

Искусство стран
Дальнего Востока

МАЛАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВ



Редакционная коллегия

А. М. КАНТОР, Н. И. СОКОЛОВА,
Н. В. ЯВОРСКАЯ, П. ФЕЙСТ,
Х. МРУЗЕК, Х. МОДЕ

МАЛАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

ИСКУССТВО СТРАН
ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

Н. А. ВИНОГРАДОВА
Н. С. НИКОЛАЕВА



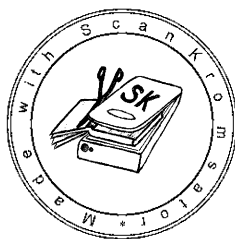
VEB VERLAG DER KUNST
DRESDEN 1980



МОСКВА
ИСКУССТВО 1979

ББК 85 1

В 49



Scan AAW

© «Искусство», Москва, 1979

© Iskusstvo, Moskau, 1979

© VEB Verlag der Kunst, Dresden, 1980

В 80102-190 172-80 4903010000
025(01)-79

СОДЕРЖАНИЕ

6	Предисловие <i>Н. С. Николаева</i>	207	ЯПОНИЯ <i>Н. С. Николаева</i>
9	КИТАЙ <i>Н. А. Виноградова</i>	208	Введение
10	Введение	211	Искусство древнейшего и древнего периодов (IV тыс. до н. э. — VI в. н. э.)
16	Искусство древнейшего и древнего периодов (IV тыс. до н. э. — III в. н. э.)	220	Искусство VI—VIII веков
31	Искусство IV—VI веков	242	Искусство IX—XII веков
47	Искусство VII—XIII веков	263	Искусство XIII—XV веков
117	Искусство конца XIII—XIV века	289	Искусство XVI — начала XVII века
125	Искусство конца XIV—XIX века	306	Искусство второй половины XVII—XIX века
153	КОРЕЯ <i>Н. А. Виноградова</i>	329	МОНГОЛИЯ <i>Н. А. Виноградова</i>
154	Введение	330	Введение
158	Искусство древнейшего и древнего периодов (III тыс. до н. э. — первые века до н. э.)	333	Искусство древнейшего и древнего периодов
163	Искусство периода трех государств — Когурё, Пэкче и Силла (первые века до н. э. — VII в. н. э.)	337	Искусство феодального периода (XIII — начало XX века)
177	Искусство VIII—IX веков. Период объединенного Силла	353	ПРИЛОЖЕНИЯ
189	Искусство X—XIV веков. Период Корё	354	Словарь терминов
196	Искусство XIV — начала XIX века	357	Синхронистическая таблица
		367	Краткая библиография
		371	Указатель имен художников и архитекторов

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящий том посвящен истории искусства народов Китая, Кореи, Японии и Монголии с древности до XIX века. На протяжении нескольких тысячелетий на огромной территории, условно обозначаемой как Дальний Восток, развивалась яркая и самобытная культура, оставившая выдающиеся произведения человеческого гения в литературе, философии, изобразительных искусствах, архитектуре.

Рассматриваемый в книге длительный исторический период включает два последовательно сменявших друг друга типа культуры — древнюю и средневековую. Уже в древности народами Дальнего Востока были созданы значительные памятники духовной и материальной культуры. Но их главный вклад в культуру человечества — выдающиеся произведения живописи, скульптуры, архитектуры и декоративных искусств, созданные в эпоху средневековья.

Имея ярко выраженные черты самобытности у каждого из народов, искусство дальневосточного региона обладает и заметной общностью. Как нигде в мире, природа была центральной философской и художественной проблемой средневекового искусства Дальнего Востока. Она осмыслялась в единстве ее бытия, универсальности ее законов, многообразии проявлений. Отношение к природе как к упорядоченному и организованному целому сделало ее главным объектом художественного воплощения, повлияло на систему видов и жанров искусства, их значение и эволюцию. Бытие человека по-

стоянно сопоставлялось с природой, ее циклами, ритмами, состояниями. Такое косвенное отражение внутреннего мира и деятельности человека способствовало развитию метафорического и символического метода передачи жизни человеческой личности, развитию мифопоэтического языка искусства.

Проникший в первые века нашей эры в Китай, а позднее в Корею, Японию, Монголию буддизм ассимилировал многие древние анимистические представления и получил распространение наряду с конфуцианством, способствуя утверждению государственности и централизованной власти. Как и другие религиозные учения, буддизм активно использовал художественное сознание для пропаганды своих идей и распространения своего влияния. С буддизмом связано развитие скульптуры и монументальной живописи во всех странах дальневосточного региона, создание больших художественных ансамблей, характерной особенностью которых был синтез архитектуры и изобразительных искусств. Иконография буддийской скульптуры и живописи складывалась на протяжении многих веков в разных странах и представляла собой универсальный язык символов, выражавших представления об устройстве мира, о его нравственных законах, о месте и предназначении в нем человека. В образах божеств воплощались идеи света и тьмы, добра и зла, милосердия и силы. Буддийский иконографический канон был одной из форм закрепления и упорядочения культурного опыта многих

народов, их космогонических, философских, этических и эстетических представлений. В каждой стране этот канон становился основой для местных модификаций, в которых самые общие идеи получили более конкретный смысл и собственное пластическое воплощение.

Со временем буддизм утратил свое влияние, изжившие себя буддийские традиции в искусстве уступили место новым художественным идеям и формам, а в соответствии с этим — видам и жанрам. Центральное место в искусстве стран Дальнего Востока в период зрелого средневековья заняла живопись, особые станковые формы которой в виде свитков не имели аналогий в других культурных регионах. Именно живопись определила своеобразие и общечеловеческую значительность наиболее выдающихся творений дальневосточной культуры. Несомненно своеобразной чертой культуры Дальнего Востока было развитие эстетики и теории искусства, начало которой относится еще к первым векам нашей эры.

Сходство пространственных концепций и философского осмысления мироздания повлияло на сложение типов архитектурных ансамблей, хотя разница природных условий и конкретных исторических задач архитектуры привела к созданию самобытных памятников зодчества в Китае, Корее, Японии и Монголии.

Для всех народов Дальнего Востока характерно большое развитие и значительный удельный вес в художественной культуре декоративных искусств. И в древности и на протя-

жении всего средневекового периода бытовые и культовые предметы были отмечены высокими художественными качествами, совершенством форм, изысканной красотой орнаментальных мотивов. При значительной близости семантики орнамента, его символического значения каждый народ в реальных условиях своей жизни, традициях местных ремесел преображал предметные формы в соответствии со

своими потребностями и представлениями о гармонии и красоте.

В каждой из стран Дальнего Востока эволюция искусства имела свои периоды расцвета и спада творческой активности. Общим было сохранение сложившейся на очень ранних этапах художественной системы средневекового типа вплоть до XIX века, когда в странах Европы получили развитие принципиально иные художественные формы.

КИТАЙ

ВВЕДЕНИЕ

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙШЕГО
И ДРЕВНЕГО ПЕРИОДОВ
(IV тыс. до н. э. – III в. н. э.)

