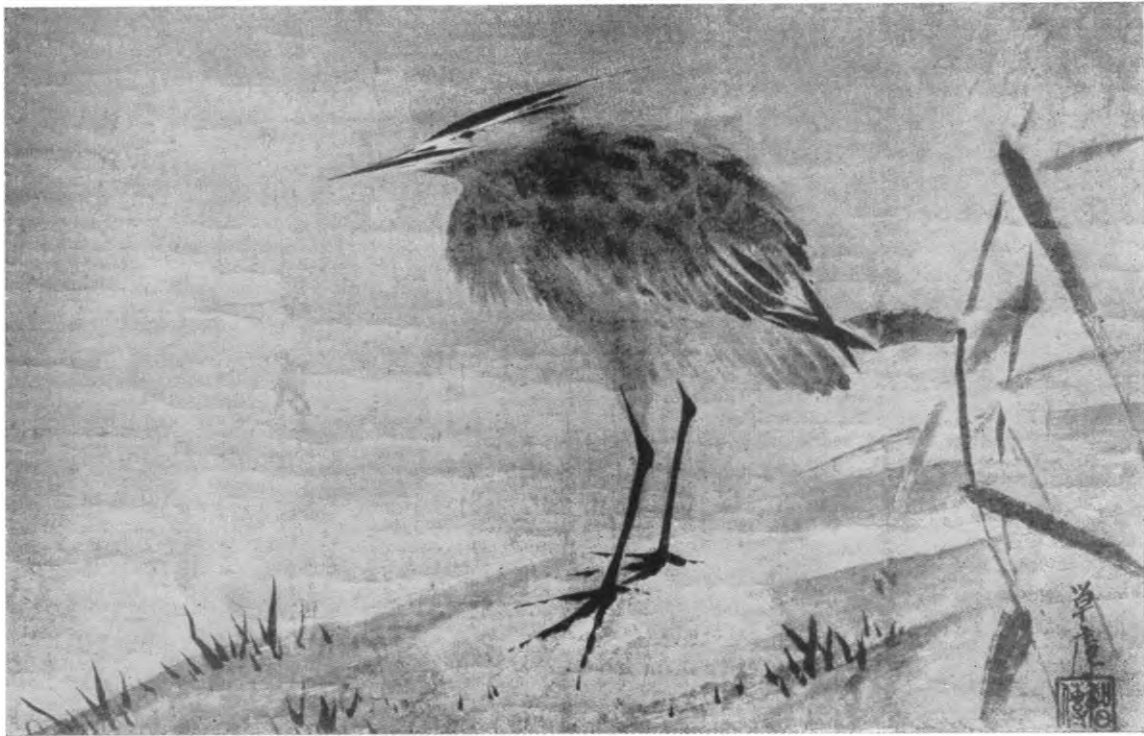




100. Ноами. Каннон (свиток).



101. Гэйаи. Водопад (свиток).



102. *Танаи.* Цапля (свиток).



103. *Сёкэй.* Пейзаж.



104. *Сёкэй.* Пейзаж из серии «Восемь видов Сёсё».

105. *Кано Моронобу*. Рыболов.

106. *Кано*. Священник, созерцающий водопад.

107. *Кано*. Пейзаж.



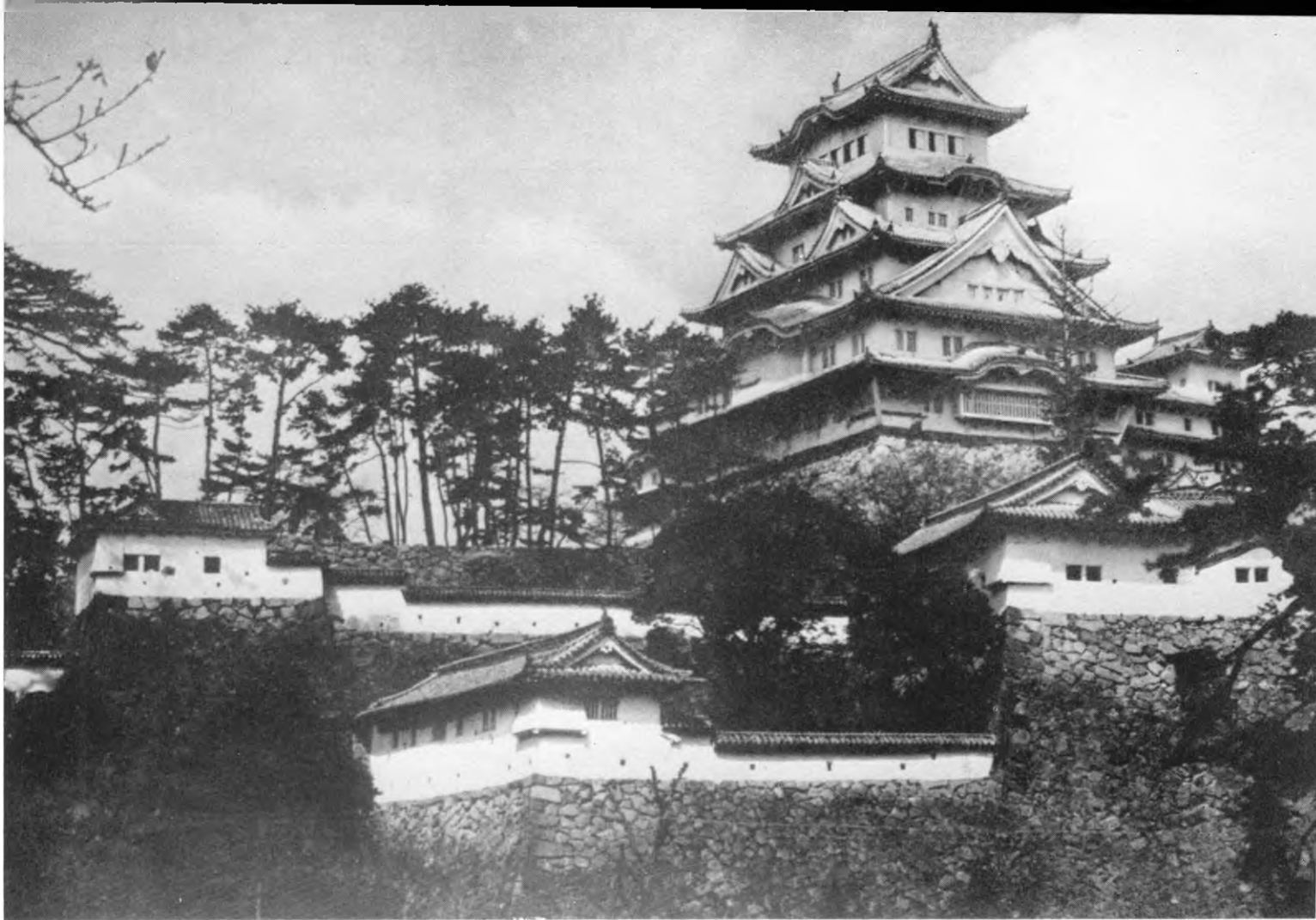
105



106



107

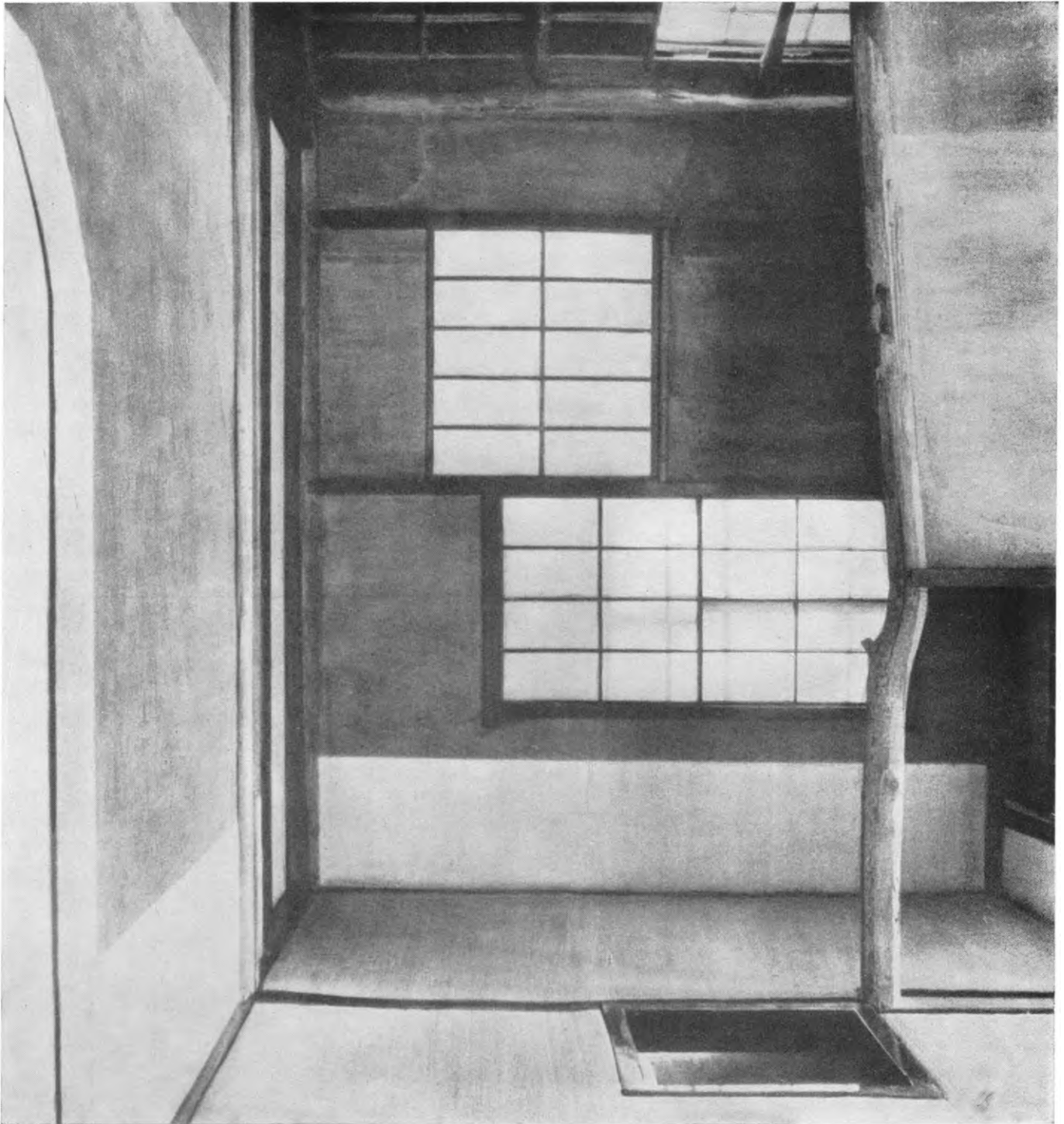


108—109. Замок Химэдзи.





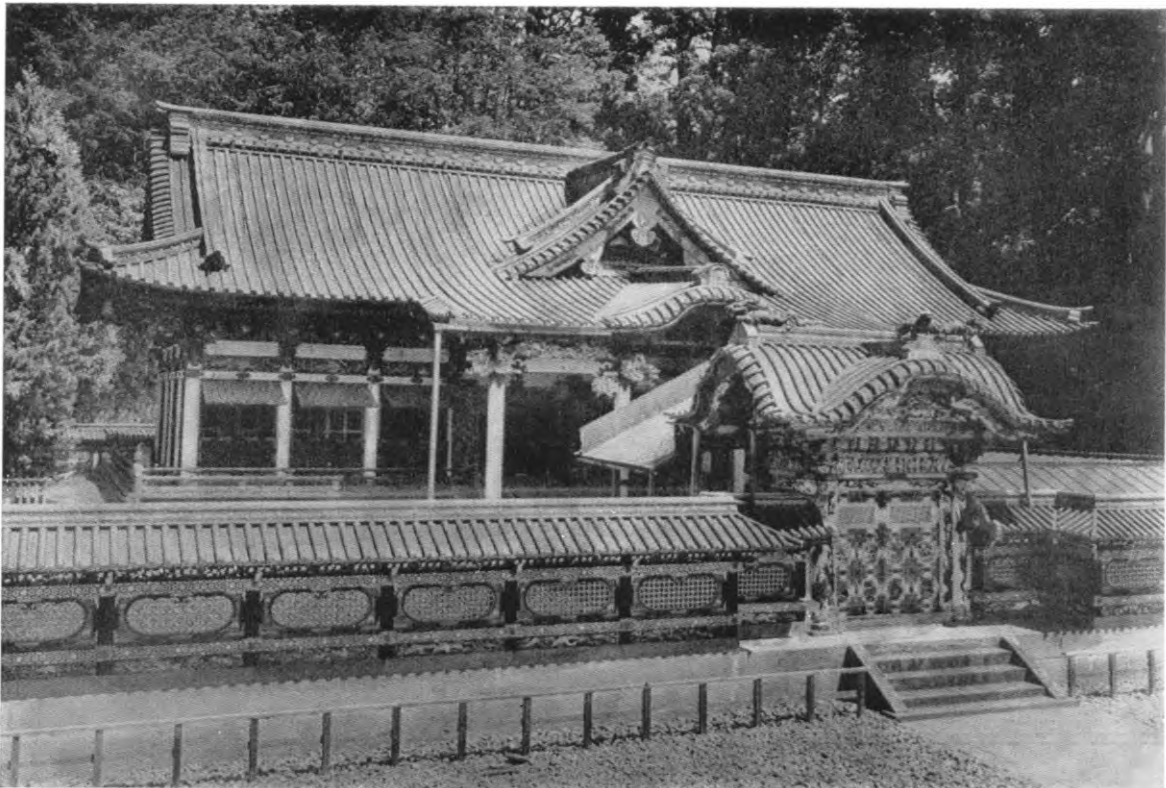
110. Сад и чайный павильон Сёкинтэй во дворце Кацура.



111. Комната для чайной церемонии павильона Сёкитэй.



112



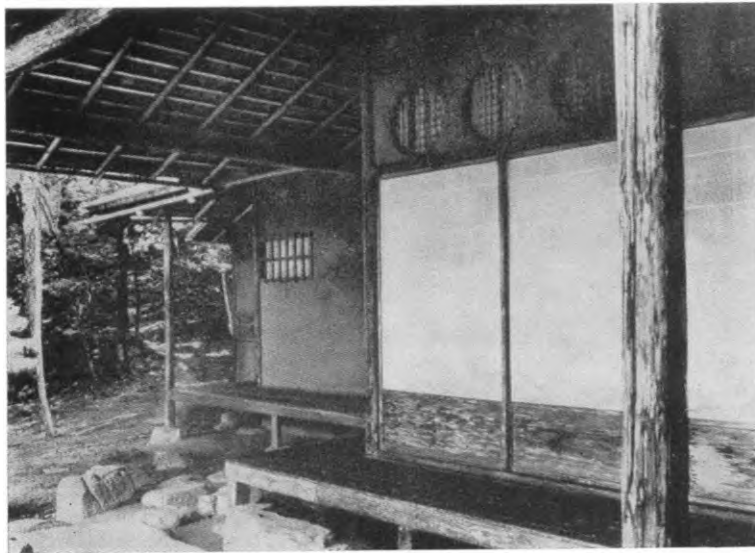
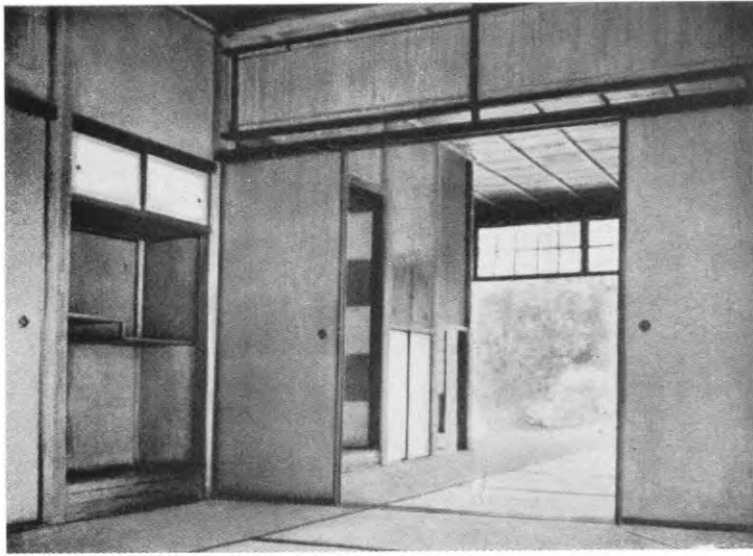
115



114

112—113. Ворота Ёмэймон мавзолея Тосёгу в Никко.

114. Жилой дом во дворце Кацура.

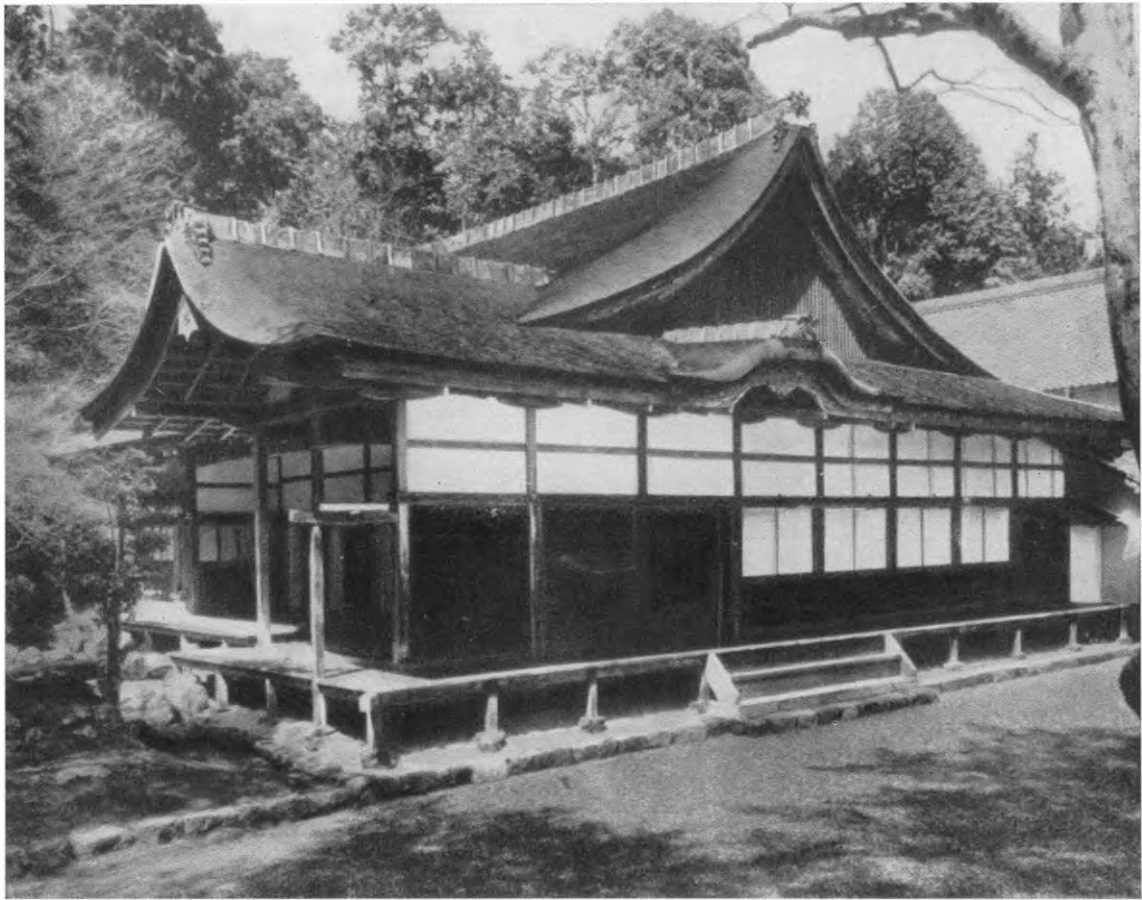


113

115. Интерьер павильона Сёкинтэй.

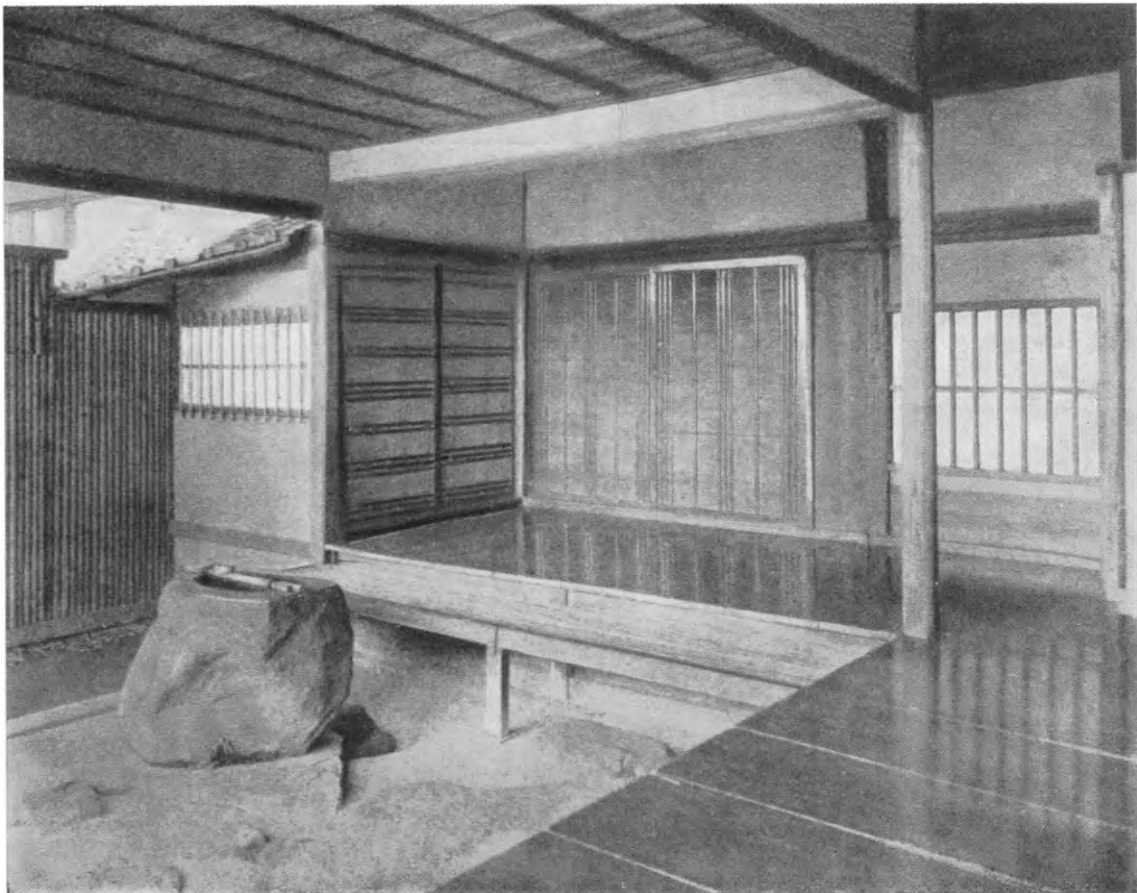
116. Кодаёин — дом священнослужителей храма Ондзёдзи.

117. Веранда в павильоне Куроёин храма Нисихонгандзи.



116

117





118



118. Тэнсю замка Нагоя и Имуяма (внизу);
118а — главные ворота замка Коти;
118б — Тэнсю замка Мацумото.

118 а

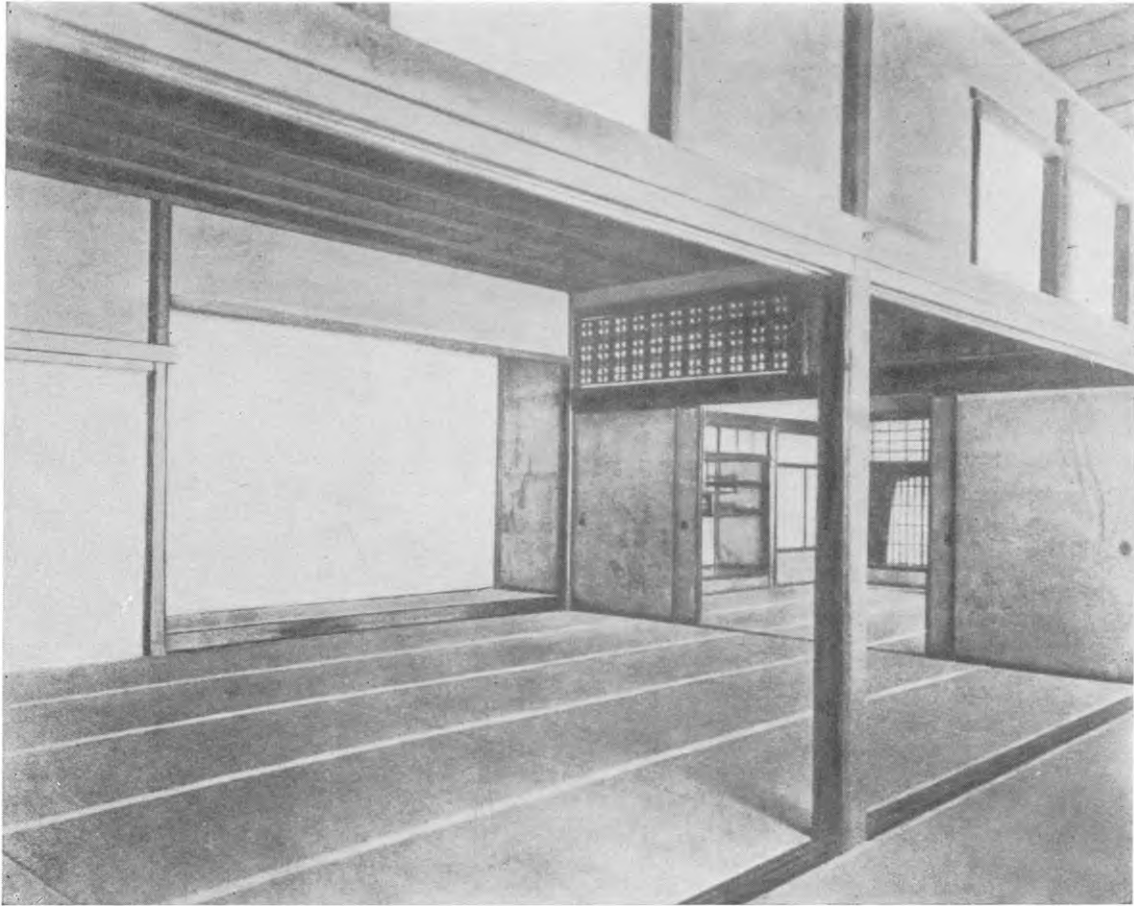




119. Павильон Хивякаку в саду храма Нисихонгандзи.



118 б



120



121



122

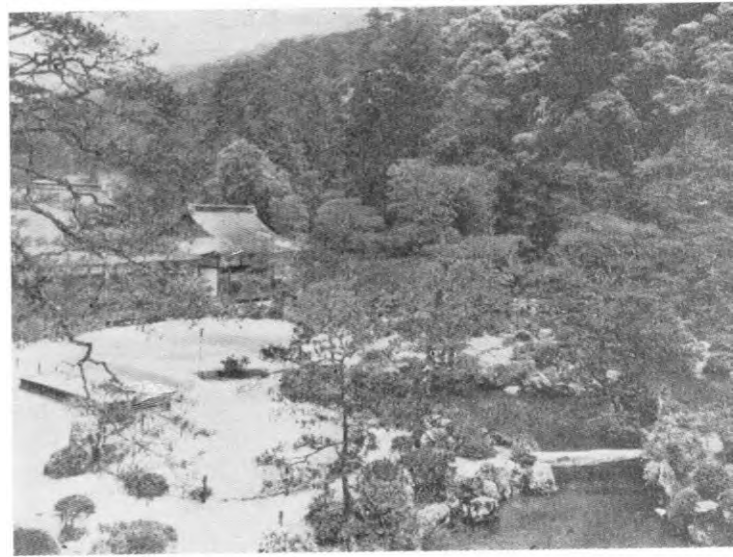
120. Интерьер павильона Куросёин храма Нисихонгадзи.

121. Сёин замка Нидаё.

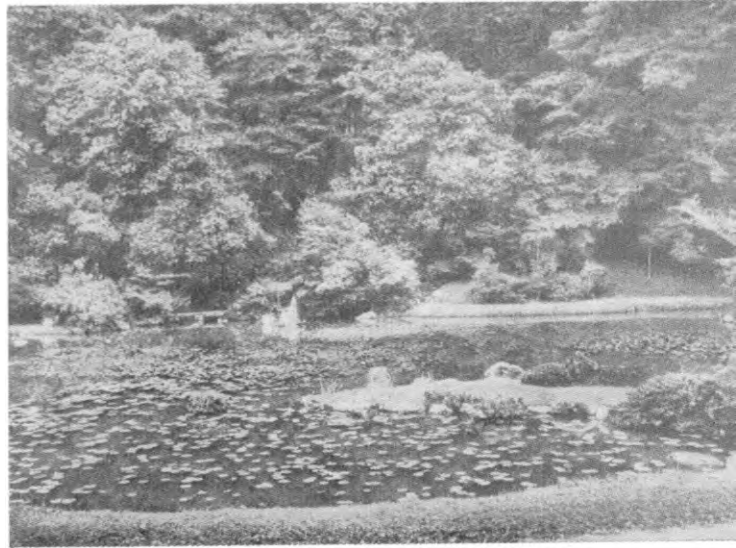
122. Веранда во дворце Кацура.

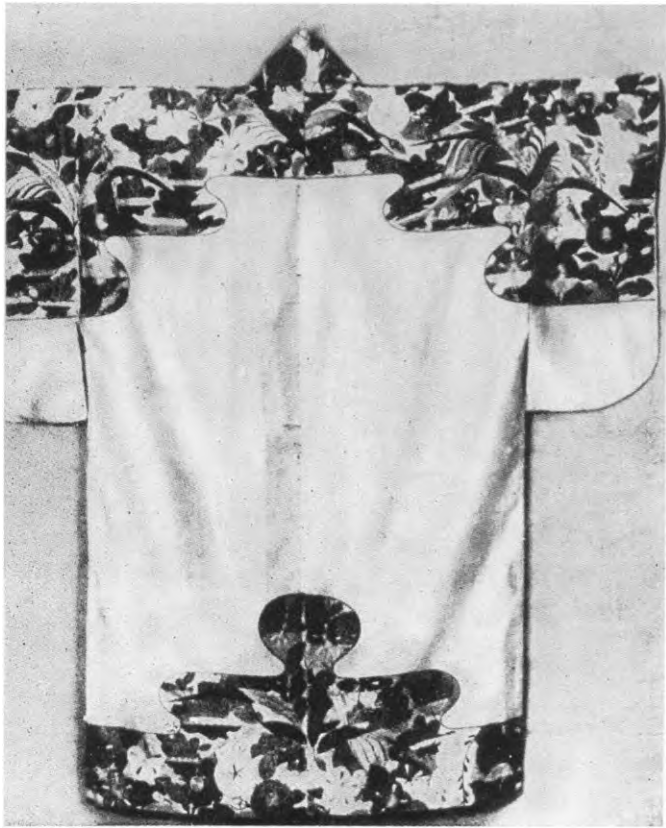


125. Общий вид сада дворца Кацура.