ИСКУССТВО IV – VI ВЕКОВ

ИСКУССТВО VII – XIII ВЕКОВ

ИСКУССТВО КОНЦА XIII – XIV ВЕКА

ИСКУССТВО КОНЦА XIV – XIX ВЕКА

ВВЕДЕНИЕ

Китайская культура принадлежит к древнейшим. Ее долгая, богатая событиями история отмечена выдающимися изобретениями, соцветиями талантов, она отличается многими неповторимыми особенностями. На земле Китая зародилась одна из первичных цивилизаций. Подобно ряду других государств и народов, прежде чем вступить в эру новой истории, Китай прошел первобытнообщинный и рабовладельческий этапы, пережил особенно обширный по времени этап феодализма. На протяжении древности и средневековья китайский народ создал многочисленные художественные ценности непреходящего значения. Культура его отличалась не только богатством аспектов, но и большой жизнестойкостью. Несмотря на бесчисленные войны, мятежи, разрушения, производимые завоеваниями страны, художественная жизнь феодального Китая в целом была весьма активной. В течение многих веков она не утрачивала своей интенсивности, сплавливая в себе все внешние воздействия, сохраняя свою монолитность. Китайцы оставили потомкам богатое культурное наследие. Гений китайских мастеров прошлого вызвал к жизни неповторимые по красоте, яркой самобытности и разнообразию произведения зодчества, скульптуры, живописи и художественных ремесел, донес до наших дней одухотворенное звучание лирической поэзии, неистощимую фантастику легенд и мифов, пряный аромат городских новелл.

Важнейший след в жизни страны оставил древний период, на протяже-

нии которого был заложен фундамент всей последующей культуры Китая. Огромный и неоднородный, он разделяется историками на несколько отрезков, выявляющих пути развития одной из древнейших цивилизаций мира от зарождения в ней первобытнообщинного строя до возникновения классов и становления государства во II тысячелетии до н. э., а также от образования многих мелких царств в I тысячелетии до н. э. до формирования крупных рабовладельческих империй в III веке до н. э. — III веке н. э. На разных этапах древности зародились мифологические представления, сформировались философские взгляды, откристаллизовались в стройную систему этические и эстетические суждения. В процессе развития классового общества в Китае сложились присущие всем видам искусства оригинальные выразительные приемы, чрезвычайно устойчивые художественные образы и формы. Уже во II тысячелетии до н. э. там сложилась единая система иероглифической письменности, сформировались своеобразные конструктивные приемы зодчества и основы градостроительства.

Феодалное искусство, пришедшее на смену искусству древнему в первых веках нашей эры и созревшее в иных исторических условиях, естественно, во многом от него отличалось. И вместе с тем его связывала с древностью большая стилистическая общность. В отличие от многих стран в Китае переход к средневековью не сопровождался забвением и утратой достижений предшествую-

щего этапа. Непрерывность развития культуры обусловила такую прочную преемственность традиций, что многие характерные особенности художественного языка, сложившиеся в глубокой древности, продолжали свою жизнь на протяжении всей феодальной эпохи. Немаловажное значение для сохранения культурных ценностей имело не только относительное единство территории, на которой произрастали древняя и средневековая китайская цивилизация, но и единство письменного языка. Благодаря многочисленным техническим усовершенствованиям письменных средств, изобретению кисти и туши, применению с III века до н. э. для рукописей шелка, а с первых веков нашей эры бумаги, философы, поэты, живописцы и зодчие Китая могли из поколения в поколение передавать друг другу веками накопленный опыт, фиксируя движение творческой мысли в руководствах и трактатах, игравших роль своеобразной школы мастерства. Подобно вехам отмечали эти правила на разных этапах уровень эстетического сознания, отражая периоды его взлета, застоя или упадка. Обращение к проверенным временем образам и формам как в теории, так и в художественной практике, их совершенствование путем длительного наслаивания новых достижений на старые способствовали формированию устойчивых правил.

В пору расцвета средневековой культуры эти правила отличались гибкостью и широтой, служили мерилom высоких эстетических требований, предъявляемых к искусству. Они на-

правляли в единое русло художественные поиски, содействовали выработке метода, систематизации взглядов и представлений. Однако не во все времена китайского средневековья, охватывающего собой около полутора тысяч лет, каноны играли прогрессивную роль. Рано расцветшая и вначале передовая по своим устремлениям феодальная культура Китая благодаря чрезвычайной замедленности темпов развития государства постепенно приобрела застойный характер, а бывшие прежде величайшими открытиями законы, утратив живую связь с жизнью, стали тормозом на пути ее поступательного движения. Эпоха феодализма в Китае столь велика по протяженности и своим свершениям, что включает в себя множество явлений самого разного порядка. В развитии феодальной культуры Китая, как и в развитии культуры древней, можно выделить несколько этапов, наиболее значительных с точки зрения художественных преобразований, имевших место в духовной жизни этой страны. Это ранний период (IV–VI вв. н.э.) – время начального формирования принципов китайской феодальной культуры. Период расцвета (VII–XIII вв.), когда происходило утверждение ведущих видов и жанров искусства, воплотивших наиболее совершенные и передовые достижения эпохи. Поздний период (XIV–середина XIX в.), связанный с известной стабилизацией жанров, воспроизведением прежних образов и тем. Этот огромный и неоднородный этап выявляет противоречивую картину завершаю-

щих столетий китайской феодальной культуры, приобретающей все более замкнутый характер.

На протяжении эпохи средневековья художественная жизнь Китая достигла высокого расцвета. Сложившееся на базе высокоразвитой цивилизации искусство в пору своего расцвета охватывало самые разнообразные стороны жизни, воплощало в красоте и совершенстве архитектурных ансамблей, тонком очаровании пейзажных композиций, изысканности изделий декоративных ремесел гуманистическую направленность идеалов своего времени. Обладавшее уже на ранних этапах феодализма развитой и сильной художественной традицией, искусство Китая, естественно, служило образцом для ряда сопредельных стран. В свою очередь китайской культурой многое было творчески воспринято от таких древних государств, как Индия, Иран, Афганистан. Типологическая близость культур ряда стран восточных регионов во многом определялась сходством конкретно-исторических форм феодализма и выросших на его базе религии, философии, эстетики. Воздействие индийского искусства активно сказалось на развитии раннесредневековой буддийской пластики Китая; иранские мотивы можно проследить в декоративном искусстве – керамике и тканях VII–X веков.

Развитие китайского, как и всего восточного средневековья, имеет ряд общих черт и со средневековьем западным. Стремление к синтезирующему охвату всех жизненных явлений, к установлению их взаимосвя-

зей, поиски выражения в каждой детали бытия идеи вселенной характеризуют в равной мере западную и восточную культуру феодального этапа. Вместе с тем особенности художественного мировосприятия, своеобразие исторических судеб, жизненных условий, климата и ландшафта Китая породили свои выразительные приемы, способствовали сложению неповторимой образной системы. Не случайно ведущее значение здесь получили иные, чем в европейских странах, жанры искусства. Как и в любой другой стране, мир природы был в Китае с глубокой древности объектом пристального наблюдения. Однако, в отличие от тех стран, где мерой всех вещей стал человек, через образ которого передавались ощущения жизни и представления о мире, в стране гор и обширных речных долин, где стихия засух и наводнений истари властвовала над человеком, таким эталоном стала сама природа. Она превратилась в объект религиозного поклонения и философского осмысления. Под воздействием отношения к природе как к огромному космосу, малой частицей которого является человек, сформировалось художественное сознание китайского народа. Вся жизнь человека, вся его духовная деятельность стали соотноситься с природой, а общение с ней превратилось в сложную и детально разработанную эстетическую систему. Открытие эстетической ценности природы обусловило в Китае сложение своеобразного пространственного мышления, вызвало гораздо более раннее, чем в других

странах, возникновение самостоятельного жанра пейзажной живописи, на многие века завоевавшего ведущее положение в художественной жизни общества. Именно через природу люди того времени пытались осмыслить главные законы бытия. Естественно, что пейзажная живопись не исчерпывала всего многообразия тем и образов китайского средневекового искусства. В поисках наиболее всеобъемлющего выражения представлений человека о мире разные поколения на разных этапах обращались к эстетическим возможностям пластики, каллиграфии, живописи в ее многочисленных аспектах. Так, например, вместе с приходом в Китай в первых веках нашей эры религии буддизма, иконографические каноны которой отражали идеалы, сложившиеся за пределами этой страны, символический облик вселенной отождествился с образами милосердных и карающих божеств, населяющих небесные и подземные миры, а одним из ведущих видов искусства IV–VIII веков стала скальная храмовая скульптура. В XI–XIII веках, когда ортодоксальный буддизм пришел в упадок, уже не скульптура, а живопись и каллиграфия выражали пантеистическое сознание. Особенности искусства позднего средневековья с наибольшей полнотой выявились в архитектуре и художественных ремеслах. Но при всех изменениях в соотношении видов и жанров искусства эстетический идеал развитого китайского средневековья отчетливее всего воплотился в пейзажной живописи. Пантеистическое мировосприятие в

период расцвета средневековой китайской культуры как бы подчинило живописи разнородные виды художественной деятельности, направив их в единое русло. Не будет преувеличением сказать, что живописное пейзажное начало стало господствующим, определяющим специфику поэзии, декоративных искусств. В ассоциативности мотивов художественных ремесел, в торжественном спокойствии и отчужденности от суеты средневекового китайского портрета прямо или косвенно отразилось то развитое чувство природы, то ощущение вечности и гармонического единства мира, которые так совершенно проявились в пейзажной живописи Китая. За частным мастером всегда видели всеобщее, сообщая каждой малости универсальную значительность.

Глубокое родство связывало также живопись и зодчество средневекового Китая. И архитектура, основанная на решении широких пространственных задач, и живопись являлись как бы различными формами выражения единых представлений о мире, подчиненных общим законам. Подобно художнику-пейзажисту, стремящемуся к фиксации не столько конкретных деталей местности, сколько к созданию образа мира в целом, где противостоят стихийные космические начала, китайский зодчий, для которого понятие дома включало понятие природного окружения, воспринимал создаваемые им дворцы и храмы как неотъемлемую часть необозримого природного ансамбля. В величавых архитектурных комплексах

Китая нашел отражение всеобъемлющий взгляд на мир средневекового живописца. И хотя традиции зодчества были более древними, чем традиции живописи, только в пору зрелого средневековья, одновременно с совершенствованием мастерства пространственной композиции в живописи, китайские зодчие овладели неповторимым искусством использования природных просторов как живописного фона в своих садово-парковых ансамблях.

Неустанное наблюдение природы, тяга к обобщению ее законов способствовали кристаллизации художественных приемов, превращению их в стройную систему. Результатом долгих художественных поисков явилось оформление картин в виде длинных горизонтальных и вертикальных свитков. Оно давало возможность средневековым живописцам Китая решить проблему пространства и времени в их неисчерпаемости, показать мир в его бесконечности и многообразии. Многометровый горизонтальный свиток, развертываемый в руках, предполагал постепенное ознакомление зрителя с его сюжетом, тогда как вертикальный, повешенный на стену, раскрывал перед ним, словно по волшебству, всю необъятную ширь мироздания. Отобранные длительной практикой выразительные приемы позволили китайским художникам высказывать свои ощущения разнообразными средствами. Уже с VIII века наряду с водяными минеральными красками стала применяться только черная тушь, позволявшая достичь впечатления единства и

цельности природы путем градации тончайших нюансов. Тогда же сложились две манеры письма. Одна — тщательная и скрупулезная, другая — свободная и живописная.

Сочетание линии и пятна составило один из секретов нескончаемого разнообразия и выразительности китайских картин. Мастерство нюансировки в соединении с остротой и силой линейного штриха помогали создать впечатление воздушности и отстраненности от зрителя туманных далей, приближенности переднего плана. Белая матовая поверхность бумаги, не отражавшая света и легко впитывавшая тушь, равно как и зернистая шелковая ткань, умело трактовалась живописцами как пространственная воздушная среда. Эскизность и незавершенность, возведенные в творческий принцип, активизировали фантазию зрителя, заставляя домысливать произведение, почувствовать себя соучастником творческого процесса.

Символический по своей природе, тяготевавший к выражению единства и бесконечности вселенной, китайский средневековый пейзаж, получивший название «шань-шуй» («горы-воды»), обобщил и синтезировал наблюдения над самыми характерными особенностями китайского ландшафта. Поэтому китайские картины не являлись натурными зарисовками. Весь их композиционный строй, особенности перспективы бы-

ли рассчитаны на то, чтобы человек, их воспринимающий, ощущал себя не центром мироздания, а мельчайшей частью, подчиненной его законам. В китайских пейзажных композициях отсутствует линейная перспектива, замененная так называемой рассеянной перспективой, нет единой точки схода, пространство как бы распространяется ввысь, горные пики устремляются в небеса, хижин и лесные тропинки теряются в необъятных просторах природы. Мир вымысла сочетается в китайских картинах с миром реальности. И вместе с тем неиссякаемая ценность китайской пейзажной живописи заключается в том, что навеянные самой природой вдохновение и концентрация поэтических глубоких чувств сохранились для грядущих поколений независимо от того скрытого подтекста, который имел значение во время создания этих картин.

Китайская средневековая живопись, обобщившая высочайшие эстетические достижения своего времени, явилась значительным вкладом в художественную культуру человечества. Наряду с зодчеством она принадлежит к сокровищам мирового искусства. На протяжении всей эпохи средневековья остальные виды изобразительного и декоративного искусства как бы подхватывали и развивали основные идеи этих ведущих областей творчества.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙШЕГО И ДРЕВНЕГО ПЕРИОДОВ (IV тыс. до н. э. – III в. н. э.)

Древнейшие памятники искусства и архитектуры на территории Китая восходят к IV – III тысячелетиям до н. э. К этому времени вместе с развитием земледелия в долинах больших рек сложились неолитические поселения, обнесенные рвами, с небольшими жилищами и получили развитие ремесла. Земледельческие племена, заселявшие территорию Китая, находились на высоком для своего времени уровне экономического развития. Они возделывали поля, ими был накоплен опыт борьбы с природой, сделан ряд наблюдений над ее стихийными проявлениями. Вместе с необходимостью фиксировать эти наблюдения сложились и первые обобщения представлений о ее цикличности. Как и в других частях земного шара, комплекс миропредставлений обитателей Китая на стадии родового строя нашел свое яркое воплощение в искусно выполненных от руки и на гончарном круге керамических изделиях. В процессе долгой эволюции сложились основные типы неолитической керамики, наименование которым было дано учеными по месту первых находок. Тип расписной керамики Яншао (IV – III тыс. до н. э.) назван по месту раскопок, произведенных в 20-х годах XX столетия в западной Хэнани. Более позднюю группу составили восходящие к концу III – началу II тысячелетия до н. э. черные лишенные росписи сосуды типа Луншань, гладкие и блестящие, выполненные в форме треножников, бокалов, кубков, цилиндрических кружек и котелков. Сосуды Яншао по праву мо-

гут быть отнесены к шедеврам неолитической культуры. В их символических орнаментальных мотивах откристаллизовался художественный опыт многих поколений, нашло свое первое воплощение чувство сопричастности отдельных явлений к жизни мира в целом. Разнообразные по формам и размерам блюда, чаши, амфоры и кувшины предназначались не только для бытовых нужд, но и служили частью ритуальных действий, сопровождали обряд погребения. Они были своеобразным сводом знаний, универсальным средством культурного общения. Вылепленные на первых этапах от руки из грубой глины, а впоследствии из хорошо промытой массы с помощью поворотного круга расписные сосуды постепенно увеличивались в размерах, приобретая архитектурную ясность пропорций, пластичность очертаний, благодаря лощению и обжигу при высокой температуре (свыше 1000°) прочность и блеск.

С нарастающей потребностью в выражении сложных понятий эволюционировал тип декора неолитических сосудов. Преобладающими стали геометрические мотивы. Для яншаоских сосудов зрелого этапа характерны соединения ромбовидных узоров, спиралей, треугольников, зигзагов и кругов, умело объединенных с формой, подчеркивающих ее структуру. Им свойственны также яркие и чистые красные, черные и белые тона минеральных красок, выразительность силуэтов.