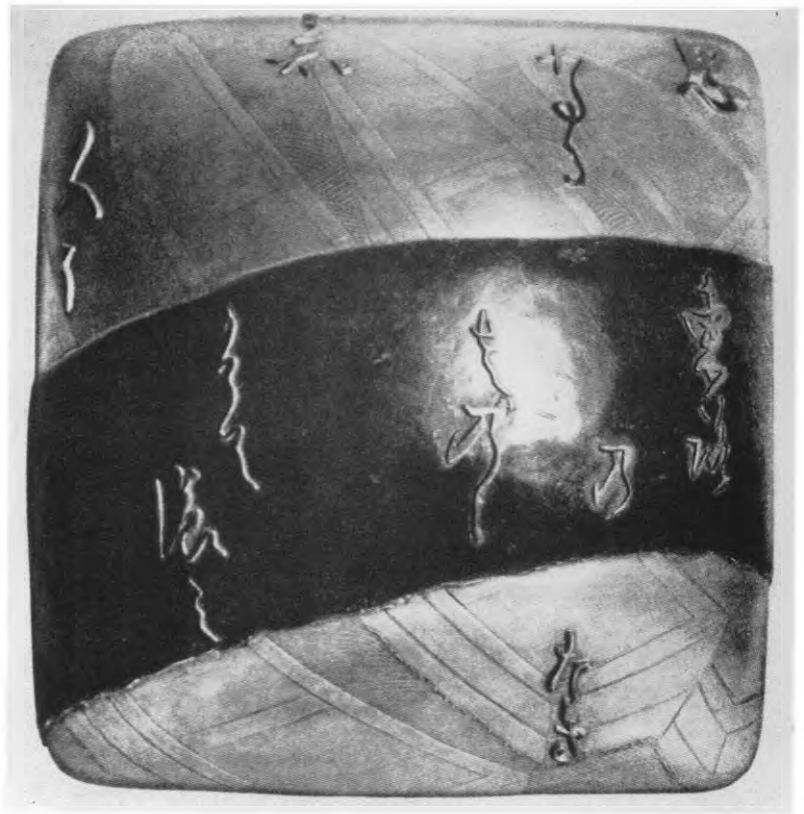


124. Примеры парковой архитектуры периода Момояма: сады храмов Сайходзи, Дзисёдаи, Тэрюдзи и Рёандаи.





125



126

127



125. Кимоно с короткими рукавами (косода).

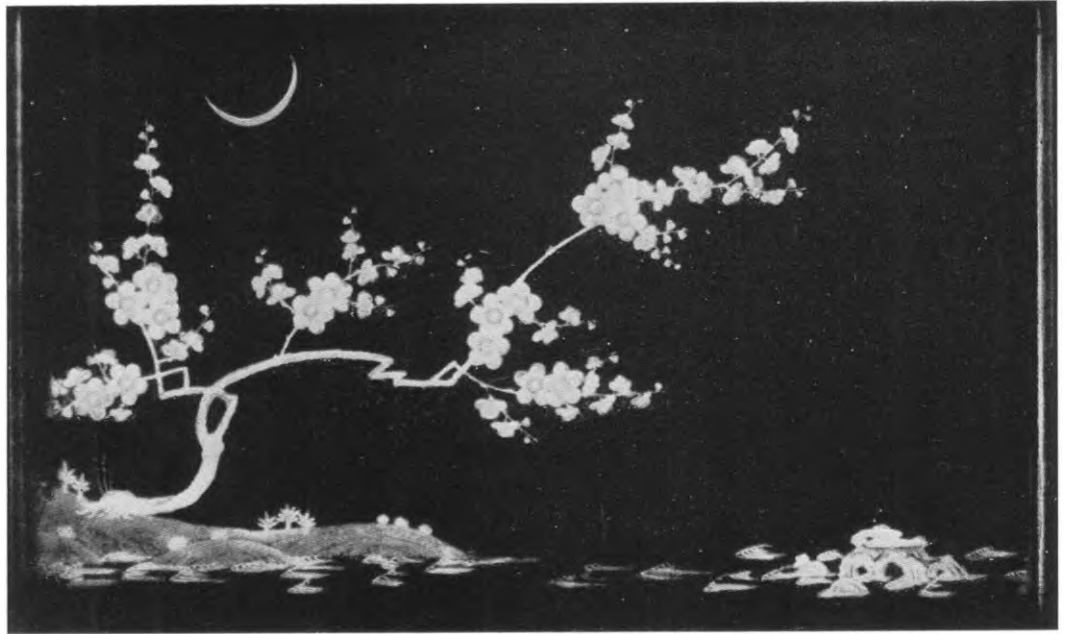
126. Шкатулка для письменных принадлежностей работы Коцу (лак).

127. Купшин работы Нинся.

128. Письменный стол (лак).

129. Шкатулка для письменных принадлежностей (лак).

130. Котелок для чайной церемонии.



128

129



130





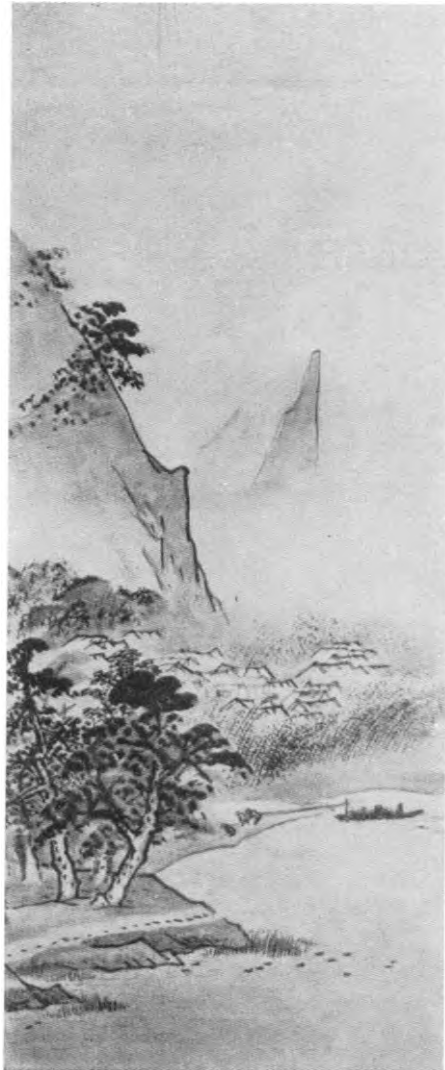
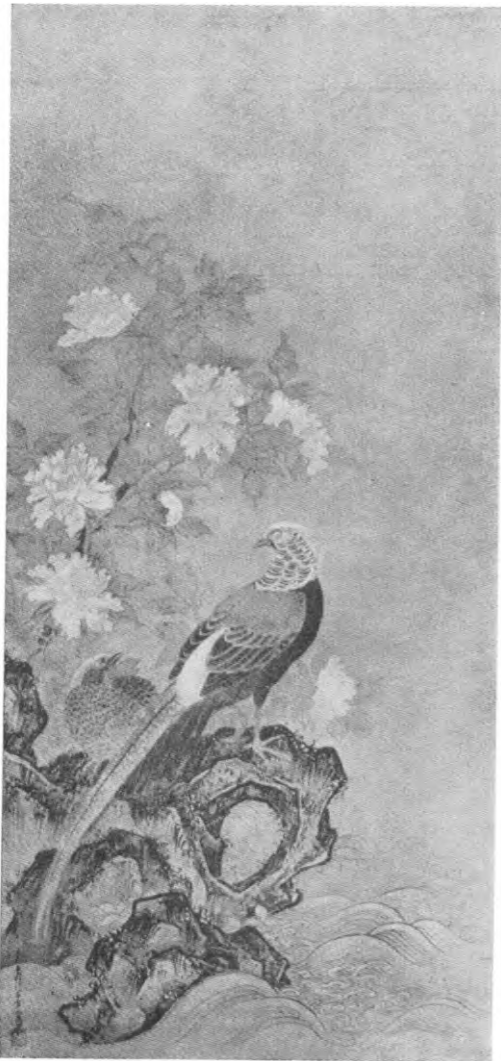
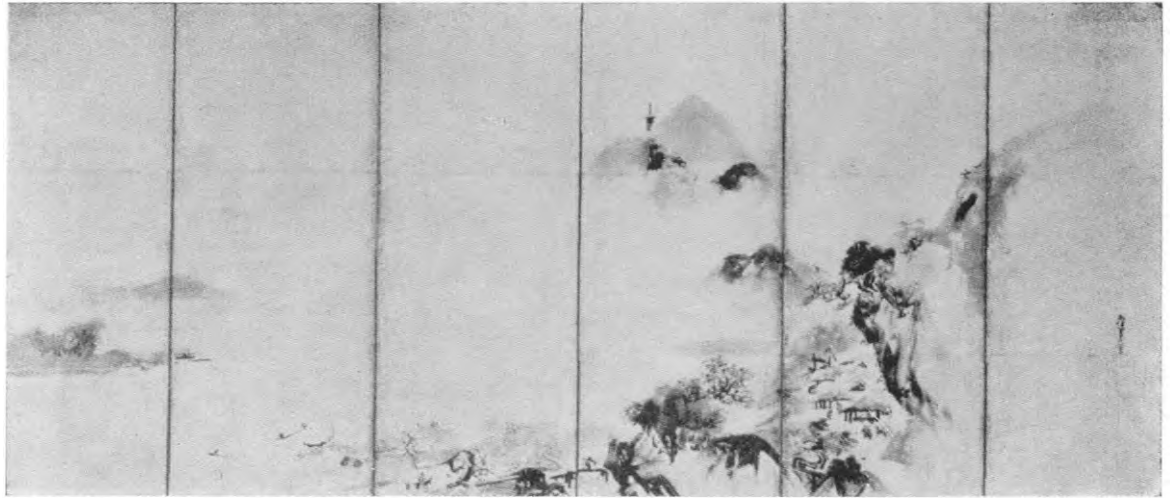
131. Фусума работы *Кано Мицунобу*, внизу складная ширма работы *Кано Сайраку*.





152. Кано Танъю. Пейзаж (тушь); вверху Кано Сансэцу. Водопад, складная ширма.



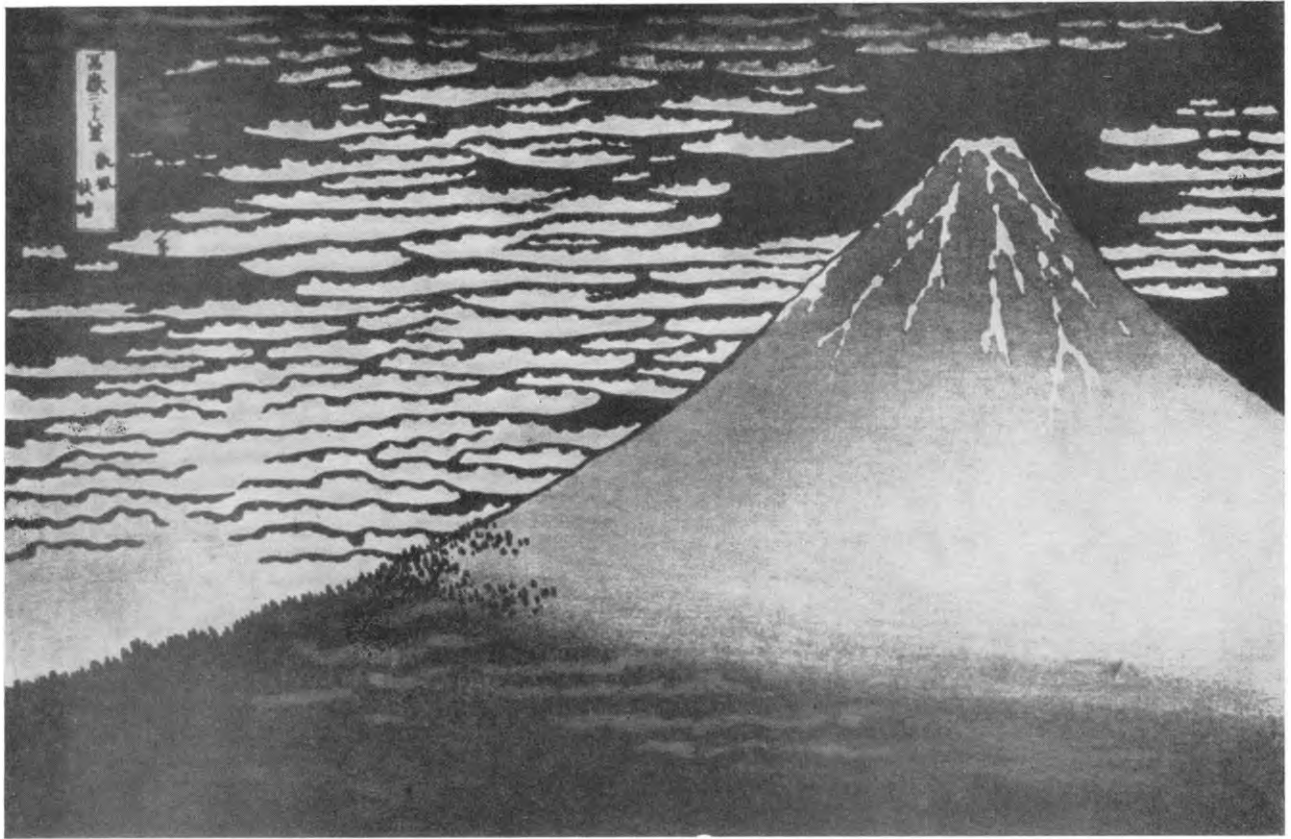


133

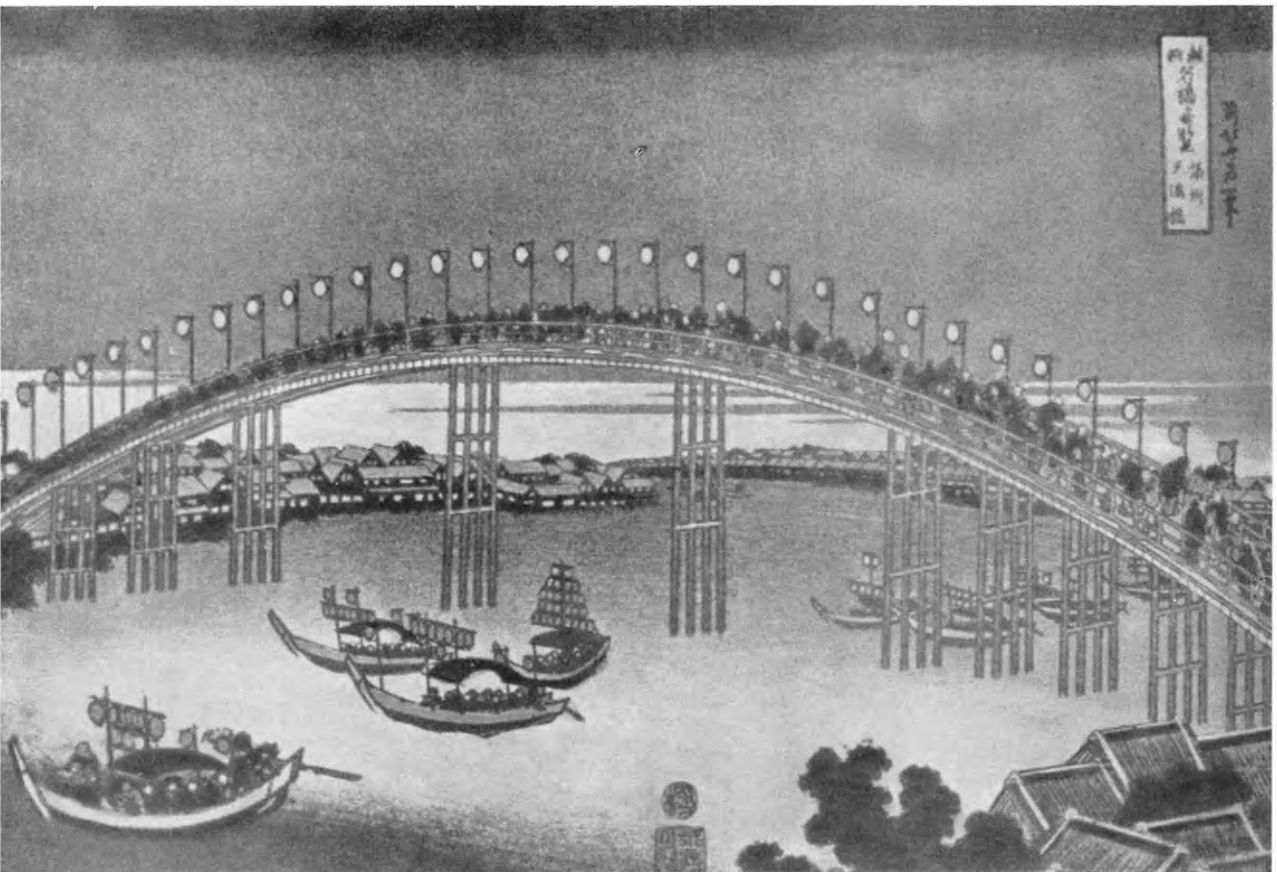
133. *Кано Наонобу*. «Восемь видов Хиссао», складная ширма; *Кусуми Морикагэ*. Пейзаж; слева *Кано Цунэнобу*. Фазан.

134. *Хокусай*. Фудзи в ясную погоду.