При сходстве керамики Яншао с неолитической керамикой других наро-

дов в ней выделяются признаки, связующие ее с изобразительной системой последующих времен. Условные геометрические знаки, типичные для неолита, в известной мере послужили и истоком древней китайской пиктографии. Среди орнаментальных мотивов можно проследить сложение первых повторяемых символических обозначений сил природы. В серповидных знаках, треугольниках и кругах угадываются выраженные впоследствии языком иероглифов начертания солнца, луны, гор, воды.

Однако более сложный и развитый мир символических образов, связанных с природой, предстает в произведениях архитектуры и изобразительного искусства уже следующего исторического этапа, получившего наименование Шан или Инь по имени племени, заселявшего долину реки Хуанхэ во II тысячелетии (примерно в XVI—XI вв. до н. э.). К этому времени относится образование первого китайского раннерабовладельческого государства, жизнь которого отмечена значительными сдвигами. На этом этапе возникли первые города, сложилась система иероглифической письменности, была изобретена техника бронзового литья, усложнились и конкретизировались религиозно-мифологические представления о мире.

Обнаруженные на северо-западе провинции Хэнань близ Аньяна, около Чжэнчжоу, и в ряде других мест остатки столиц Иньского царства свидетельствуют о зарождении характерных для дальнейших путей китайского зодчества градострои-



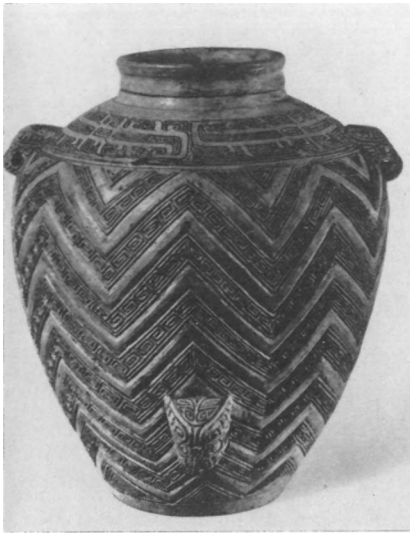
1 Расписной керамический сосуд, так называемая погребальная урна из Баньшаня (провинция Ганьсу). Конец III тыс. до н. э. Париж, Музей Чернуски

2 Ритуальный сосуд из белой глины. Период Шан (Инь). Вашингтон, галерея Фрир

тельных основ. В поселениях городского типа, обнесенных стеной и тяготеющих к регулярной планировке, среди других построек размерами и обликом выделялся дворец правителя. Возведенные на прямоугольной глинобитной платформе с применением стоечно-балочной каркасной системы дворцы Аньяна, Эрли-тоу (провинция Хэнань) и Паньлуна (уезд Хуанпи) объединяли в себе ряд зданий и размещались на основной магистрали. Такое членение города отражало в себе не только социальные изменения, но и усложнявшиеся представления о мире.

Древние китайцы верили в полнейшую зависимость жизни живых от покровительства умерших предков, отождествляемых со своим тотемом. Поэтому погребальная магия и украшение гробниц зооморфными мотивами приобрели особенно важный

смысл. Захоронения, подобные гробнице правителя близ Аньяна, достигавшие крупных размеров (порой до 340 кв. м), представляли собой расположенные друг над другом две подземные камеры, покрытые инкрустацией и росписью, замаскированные от врагов и охраняемые у входа мраморными приземистыми фигурами полулюдей-полухищников. Узоры, украшающие оружие, изделия из нефрита, керамики — все предметы, сопровождающие покойника в его загробной жизни, свидетельствуют о том, что ко II тысячелетию до н. э. установился круг орнаментальных мотивов и мифологических образов, единый для всех видов творчества. Любой из предметов, служащих магическим целям, будь то инкрустированный бирюзой нож или сосуд из матово-белой глины, приобретал универсальный смысл.



Тяжеловесные бронзовые сосуды, служившие для жертвенных возлияний духам — покровителям племени, особенно ярко отражали сумму сложившихся к тому времени представлений о действительности. О том, какой важный смысл придавался изготовлению бронзовых изделий, свидетельствует виртуозное мастерство их литья. Огромные сосуды весом свыше 600 кг обрабатывались с такой же тщательностью, как и маленькие. Геометрический узор отличался графической точностью, разнообразием ритмических сочетаний. Тесно сплетенные между собой культ мертвых и культ земледелия определили характер орнамента, его расположение, смысл и систему образов. Огромные, зачастую почти неподвижные в силу своей массивности сосуды, испещренные магическими знаками узора, на фоне кото-

рого выделяются рельефные головы реальных и мифических животных, имеют яркий, ни с чем не сравнимый облик. Каждый из ритуальных сосудов, будь то кубок для вина — гу — или гигантский чан для варки жертвенной пищи — дин, — повествуя о силах природы, не только составлял часть ритуального комплекса, но сам являлся комплексом, олицетворяя своеобразную модель мира.

Характерные для неолита узоры утрачивают геометрическую ясность, вплетаясь в более изощренную систему орнамента. Важнейшими изобразительными мотивами становятся уже не стилизованные луна и солнце, а воплощающие стихии неба и воды птица и дракон, цикада, предвещающая урожай, сулящие людям благополучие бык и баран. Подчас изображенные существа приобретают собирательный облик, обобщая, подобно условной маске таоте, черты важнейших животных покровителей — тигра, барана, дракона.

Предназначенные для привлечения к человеку добрых знамений, сосуды зачастую сами принимали форму зверей или птиц — оберегов. Функции охранительной магии во многом определяли эстетический облик иньских бронзовых изделий. В них исчезла осязательная плавность. Они словно оскалились колючими зубьями, покрылись стрыми плавниками и чешуей. В основу их ритма вместе с представлениями о грозных стихийных силах вселенной легли новые представления об ее упорядоченности. Разделенные узорчатыми ребрами сосуды ориентирова-



3 Ритуальный бронзовый сосуд юй из погребения в провинции Хунань. Период Шан (Инь)

4 Охранитель входа. Каменная скульптура из погребения в Аньяне (провинция Хэнань). Период Шан (Инь). Тайвань, Академия синика

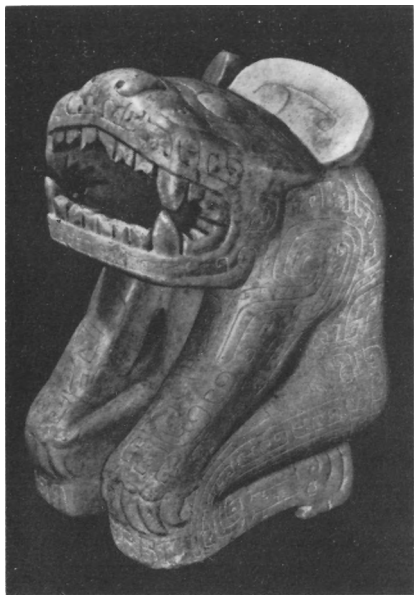
5 Ритуальный бронзовый сосуд ху с изображением сцен охоты. V–IV вв. до н. э. Сан Франциско, Мемориальный музей М. Х. де Янга

ны по четырем направлениям света, каждая их часть включает в себя систему изображений и знаков, сопоставляющихся со стихиями неба, гор, земли и воды. В торжественной уравновешенности монументальных форм олицетворено сочетание рациональных и стихийных начал, составившее специфику изобразительного языка искусства Китая.

К концу II тысячелетия до н. э. на территории Китая сложился ряд самостоятельных государств, наиболее сильное из которых – Чжоу – поглотило государство Шан (Инь). Длительный и неоднородный этап, растянувшийся с XI по III век до н. э. и получивший название периода Чжоу, отмечен целым рядом важнейших культурных преобразова-

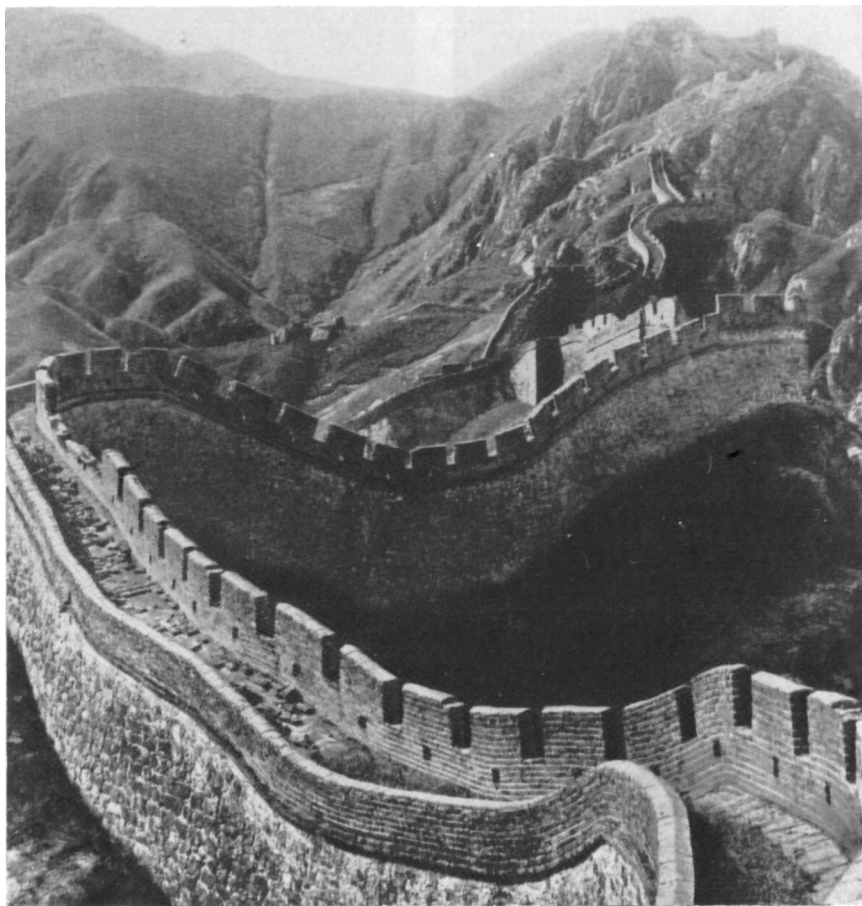
ний. Особенно значительные изменения в социальной и духовной жизни страны произошли в середине I тысячелетия до н. э. и на протяжении так называемого периода Чжаньго (Воюющих царств; V–III вв. до н. э.). Иньские культурные традиции к этому времени уступили место новым веяниям.

Замена к середине I тысячелетия до н. э. каменных и бронзовых орудий железными открыла новые возможности для развития земледелия и ремесел. Усовершенствовались ирригационные сооружения, улучшилась техника земледелия, появились в обращении монеты. В древнекитайских государствах возникли новые города. Накопились и неразрывно сплетенные с мифологией и древней-



шими культами научные сведения о мире. Они воплотились в VII веке до н. э. в создании лунно-солнечного календаря, а в IV веке до н. э. — звездного каталога. В середине I тысячелетия до н. э. возникли также и первые философские системы (конфуцианство, даосизм, моизм, фацзя — школа легистов), пытавшиеся объяснить явления природы и обосновать общественные противоречия. Конфуцианство и даосизм оказали наибольшее воздействие на весь дальнейший ход развития китайской культуры. Во многом оппозиционные друг другу, эти два учения представляли собой сложный комплекс этических, философских и религиозных воззрений. Конфуцианство направляло все свои силы на обосно-

вание социальной иерархии, требуя подчинения старшим по чину, возрасту, положению в обществе. Государство, по учению основателя школы Конфуция, — большая семья, возглавляемая государем — Сыном Неба. Опираясь на культ предков и разрабатывая целую систему нормативов для всех проявлений жизни, конфуцианство не касалось вопросов гносеологии. В противоположность ему даосизм, проявлявший активный интерес к области натурфилософии, отразил новые важные стороны восприятия мира. Центральное место в этом учении занимала теория о дао — вечной изменчивости мира, подчиненной естественной необходимости самой природы, гармоническое равновесие



которой осуществляется путем взаимодействия мужского и женского начал — Ян и Инь. По мнению основателя учения даосизма Лаоцзы, дао являлось всеобщим законом мира. Главной нормой человеческого поведения он считал следование законам природы, непротiwление ее принципам. Оказавший

6 Великая китайская стена. Основана в IV—III вв. до н. э.

огромное влияние на развитие всей системы художественного мышления, даосизм дал развернутое обоснование зародившемуся на древней стадии отношению к властвующей над человеком природе. Однако новым в этом восприятии был не только более многоплановый подход к ее явлениям, но и поэтическое ее осмысление. Это пантеистическое отношение к миру нашло в дальнейшем свое воплощение во всех сферах китайской культуры.

Период Чжаньго, когда в расчлененной на многие мелкие царства стране нарастала тяга к объединению, — важнейший этап в истории древней китайской цивилизации. В эту бурную эпоху закладывается фундамент последующей культуры китайской нации. Создается ряд значительных поэтических произведений, в литературе и искусстве складывается новый круг тем и образов, развиваются принципы каркасного зодчества и регулярного градостроительства, зафиксированные в письменных трактатах (Чжоули, III в. до н. э.).

Следом за крупными сдвигами в хозяйственной жизни, развитием ремесел и земледелия на протяжении периода Чжаньго произошли перемены в характере образного мышления. Вместе с развитием представлений о мире изменился стиль бронзовых сосудов, постепенно утративших свой всеобъемлющий магический смысл. Их формы стали более обтекаемыми, целесообразными; скульптурный орнамент сменился тонкой инкрустацией драгоценными камнями и металлами.

Круг сюжетов расширился. Поверхность бронзовых изделий служит фоном для целого ряда фризобразно расположенных сцен, повествующих о битвах, сценах охоты. Здесь зверь уже не только объект поклонения. Его трактовка становится менее отвлеченной.

Наряду с бронзовыми сосудами разного типа и назначения появилось и множество других изысканных ритуальных и бытовых предметов: круглые бронзовые зеркала, инкрустированные с оборотной стороны серебром и золотом, украшенные росписью музыкальные инструменты и мебель, яркая расписная лаковая утварь, предметы из резного дерева и камня. В гибких плетениях их узоров отразилось более многоплановое осмысление мироздания, воспринимаемого как стихия бесконечного космического движения и противоборства света и тьмы. Другими стали принципы орнаментации, отличающейся от прошлого большей свободой и живописностью. По росписям, нанесенным на красные или черные фоны лаковых блюд, шкатулок и сосудов из погребений в Чанша, видно, как изменились ритмы тонкого рисунка, отмеченного легкостью и стремительностью, повысилась выразительность незаполненного пространства фона, а излюбленным мотивом стали легкие вихревые завитки гонимых по небу облаков.

Для живописи, выделившейся к этому времени в самостоятельный вид искусства (о чем свидетельствует обнаруженная также в погребении близ Чанша самая ранняя в Китае



7 Лаковое блюдо из погребения в Чанша (провинция Хунань). V–III вв. до н. э.

8 Легендарные и мифологические сцены. Гравированный рельеф из погребения Улянцы (провинция Шаньдун). 147–163 гг.