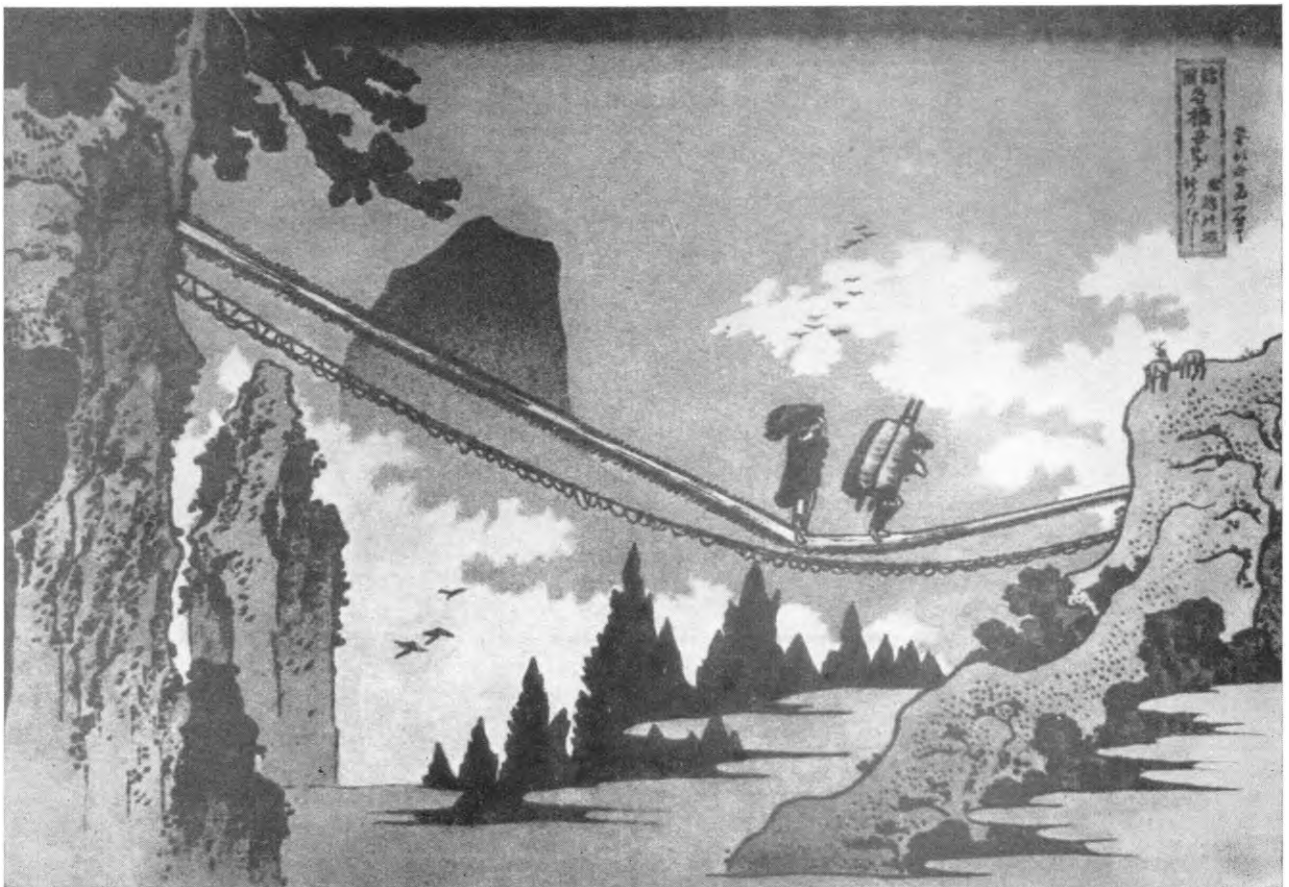
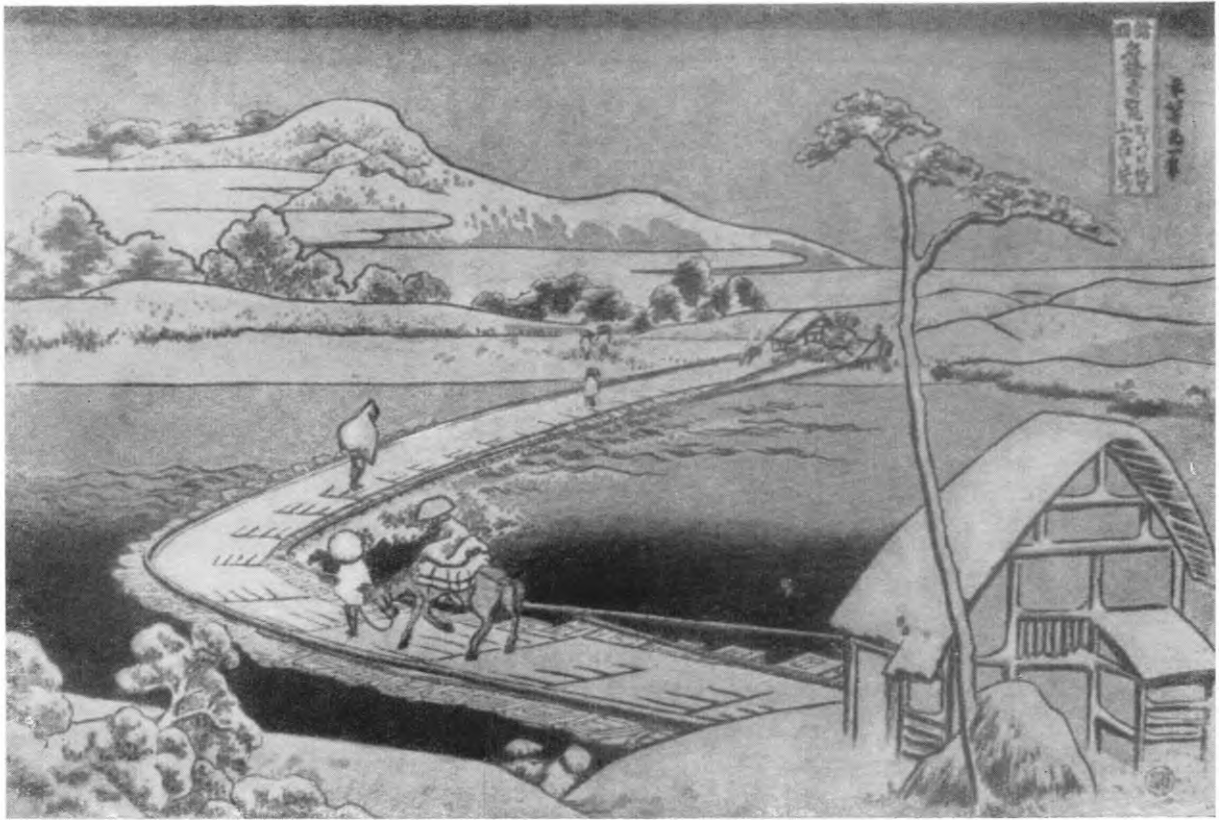
135. *Хокусай*. Праздник фонарей. Мост.

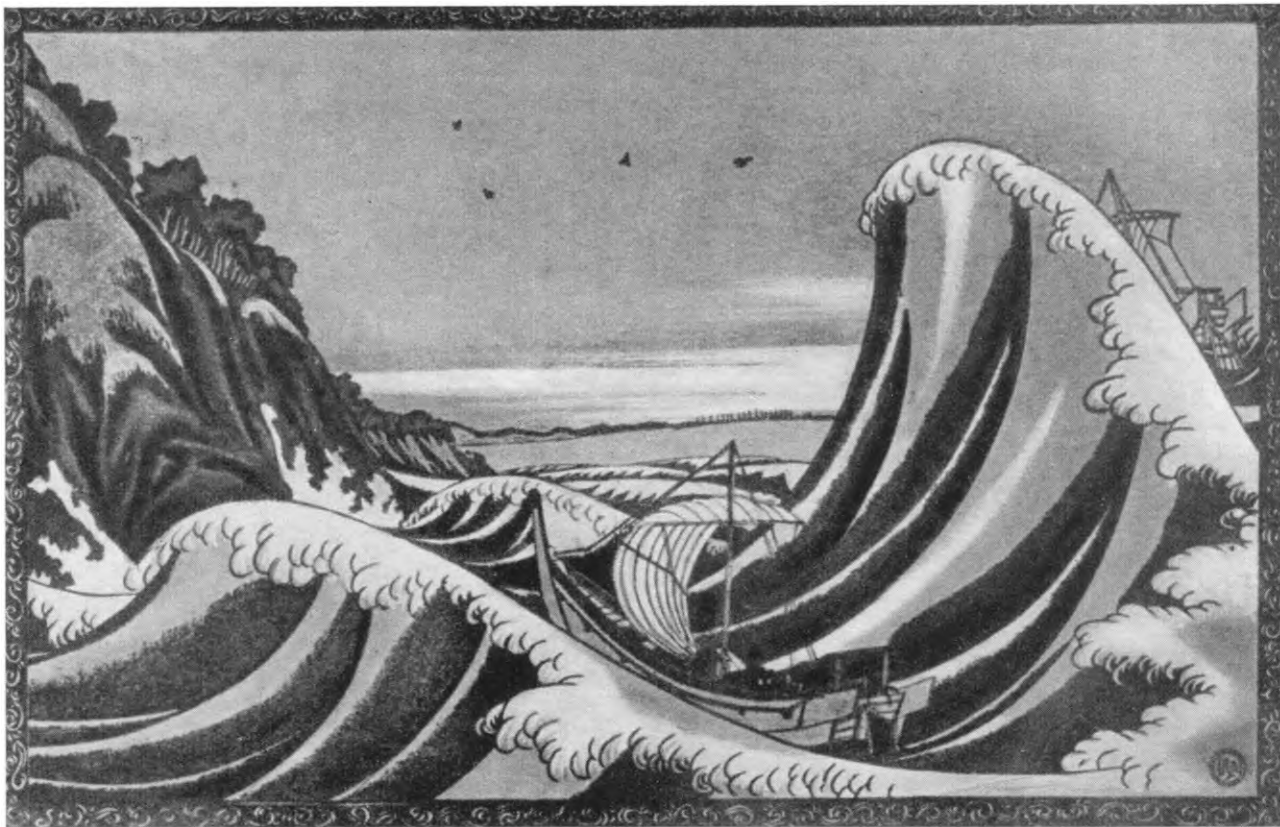


154



155





138

136. *Хokusai*. Мост на лодках в провинции Кодаука.

137. *Хokusai*. Висячий мост между двумя провинциями (Мост обезьян).

138. *Хokusai*. Буря.

139. *Хokusai*. Фудзи сквозь заросли бамбука.



139



140



141



142

140. *Хокусай*. Поэт Тоба, едущий в ссылку.

141. *Хокусай*. Ойран на прогулке.

142. *Хокусай*. Ворон, несущий саблю.

143. *Сяраку*. Артист Саката Хангоро третий в роли Фудзикава Модзаэмона.

144. *Сяраку*. Артист Санокава Итимару третий в роли женщины из квартала Гиоя.

145. *Сяраку*. Артист Сэгава Кикунодзэ третий в роли Осидзу.

146. *Сяраку*. Артист Бандо Мидзусабурао второй в роли Исии Тэндзо.



143



144

145



146





147



148

149



147. *Сяраку*. Артист Иттикава второй в роли Даюбэя и Накаяма Томидзабуро в роли Имагава.

148. *Сяраку*. Артист Савамура Сюгоро третий в роли Нагоя Саидзо и Сэгава Кикуноскэ в роли Кэйдэё Кацураги.

149. *Утамаро*. Портрет Такасиэма Охисэ.

150. *Утамаро*. Женщина, пьющая из рюмки.

151. *Утамаро*. Купание ребенка.

152. *Кунисэ*. Гроза над Аmano Хасидатэ.

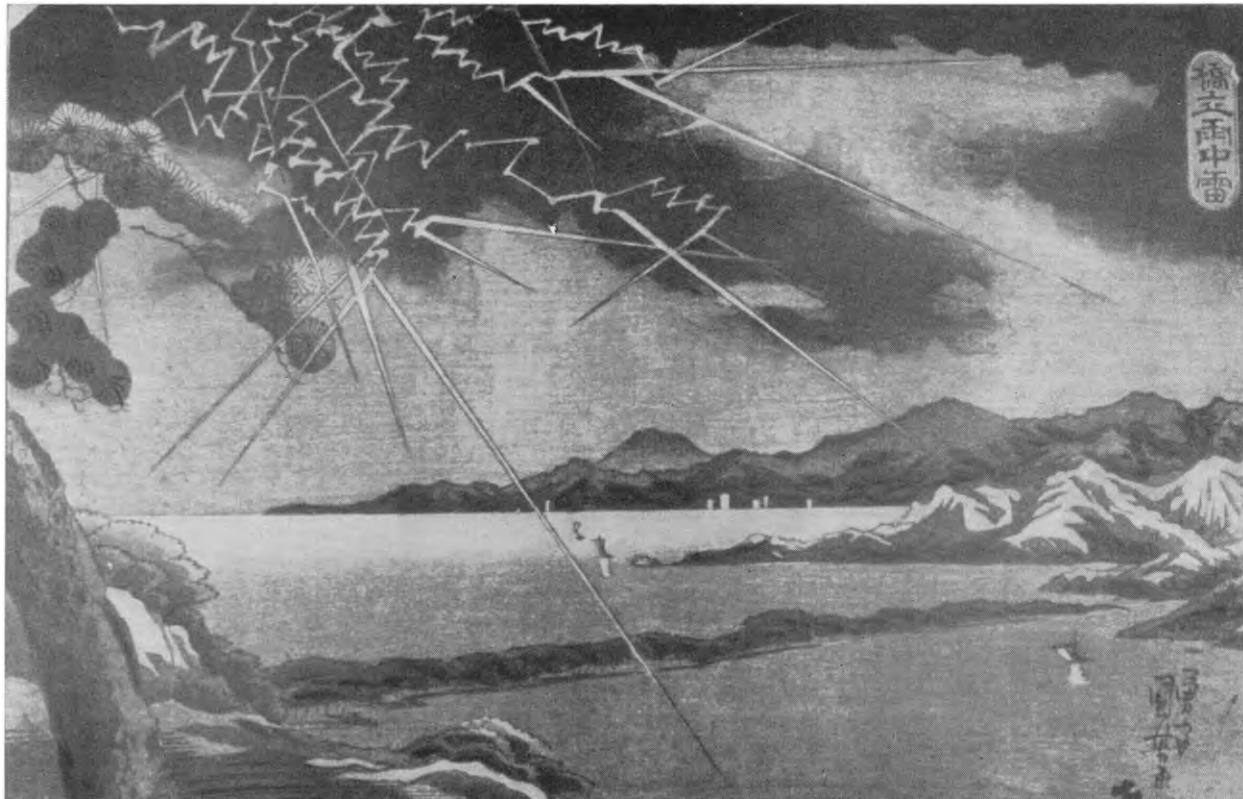


150



151

152





155



154

153. *Кунисси*. Портрет старого человека.