картина), впервые используется шелковая ткань. Ее нейтральная поверхность отождествляется с пространством неба, где противоборствуют властвующие над жизнью человека стихийные силы природы, воплощенные в облике дракона и феникса, летающих над женской фигурой. Начертанная тонкими штрихами туши, эта еще достаточно схематичная картина вместе с тем заключала в себе развитые в дальнейшем принципы китайской живописи.

Новые стилистические черты в искусстве Древнего Китая формируются на рубеже нашей эры. Расцвет художественной культуры связан с первым объединением разрозненных царств под властью династии Цинь (221–207 гг. до н. э.)

в единую империю, достигшую особенного могущества в период династии Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.). Централизация власти сказалась в проведении многих реформ общегосударственного значения. Уничтожились границы царств, была упрощена и унифицирована письменность, установлены единая денежная единица, единые меры длины и веса. Наладившаяся во II веке до н. э. караванная торговля между Китаем и Средней Азией открыла дорогу на запад, так называемый Великий шелковый путь, что способствовало новому ощущению мироустройства, обогатило катаяское мышление разнообразными познаниями и представлениями об обитателях дальних стран.

Ведущей идеологией крепнущей ра-

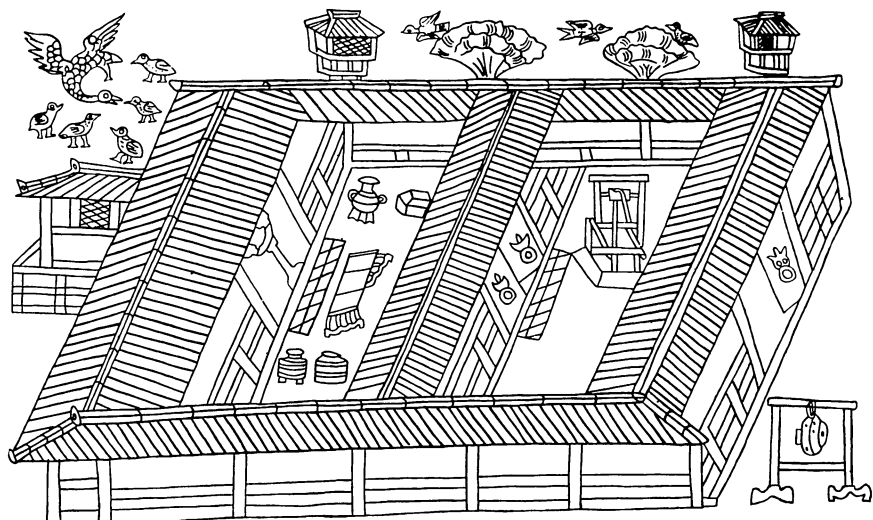


бовладельческой империи Хань стало реформированное конфуцианство, отождествившее власть императора с властью неба и давшее новое толкование китайским мифам. Создалась первая легендарная история Китая, включившая культ предков и повествующая о «золотом веке» правления мудрых государей. Упрочение позиций конфуцианства, придающего искусству важное государственное воспитательное значение, выдвинуло на первый план новые его виды, в которых господствовало повествовательное начало. Наиболее важное место заняли настенный рельеф и живопись погребений.

Объединение страны положило начало большим строительным работам.

Самое крупное сооружение Древнего Китая — Великая китайская стена как бы олицетворила своим замыслом — отгородить север страны от набегов кочевников — мощь утверждавшей себя централизованной державы. Чрезвычайно устойчивая и широкая (высотой до 10 м и шириной до 5–8 м), она представляла собой одновременно и крепостное сооружение и дорогу, идущую по уступам горных хребтов.

Четкость и упорядоченность планировки характеризуют главные центры Ханьского государства — Лоян и Чанъань, выстроенные по установленным в трактатах правилам. Город, отражавший представления о правильной структуре мироздания и порядке, господствующем в Поднебесной, мыслился как завершенная в своих очертаниях крепость, обнесенная стенами и рвом с высокими деревянными дозорными башнями и расположенными строго друг против друга массивными воротами. По свидетельству письменных источников, такие дворцовые комплексы, как Вэйянгун в Чанъани, также обносились стеной. План богатых усадеб повторял в миниатюре очертания столицы. Об их характере мы можем судить по рельефным изображениям на стенах погребений из Сычуани и других мест. Замкнутые в прямоугольник стен, ориентированные фасадом на юг, они состояли из ряда построек, обращенных окнами в глубь двора, расчлененного посредине стеной и входом на две части — жилую и хозяйственную. Типы планировки усадеб сводились к двум: сань-



хэюань, в котором двор обрамлялся тремя павильонами и воротами, и сухэюань, в котором его ограждали четыре павильона.

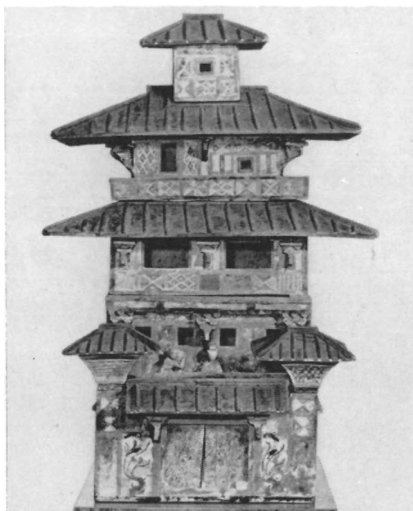
Не менее продуманными по своей структуре были и погребальные склепы знати. В связи с тем что культ усопшего стал одним из важнейших священнодействий, покойника должны были окружать все прижизненные почести и оберегающие знамения.

Богатых людей хоронили, по обычаям древности, в подземных сооружениях, к которым подводила аллея духов — охранителей могилы, обрамленная скульптурами крылатых львов и каменными входными пилонами. В комплекс входили и небольшие наземные святилища — цытаны. Применение камня и кирпича способствовало усложнению планировки подземных гробниц, пространств

во которых расчленялось стенами и колоннами на ряд помещений. Культ предков объединял все виды искусства — архитектуру, скульптуру, живопись и драгоценную утварь — в единый ансамбль. Каменные двери орнаментировались фигурами стражей, колонны завершались резными капителями в виде фигур драконов. В погребениях обнаружено множество расписных глиняных моделей усадеб, многоэтажных домов и башен, зеркала, курительницы, светильники, ткани, бронзовые и глиняные сосуды, а также глиняные фигурки танцовщиц, музыкантов, слуг, животных, полные динамики живой непосредственности. Ведущая роль принадлежала заполнявшим стены гробниц фризобразно расположенным рельефам из каменных (на севере страны) и кирпичных (на юге) плит.

9 Жилая усадьба. Гравированный рельеф из погребения в уезде Инань (провинция Шаньдун). Период Хань

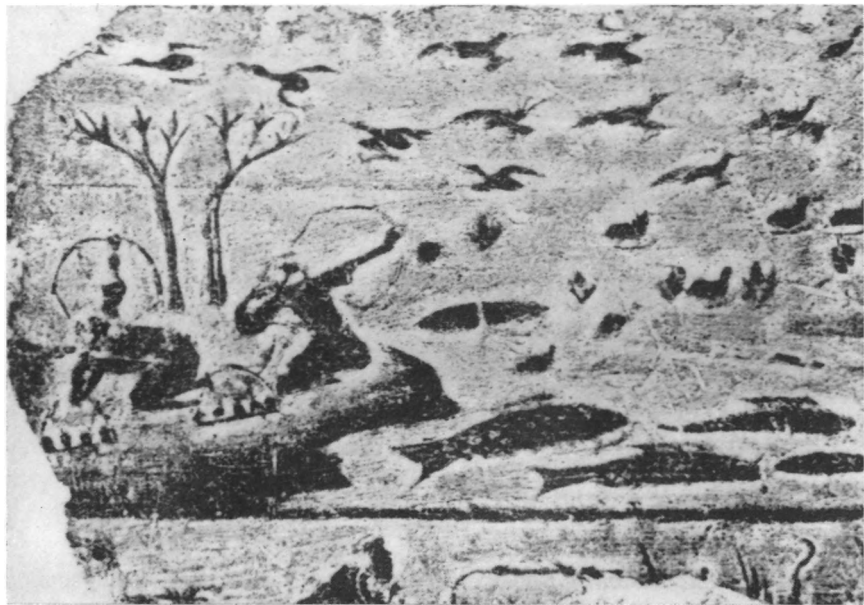
10 Керамическая модель многоэтажного жилого дома. Период Хань. Канзас-сити, Галерея искусств Нельсона



Мир легенд, получивших в ханьское время свое развернутое сюжетное оформление, предстает в рельефах погребений в своем новом, двойственном – конфуцианско-даосском – аспекте. Дидактическое начало перетолкованных в духе конфуцианской этики мифов сплелось с фантастикой древних культов природы, воспринятых с позиций космогонических воззрений. Зооморфные мотивы стихий природы дополнились жанровой тематикой легенд о правителях и героях древности. Все стихии и все зафиксированные конфуцианской моралью образцы легендарных добродетелей должны были обеспечивать человеку охрану в загробном мире.

Погребения обнаружены в разных провинциях Китая. Но наиболее богаты по содержанию рельефы Шаньдуна и Сычуани. Они отражают

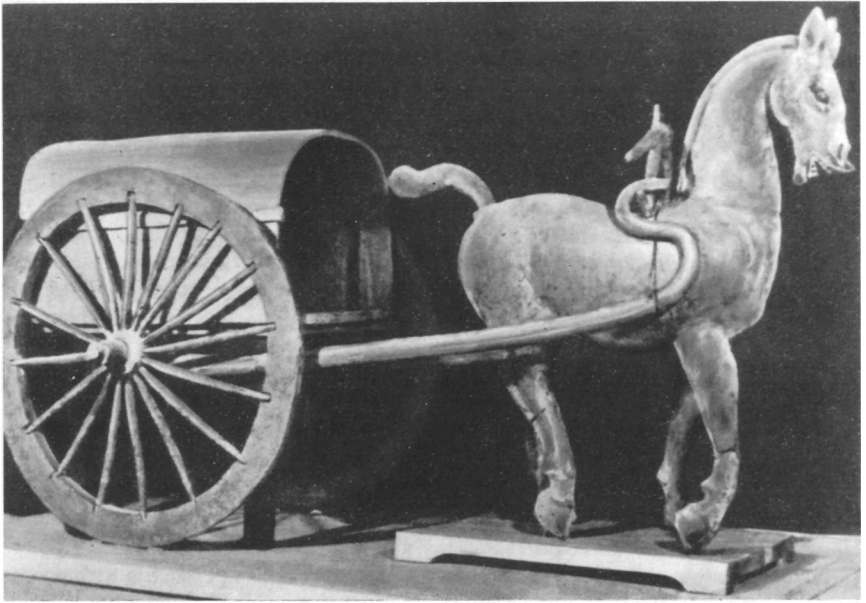
изменения, которые произошли в представлении древних китайцев о миропорядке в первых веках нашей эры. Многообразные по темам и многозначные по символике рельефы погребения Улянцы в Шаньдуне, восходящие ко II веку н. э., гораздо более широко, чем прежде, повествовали о соотношении жизни людей со светилами, странами света, царствами воды и воздуха. Развивая ряд тем, намеченных в узорах древней бронзы, они включали их в новые более сложные многофигурные композиции. Плоские, едва выступающие над поверхностью каменных плит рельефные фризы погребения Улянцы указывают на строгое соответствие всех изобразительных мотивов культовому назначению. Три небольших прямоугольных в плане святилища отражали представления о стране бессмертия



богини Запада Сиванму, царстве божества Востока Дунвангуна, сферах неба, земли и воды. Важное место было отведено назидательным легендам. В качестве животных — охранителей стран света в рельефах, как и на пилонах аллеи духов, фигурировали феникс, тигр, дракон и черепаха. Емкие и многозначные по своему символическому смыслу, их изображения отождествлялись не только с югом, западом, востоком и севером, но и с пятью элементами, составляющими основу мира, — огнем, металлом, деревом, водой и землей. Их символика сплеталась и с куклами плодородия, светилами, как бы связывая человеческую судьбу многочисленными нитями с мирозданием.

11 Сцена охоты. Гравированный рельеф из погребения в провинции Сычуань. Период Хань

12 Конь с повозкой. Керамическая скульптура из погребения. Период Хань



Природа, показанная в мифологическом аспекте, не служит специальным мотивом рельефов. Она либо фигурирует в виде отдельных элементов фона, либо осознается как извечное противоборство стихий воды и воздуха, представленных в виде мчащихся в клубах облаков хвостатых чудовищ — драконов, подчиненных неистовому ритму движения. Но в осмысление ее законов уже проникают новые идеи иерархии и порядка. Вселенная уподобляется структуре государства, разделенного на сферы Запада и Востока, управляемые могущественными владыками; четыре стороны света, созвездия и планеты отождествляются с конкретными животными, воплощаются в облике антропо-

морфных духов и божеств, образуют полные жизни жанровые сценки. Так, бог грома изображен высекающим молотом гром из змеи-радуги, божество Большой Медведицы выезжает на небо в повозке — ковше из семи звезд. Легендарные первопредки Ньюва и Фуси изображаются полулюдьми-полузмеями, но в то же время наделяются атрибутами установления земных порядков — циркулем и угольником. Назидательные сцены отличаются еще большей повествовательностью. Здесь представлены целые серии рассказов о верных женах, сыновних добродетелях. Каждая сцена отделяется от другой вертикальной табличкой с надписью, уточняющей сюжет. Ритм движения наполняет

все сцены жизнью, придает плоским силуэтам многообразие. В назидательных сценах он исполнен плавного спокойствия. В сценах борьбы стихий, напротив, движение показано неразрывным и слитным. В изображениях животных и людей выработаны четкие каноны. Выявляются не характеры, а условные типы, подчеркиваются не эмоции, а действие. Боги больше людей. Однако они одеты, как и люди, в костюмы чиновников, изображены в одинаковых с ними позах и с теми же жестами. Для выражения ужаса и гнева, почтения и смирения употреблены стереотипные приемы — вставшие дыбом волосы, согбенные спины. И вместе с тем при стилистической общности ханьских рельефов в каждом погребении они по-своему неповторимы. Рельефы погребения Улянцы легко отличить от рельефов инаньского погребения, также расположенного в пределах провинции Шаньдун. В рельефах Сычуани ощутима еще бóльшая отточенность изобразительных приемов. Порожденные горячие кони, мчащиеся легкие колесницы, или сцены охоты на диких уток выгравированы не только с редкостным знанием жизни, но и с непередаваемым изяществом. В каждом погребении канонизируются ритмические приемы, помогающие усилить эмоциональное впечатление. Красота и завершенность контура, найденность позы, точность жеста помогали выявить гармонию мира.

Искусство обработки каменных плит достигало в ханьское время большой виртуозности. Тяготее-

щее к иллюстративности, оно находилось на грани разных видов творчества, решая одновременно и графические и пластические задачи.

Настенная живопись, о которой можно судить по многоцветным росписям погребения знатного сановника уезда Ванду (126–144 гг. н. э.), свидетельствует о большом сюжетном и стилистическом соответствии этих двух дополняющих друг друга видов искусства. Употребление неярких и светлых тонов, прозрачных минеральных красок в росписях придавало им нежность и легкость, позволяло отчетливо выделить контурные линии. Мастерство линейного штриха было в ханьской живописи таким же выразительным, как и в рельефах.