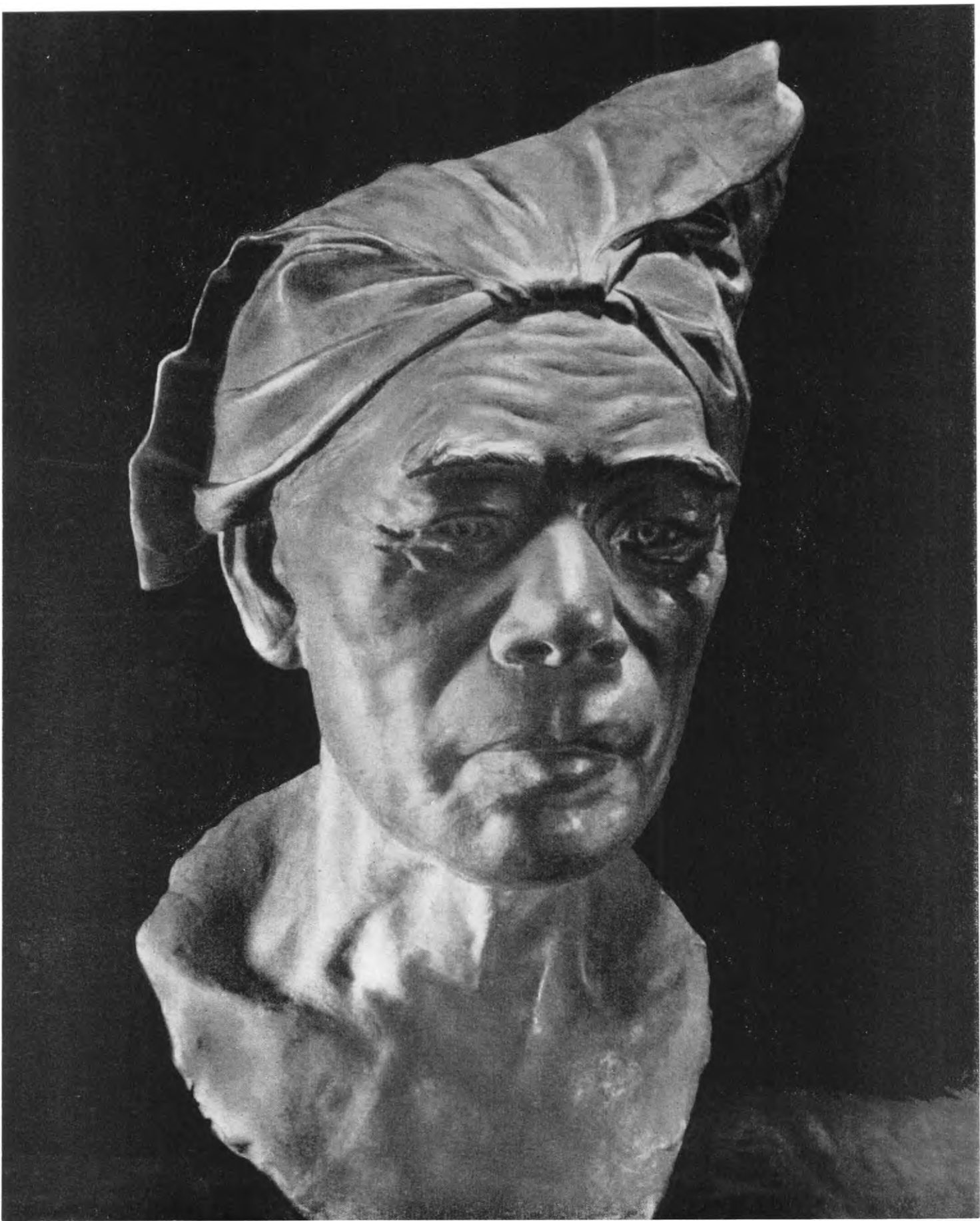
154. *Кунисси*. Станция Ходогая на Токкайдо

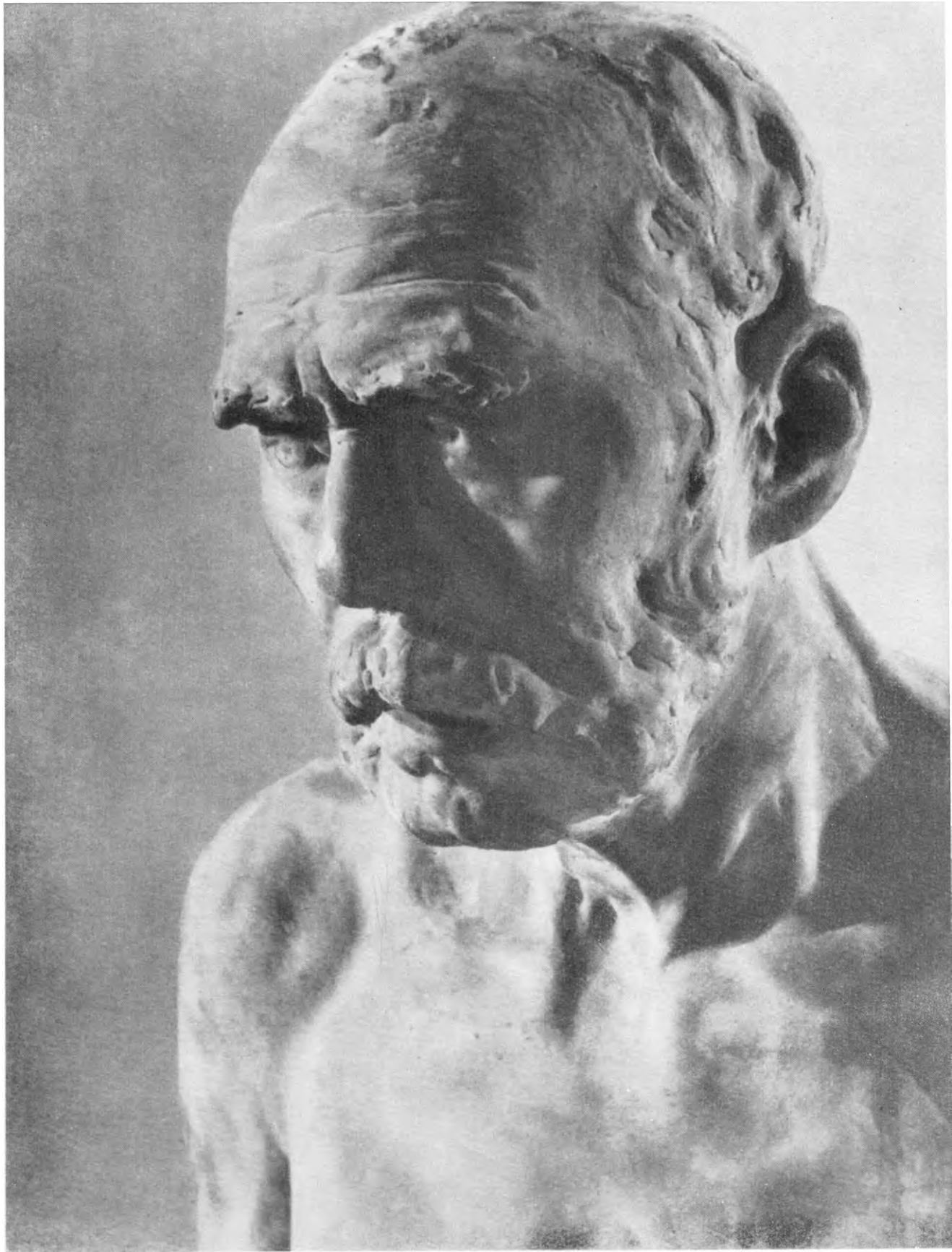
155. *Кунисси*. Девушка на лодке.

156. *Кунисси*. Собиратели камыша в Омори.



137. Паганума Мориёси. Старый грузчик (бронза).



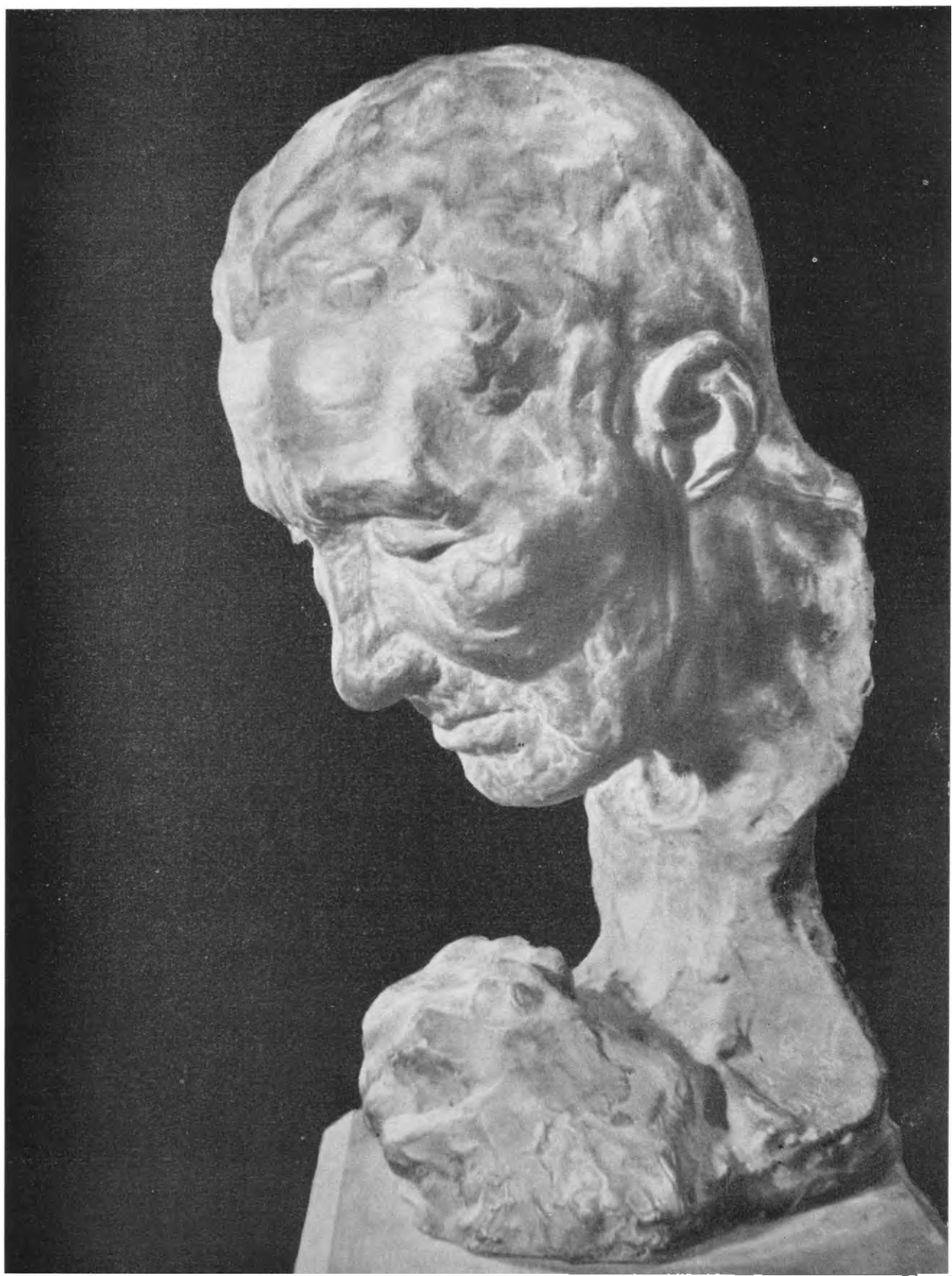


138. *Китamura Сэйбо. Вечерний колокол.*



139. Тахси Наоя. Голова.

160. Хори Сидди. Голова старухи (бронза).

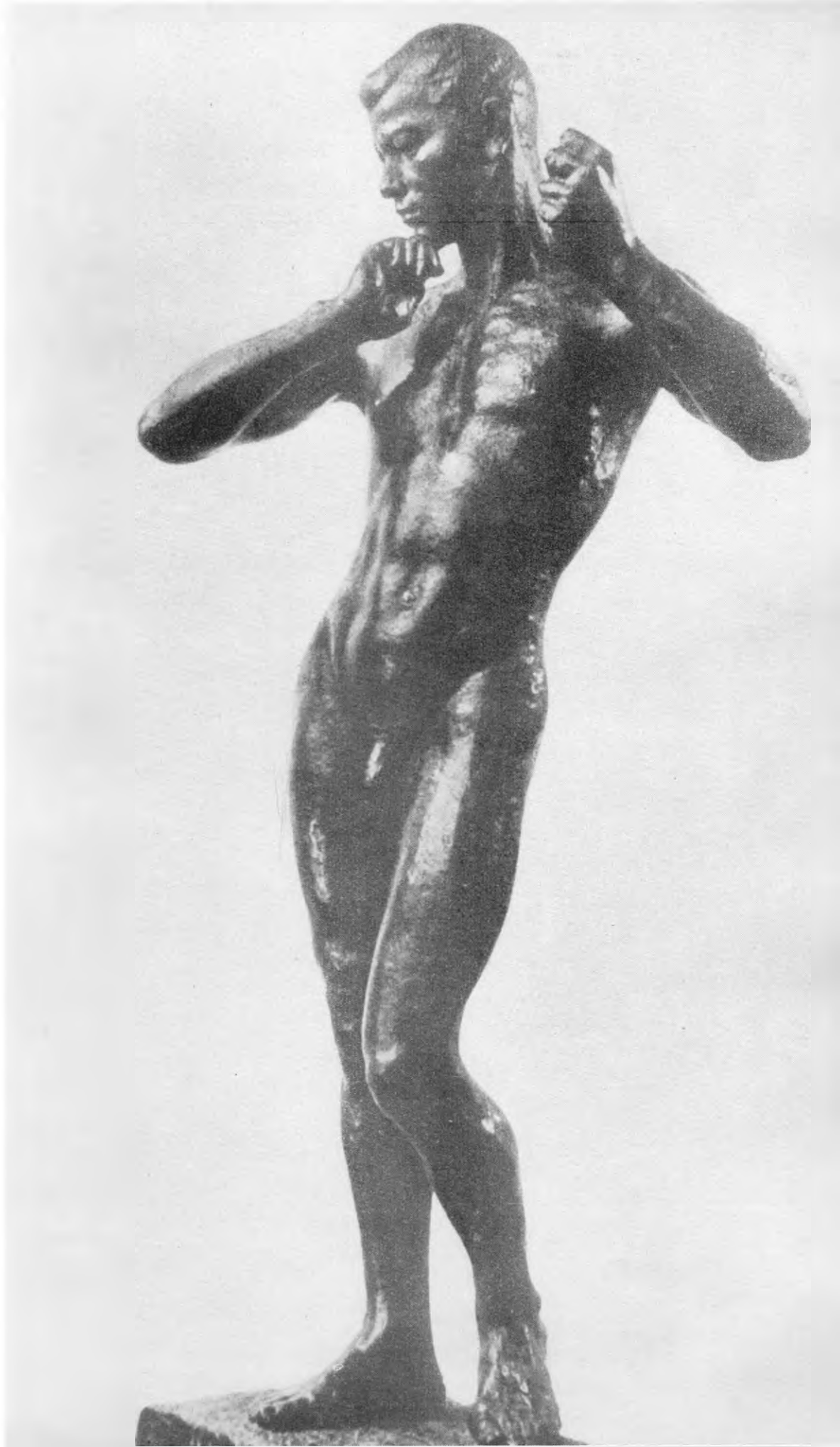


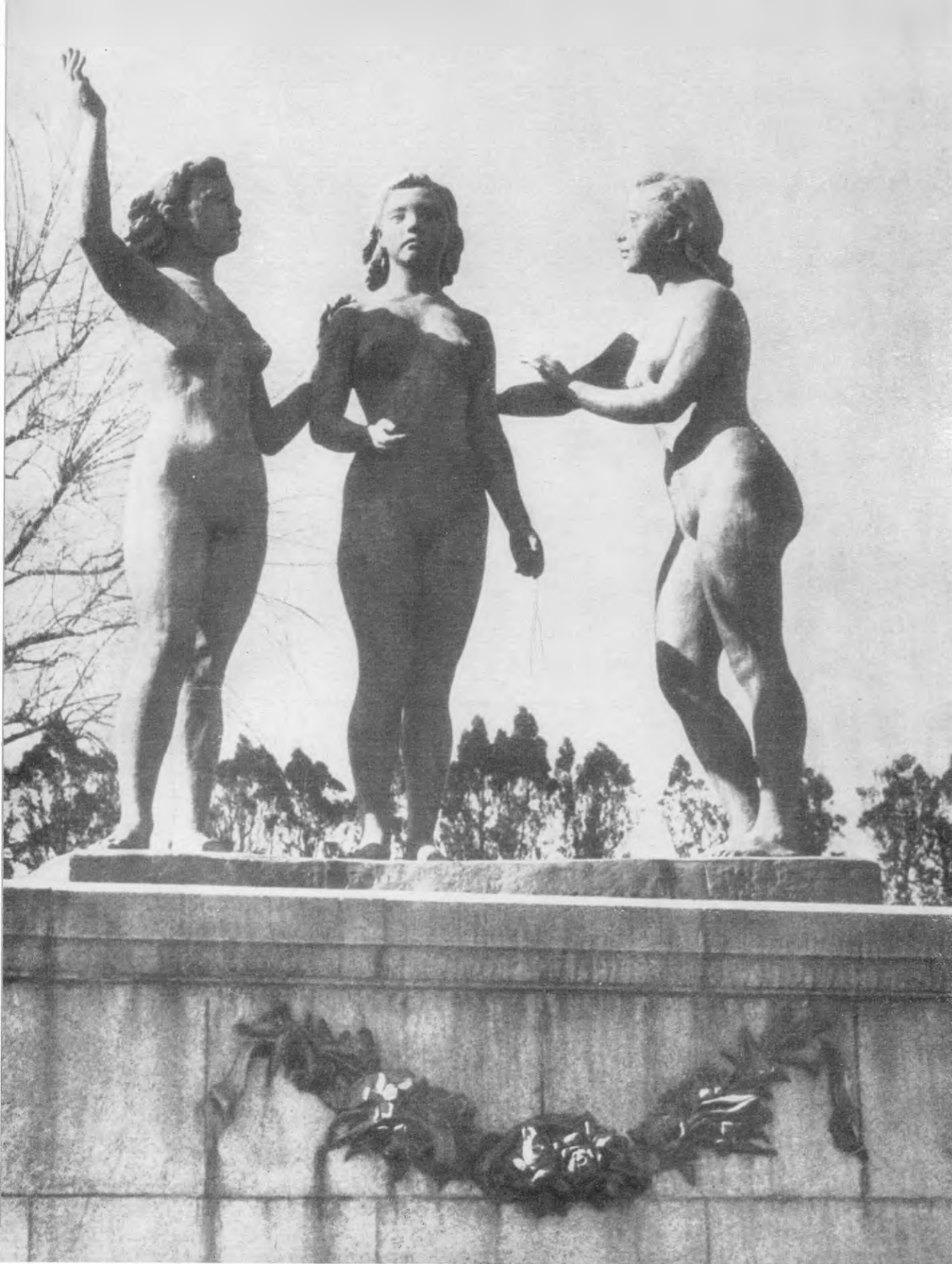


161

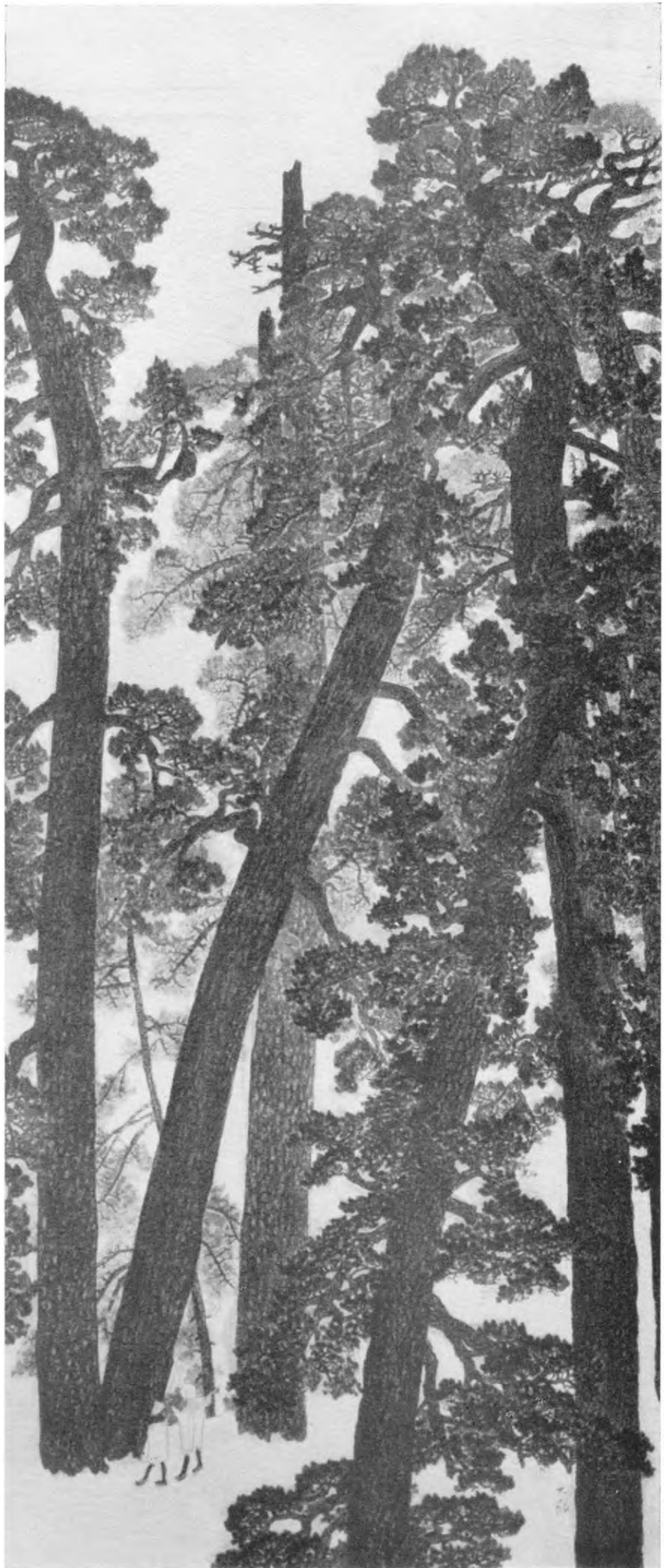
161. *Киёмидзу Такаси. В ритме танца (бронза).*

162. *Хонго Син. Слушай голос океана (бронза).*

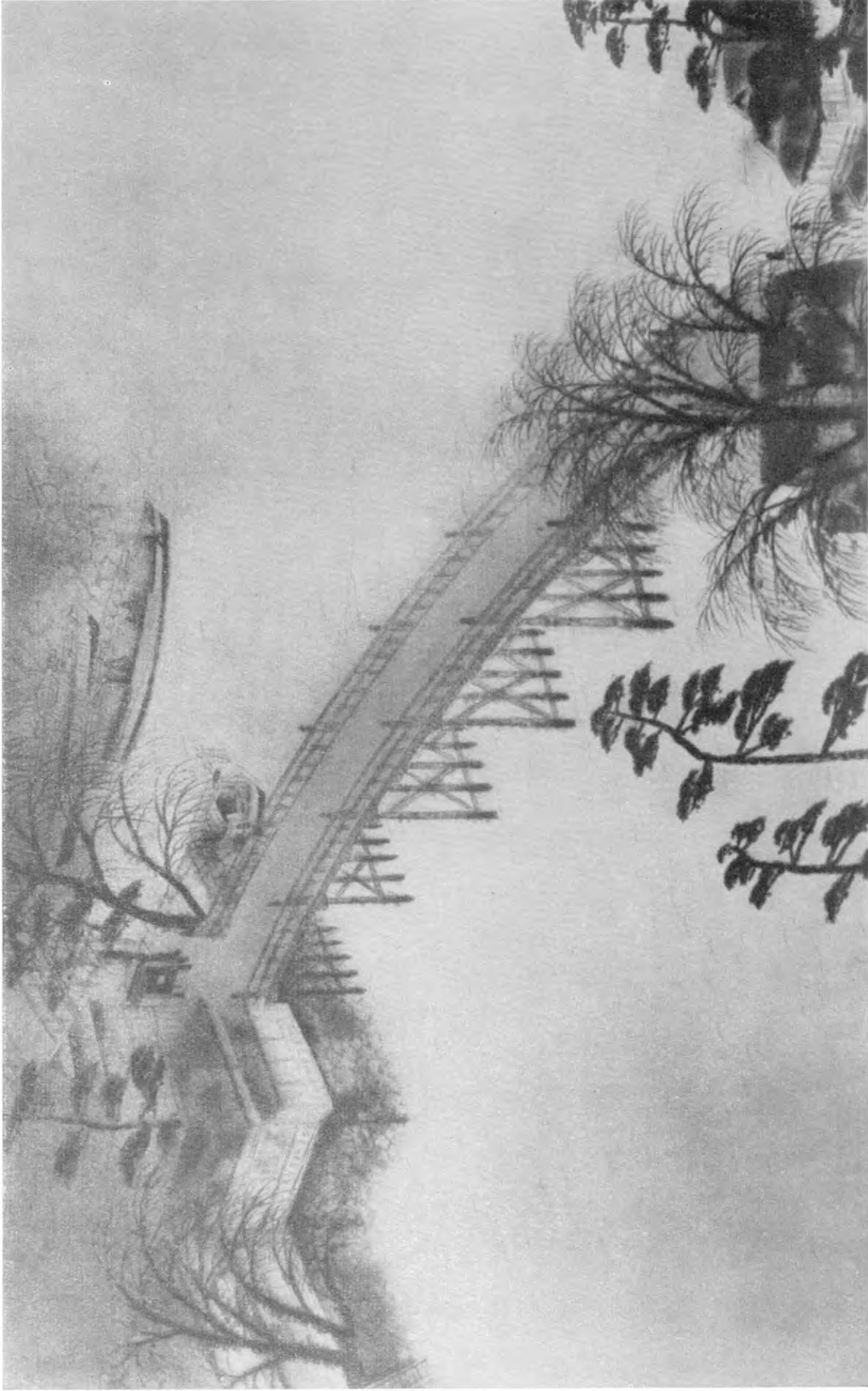




165. *Кивуџи Иноуэ*. За мир (бронза).



164. Екояма Тайган. Сосновая аллея.



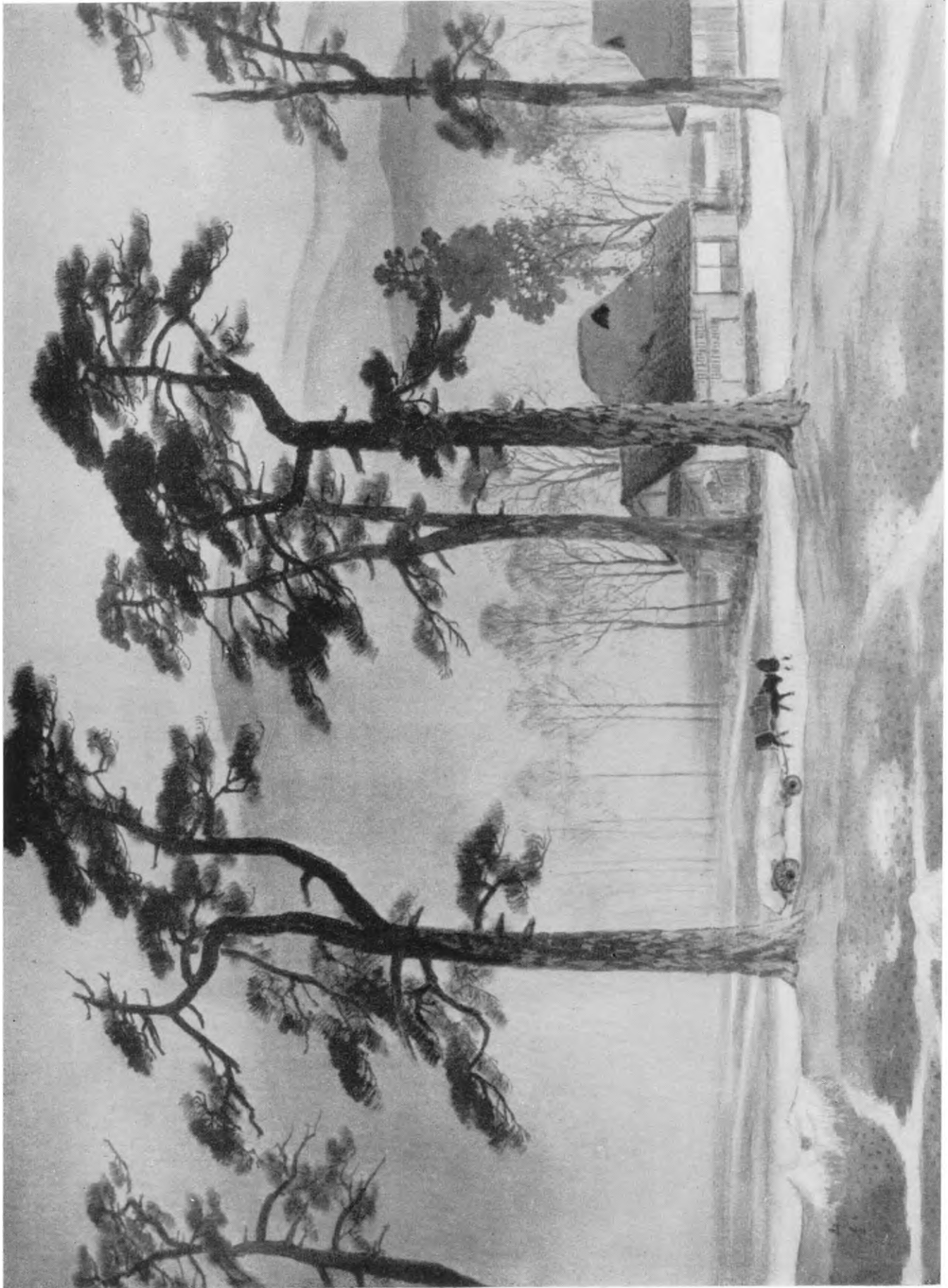
463. Екюма Тайван. Бегущий поток.



166. Касаи Гякудо. Метель.



167. Каваси Гякудо. Ранняя весна.



168. Касаи Гакүдзо. Утренний туман.

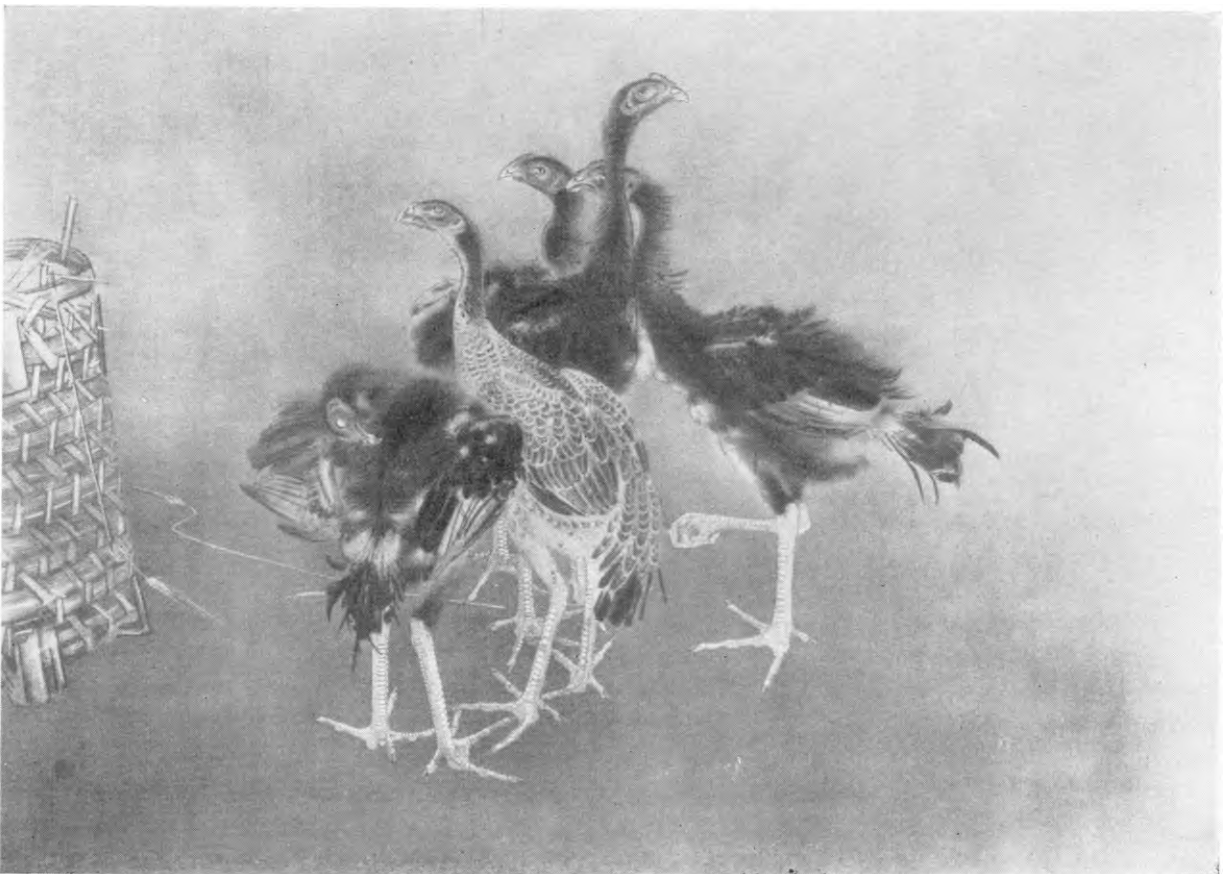


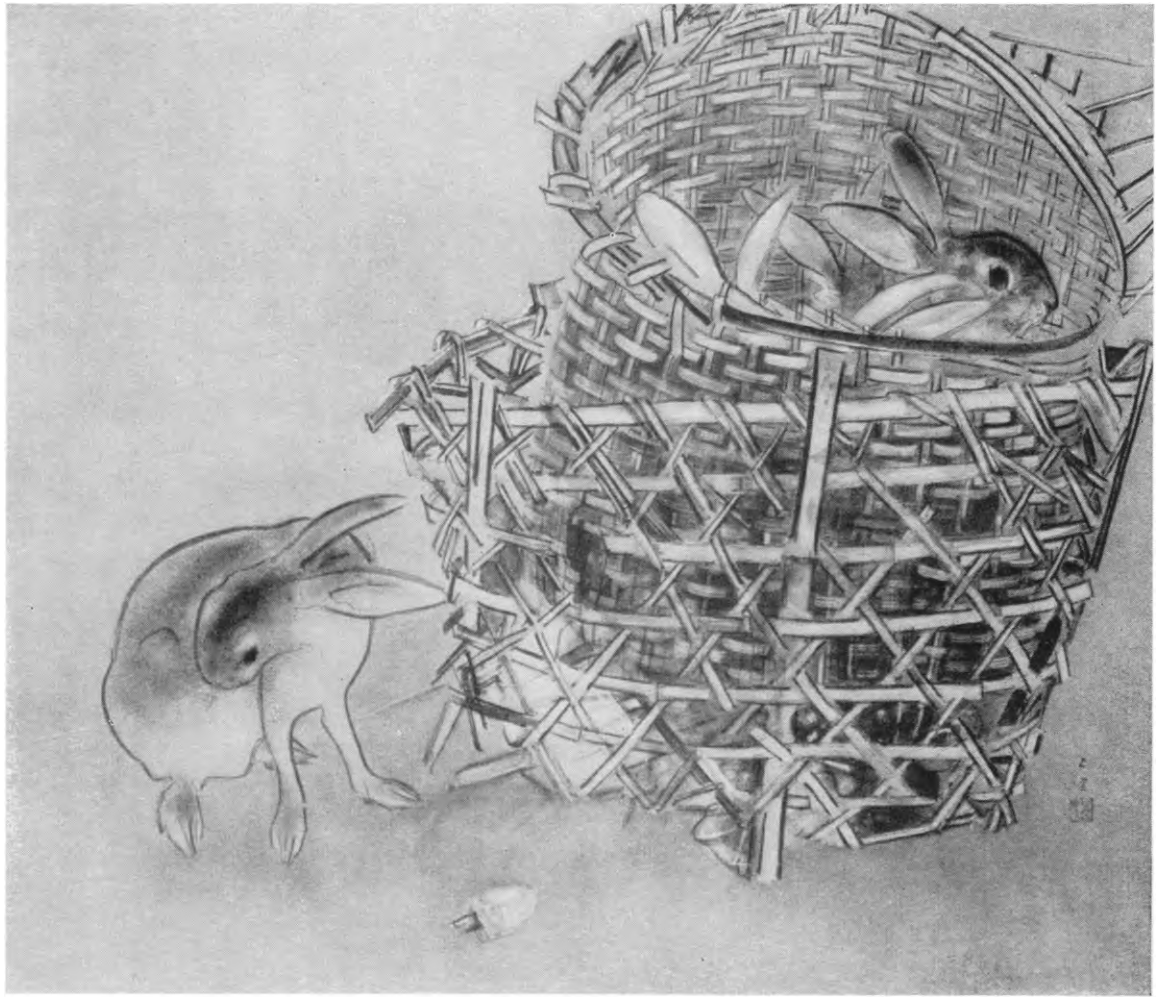
169. Такаэги Сэйго. Девушка, впервые
позирющая художнику.



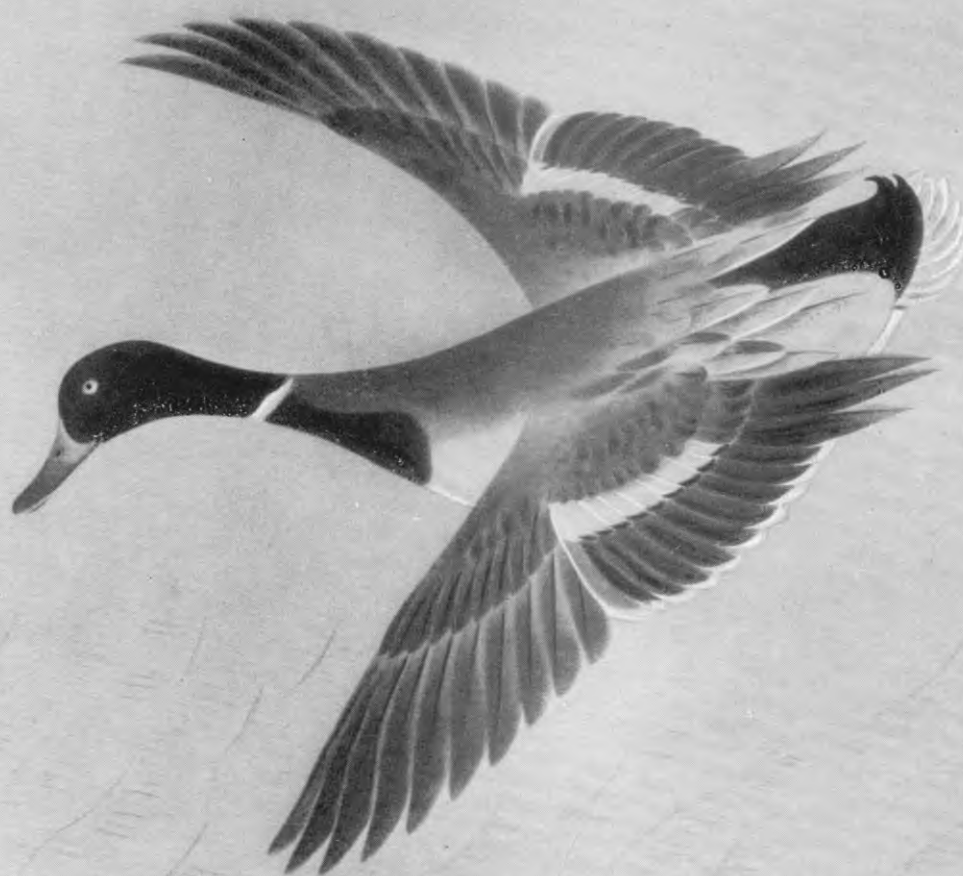
170. Такэзуги Сэйго. Весенний снег.

171. Иисимура Гоун. Солнце и дождь.



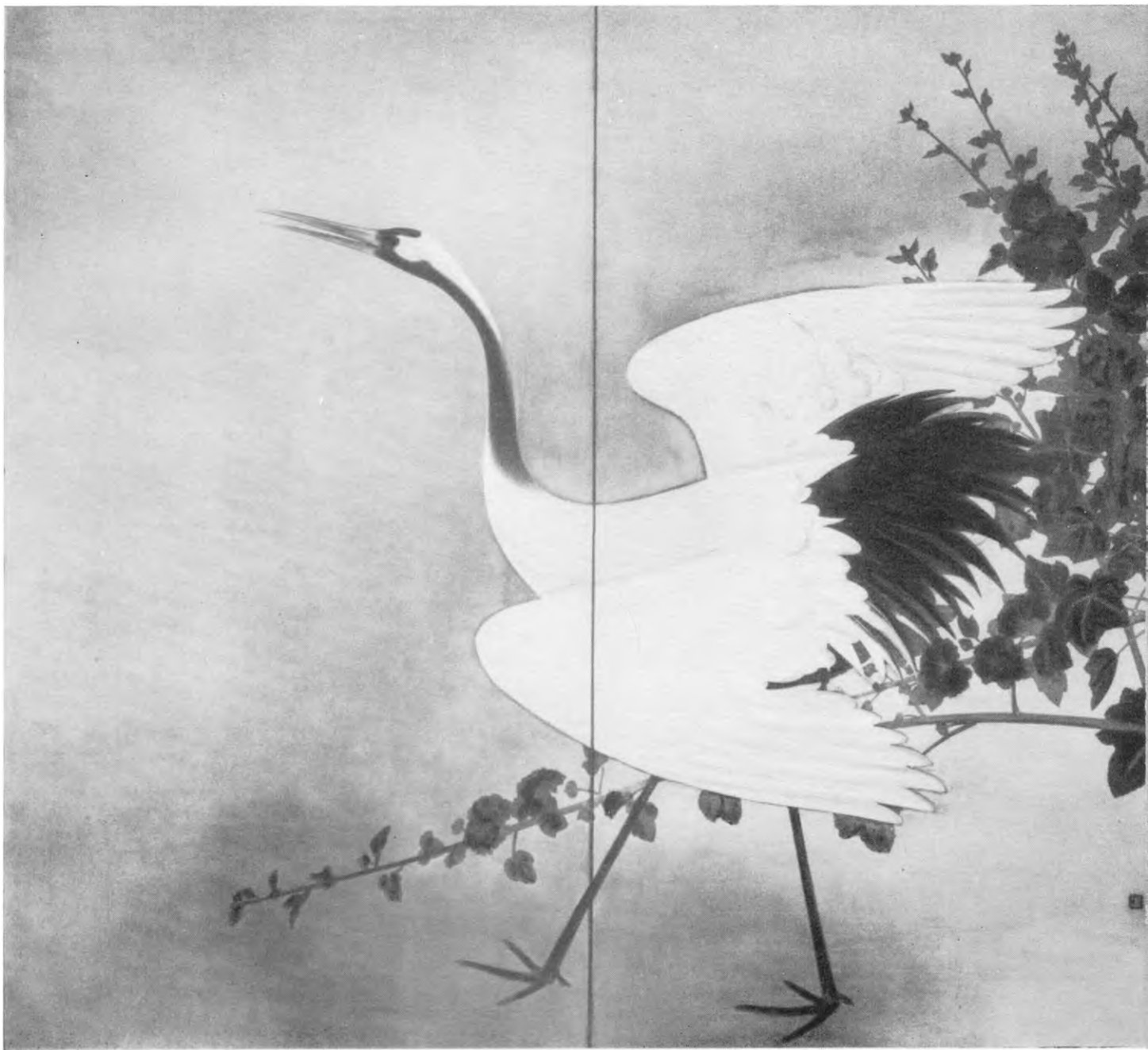


172. Нисимура Гоун. В зоологическом саду.



175. *Кобаяси Кокэй*. Дикая утка.

174. Кобаяси Кокэй. Журавль и индюки (деталь).





178. Мори Кансай. Водопад в сосновой роще.



176—177. Хирафуку Хякусуй. Камыши, обдуваемые осенним ветром.

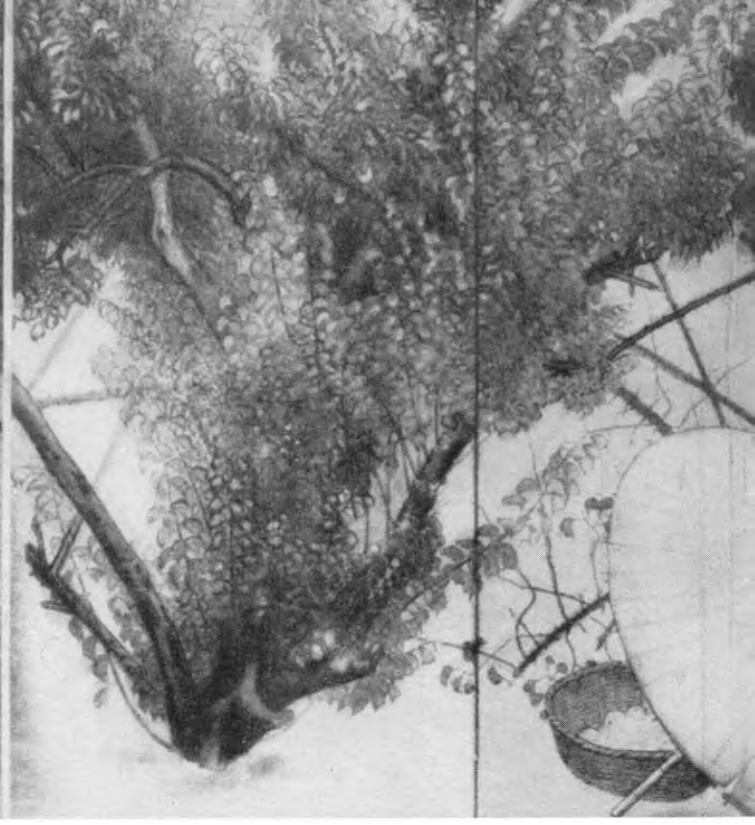




179

178. *Ногучи Югоку*. Хризантемы (деталь).

179. *Фукуда Хэйтаиро*. Просо.



180. Нисияма Суйсё. Опадающие сливы.

181. Одака Тивуто. Ковчег крыши.



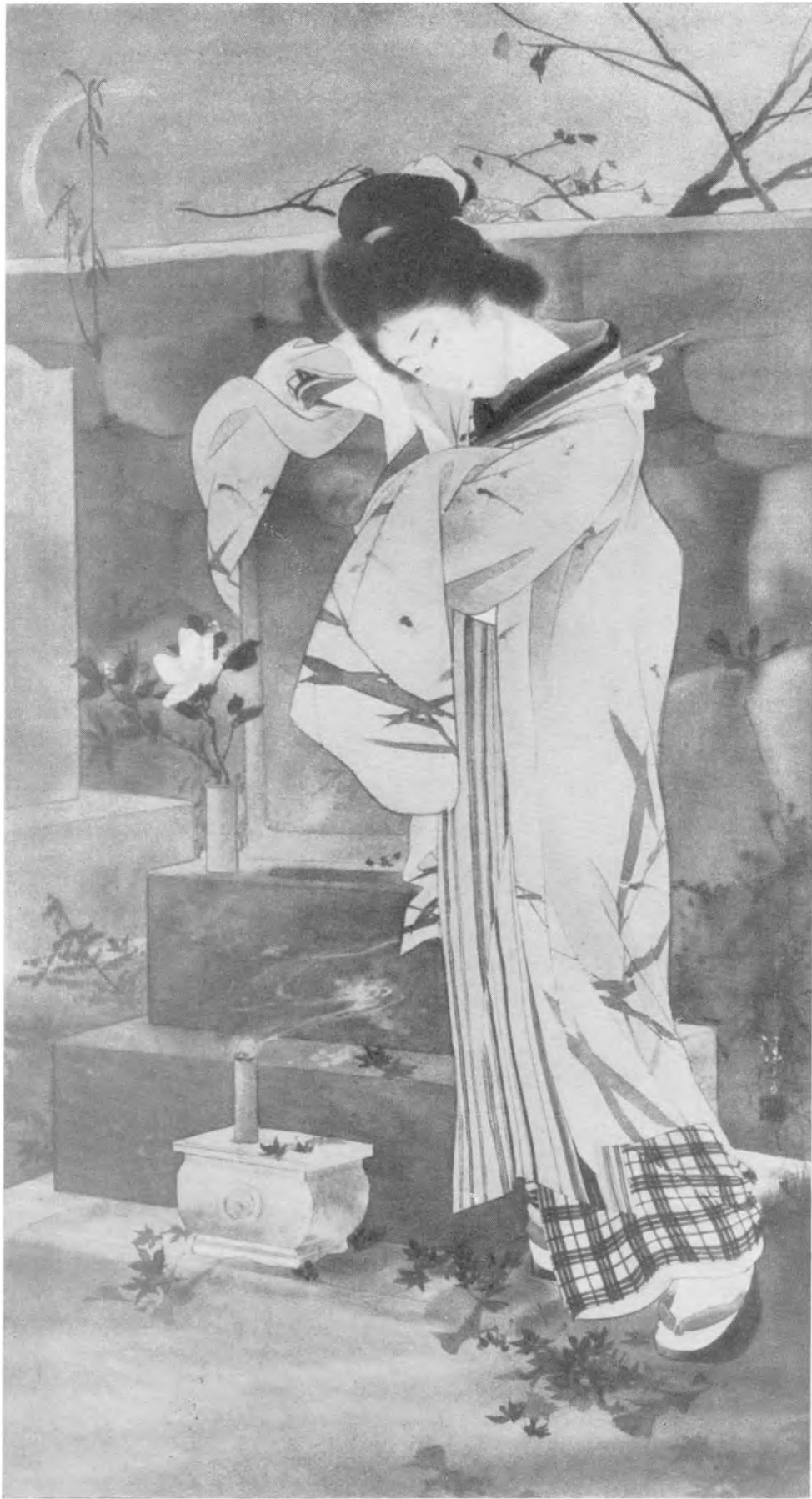


402. Тосуй Гёсун. Танцовщица.





183. *Инада Суюн. Соп.*



184. Судзуки Киёгага. Могила писательницы Итиё.





186. Курода Сэйки. Танцовщица.



187. Курода Сейичи. Берег озера.



188. Курода Сэйки. Читающая женщина.



109. *Окада Сабурокуэ*. Портрет женщины.

190. Асаи Тю. Шитье.





191. Асаи Тю. Сбор урожая.

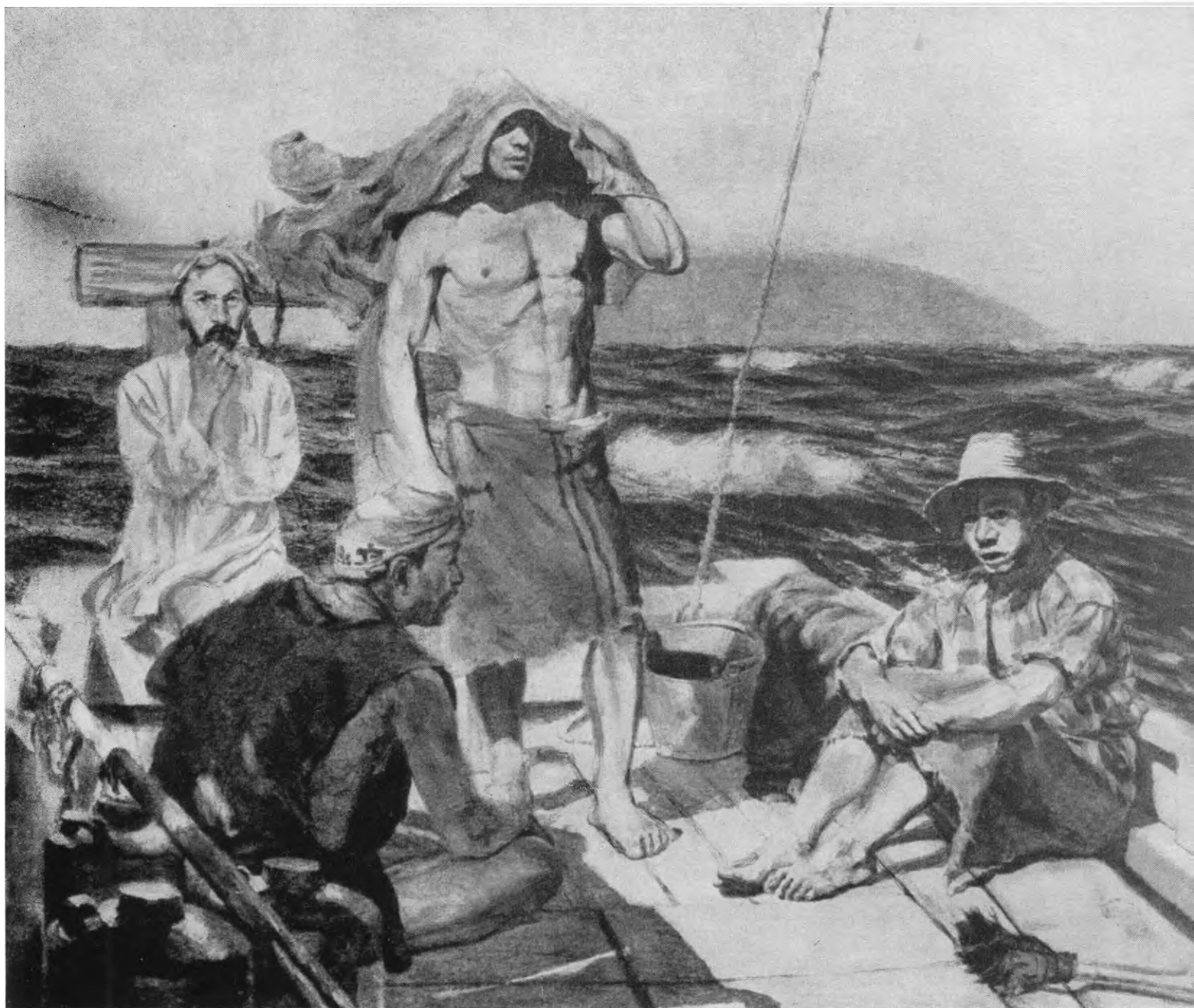


192. Вада Эйсаку. Вечером на переправе.



193. Накамура Цунэ. Портрет поэта Ярошенко.

194. Вада Кодзо. Южный ветер.





195



196



197

195. Янасэ Масаму. Наша сила (плакат).

196. Янасэ Масаму. Обложки журналов «Рабочий» и «Боевое знамя».

197. Янасэ Масаму. Читай пролетарскую газету «Мусанся симбун» (плакат).

198. Маруки Ири и Маруки Тосико. Фрагмент панно «Ужасы Хиросимы».





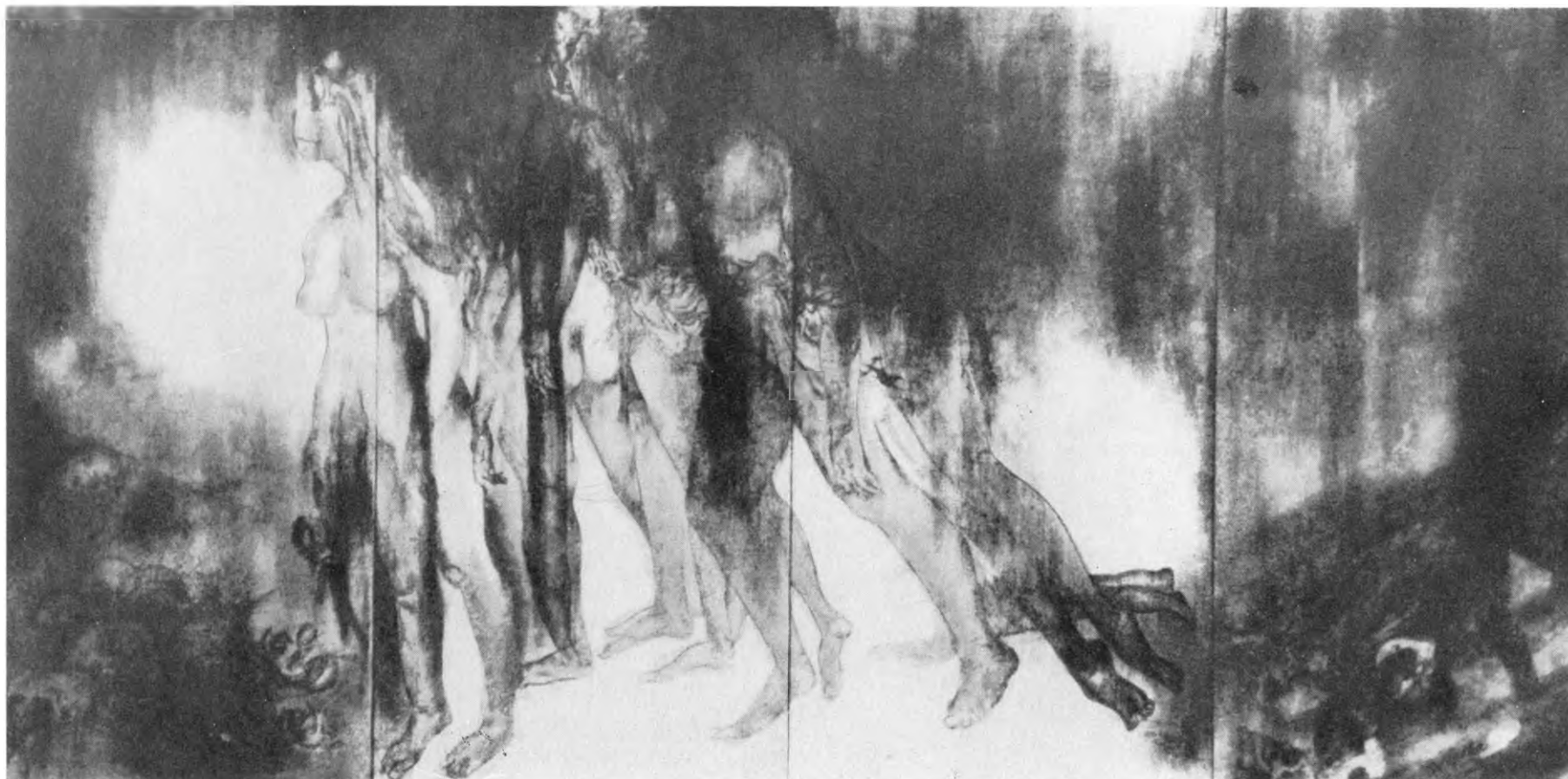
198. Маруки Ири и Маруки Тосико. Фрагмент панно «Ужасы Хиросимы».



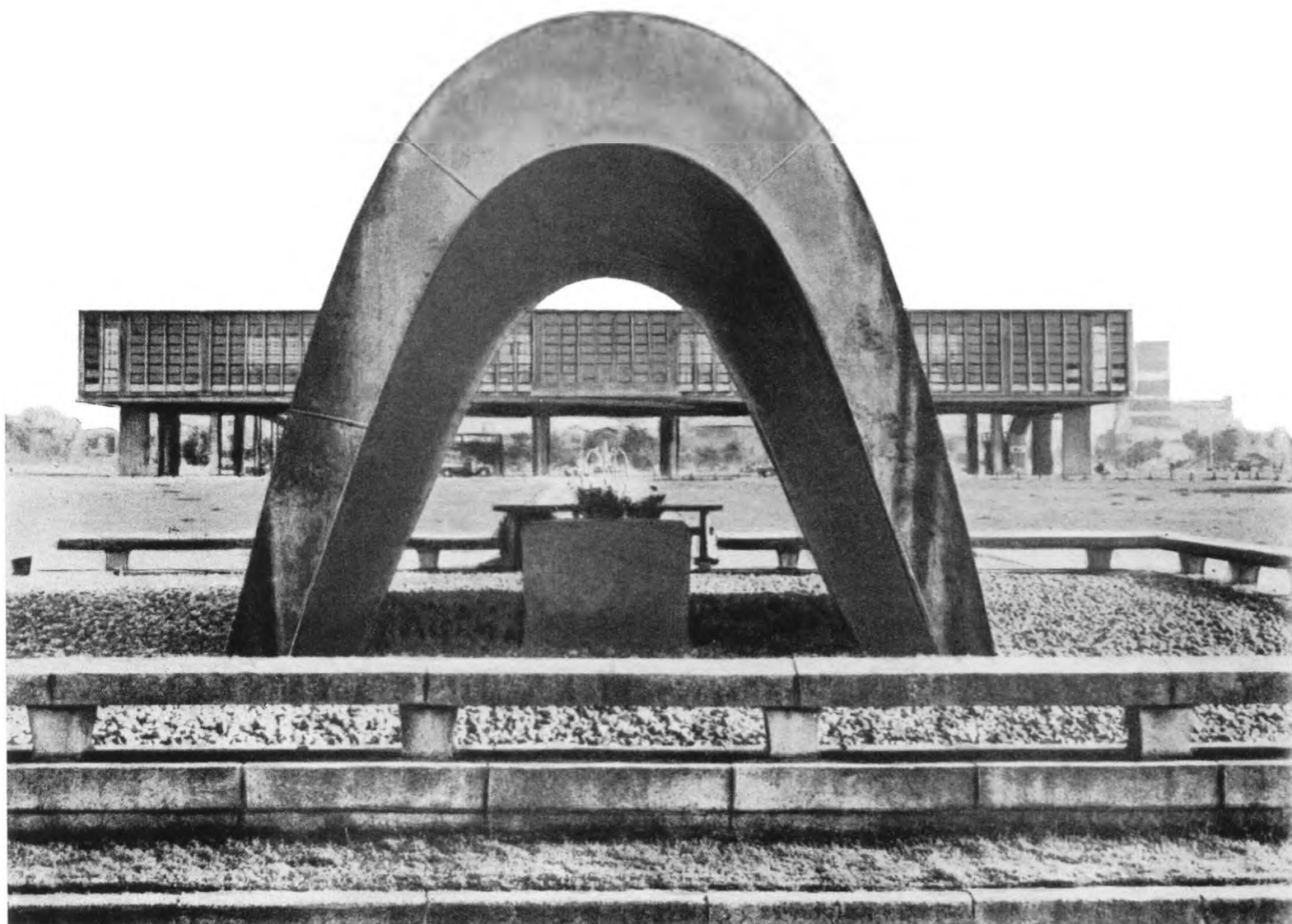
198. *Маруки Ири и Маруки Тосико. Фрагмент панно «Ужасы Хиросимы».*



198. Маруки Ири и Маруки Тосико. Фрагмент панно «Ужасы Хиросимы».



198. Маруки Ири и Маруки Тосико. Фрагмент папно «Ужасы Хиросимы».



199. Памятник жертвам атомной бомбардировки Хиросимы.



200. Утада Кэн. Мир.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	5	СКУЛЬПТУРА	74
ПЕРВОБЫТНОЕ ОБЩЕСТВО	9	Период Камакура	74
АРХИТЕКТУРА	12	Период Муромати	76
СКУЛЬПТУРА	14	ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО	78
ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО	17	Период Камакура	78
ЖИВОПИСЬ	20	Период Муромати	80
ДРЕВНЕЕ ОБЩЕСТВО	21	ЖИВОПИСЬ	82
АРХИТЕКТУРА	24	Период Камакура	82
Период Асука	24	Период Муромати	85
Ранний период Нара	25	ПОЗДНЕЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ	91
Поздний период Нара	25	АРХИТЕКТУРА	94
Ранний период Хэйан	27	Период Момояма	94
Поздний период Хэйан	28	Период Эдо	97
СКУЛЬПТУРА	30	СКУЛЬПТУРА	100
Период Асука	30	Периоды Момояма — Эдо	100
Ранний период Нара	32	ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО	101
Поздний период Нара	34	Период Момояма	101
Ранний период Хэйан	38	Период Эдо	102
Поздний период Хэйан	41	ЖИВОПИСЬ	107
ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО	45	Период Момояма	107
Период Асука	45	Ранний период Эдо	111
Период Нара	46	Поздний период Эдо	115
Период Хэйан	50	НОВОЕ И НОВЕЙШЕЕ ВРЕМЯ	121
ЖИВОПИСЬ	55	АРХИТЕКТУРА	124
Период Асука	55	СКУЛЬПТУРА	131
Ранний период Нара	56	ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО	135
Поздний период Нара	56	ЖИВОПИСЬ	140
Ранний период Хэйан	57	Японская традиционная живопись	140
Поздний период Хэйан	59	Живопись в западном стиле	142
РАННЕЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ	65	КОММЕНТАРИИ	146
АРХИТЕКТУРА	68	ИЛЛЮСТРАЦИИ	153
Период Камакура	68	СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	155
Период Муромати	71		

**Ито Нобуо, Миягава Торао,
Маэда Тайдзи, Ёсидзава Тю**

**ИСТОРИЯ
ЯПОНСКОГО ИСКУССТВА**

Художник *И. И. Фомина*
Художественные редакторы:
И. Каледин и Л. Шканов
Технические редакторы:
М. Белёва и М. Сафронович
Корректор *Р. Прицкер*

Сдано в производство 5/II 1964 г.
Подписано к печати 28/IV 1965 г.
Бумага $60 \times 90^{1/8} = 18,3$ бум. л.
36,5 печ. л., в т/ч 15,51 иллюстраций. Уч.-изд. л. 27,8.
Изд. № 13/0432. Цена 2 р. 05 к. Зак. 1309.

*** * ***

ИЗДАТЕЛЬСТВО «П Р О Г Р Е С С»
Москва, Зубовский бульвар, 21.

*** * ***

Первая Образцовая типография
имени А. А. Жданова
Главполиграфпрома
Государственного комитета
Совета Министров СССР
по печати
Москва, Ж-54, Валовая, 28