Орнаментация предметов художественного ремесла — сосудов, бронзовых зеркал, резных изделий из нефрита — находилась в соответствии со стилем рельефов и росписей, отличаясь от них вместе с тем иными композиционными и колористическими приемами. Для бронзовых сосудов ханьского времени характерны ясные утилитарные формы, почти полное отсутствие орнамента. Столь же просты и декоративные элементы глиняных изделий, украшенных скульптурными поясами, расписными геометрическими мотивами.

Древний период, завершившийся в Китае вместе с падением Ханьского государства, сметенного восстанием рабов в III веке н. э., положил начало длительной художественной традиции китайского искусства.

ИСКУССТВО IV–VI ВЕКОВ

С первых веков нашей эры начинается становление новых для Китая феодальных отношений, которые утверждаются на протяжении IV–VI веков. Раннее китайское средневековье – время крупных социальных и идеологических преобразований. После падения Ханьской империи раздробленная на мелкие княжества страна стала добычей кочевых племен. Север и Юг на несколько столетий оказались разобщенными. Период, охватывающий конец IV–VI век, известен в истории как Нань бэй чао (Южные и Северные династии). В утратившем единство государстве происходила своеобразная перегруппировка центров, новые экономические и культурные районы выдвигались на место старых. Юг Китая и прежде почти неосвоенные крайние северо-западные области приобрели в IV–VI веках важное экономическое и культурное значение; на севере Китая образовалось сильное государственное объединение, созданное сяньбийскими племенами Тоба, – царство Северная Вэй (386–535), с главными городами Пинчэном (Датун) и Лояном. Основным духовным и экономическим центром Юга стал город Цзянькан, расположенный близ современного Нанкина.

Развитие периферийных центров вовлекло страну в орбиту активных экономических и культурных контактов с другими государствами. Китай стал местом соединения и столкновения многих восточных культур, сложно скрещивающихся и переплетающихся с его собственными древними традициями. Это взаимо-

проникновение зачастую весьма различных художественных систем породило на китайской почве ряд новых и неожиданных явлений, казалось бы не только чуждых, но и противоположных уже достаточно стабильным принципам китайского искусства. Из этого сплава разноречивых веяний, не имевших на первый взгляд общей художественной программы, постепенно рождался обогащенный их опытом единый художественный стиль китайского средневековья.

С прекращением иноземных вторжений вновь стало налаживаться хозяйство, начали строиться города. Укреплению власти молодого феодального государства способствовала новая идеология — буддизм. Проникновение в Китай этого учения в первых веках нашей эры явилось важнейшим рубежом в истории китайского искусства. Придя из Индии через Центральную Азию, буддизм со своей проповедью милосердия, равенства всех людей перед лицом страданий, обещанием воздаяния за добрые дела и кары за дурные пустил на китайской почве глубокие корни. Этому способствовала гибкость и приспособляемость учения, воспринявшего не только многие положения уже преобразованного в религию даосизма, но и древнейшие местные культы и верования. Его популярности также способствовало включение в число божеств Конфуция и Лаоцзы. Буддизм проник в Китай в виде так называемого северного направления махаяна («великая колесница» или «широкий путь спасения») и прошел несколько стадий

развития. На первых этапах своего распространения он сохранял в себе ряд черт более древнего аскетического южного учения хинаяна («малая колесница» или «узкий путь спасения»), провозглашавшего путь подвижничества и ухода от житейской суеты для завершения длительной цепи перерождений и достижения блаженной цели — нирваны. В своей более зрелой форме махаяна отличалась менее суровыми требованиями и разрабатывала теорию спасения человека в мирской жизни. По учению северного буддизма, освободиться от неизбежных в жизни страданий мог всякий верующий, соблюдающий буддийские заповеди. Идеалом южного буддизма был архат — отрекшийся от мира отшельник, путем длительного самосовершенствования добившийся индивидуального спасения. Идеалом махаяны стали милосердные помощники Будды — бодхисаттвы, заботящиеся о спасении всех людей. В противоположность хинаяне махаяна создала обширный пантеон, в котором наряду с основателем учения Гаутамой (Буддой Шакьямуни) и грядущим Буддой Майтреей важное место заняли многие божества. Буддизм стал мощным стимулом развития средневекового искусства. Вместе с буддизмом, совершившим из Индии в Китай не только пространственный, но и длительный временной путь, наряду с элементами индийской культуры пришли переплавленные на восточной почве эллинистические греко-персидские влияния. Между Китаем и Западным миром как бы оказался перекинутым

13 Пагода Суньюэсы в провинции Хэнань. 520 г.

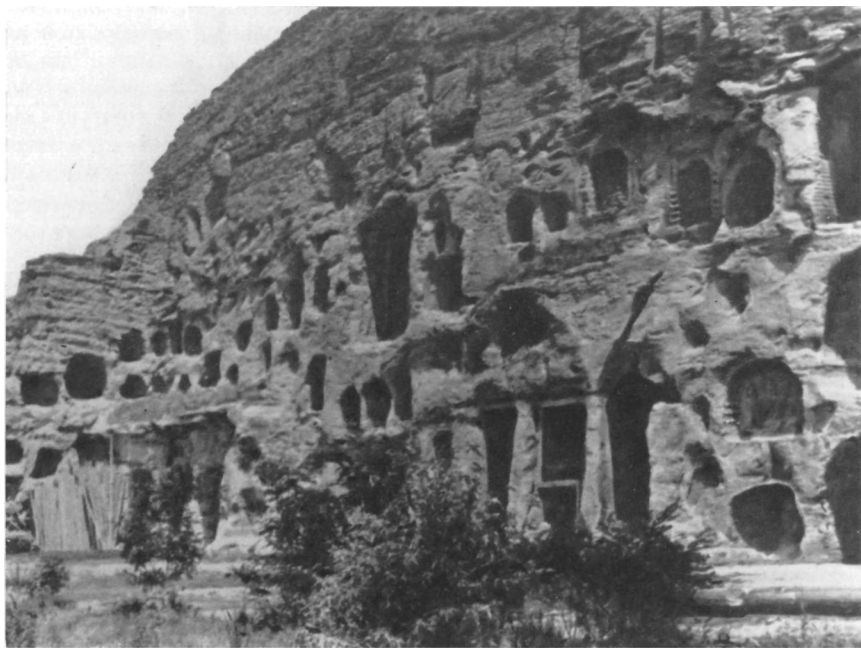


мост, проложивший путь многовековым культурным традициям разных народов.

Раннее средневековье в Китае явилось временем формирования новых образов, новых стилистических закономерностей искусства. Распространение буддизма с его развитой системой космогонических символов, сложившихся в Индии и других странах Азии, повлекло за собой тягу к воплощению их в монументальных формах в архитектуре, скульптуре и живописи, определив стремление к созданию грандиозных син-

тетических ансамблей. По всей стране на стыках караванных путей, вблизи больших городов началось сооружение многокилометровых скальных монастырей и мемориальных хранилищ буддийских реликвий — башен-пагод.

Возведенные в самых живописных местах, по большей части на возвышенностях, пагоды приобрели сравнительно с прежними сторожевыми башнями иной эмоциональный и эстетический смысл. Они стали символами буддийской веры, воплощавшими светлые возвышенные духов-



ные начала. Не случайно многие пагоды стали исполнять функции не только буддийских реликвариев и молелен при храмах, но и маяков, сигнальных башен, указующих морякам путь к спасению. Идея плавной устремленности кверху стала в них доминирующей, подчинила себе внутреннее пространство.

При возведении пагод употребляли как широко используемое издревле для всех видов китайского зодчества дерево, так и кирпич. Каждый из этих материалов определял черты стиля, способствовал консервации или развитию местных и иноземных традиций. До наших дней сохранились лишь немногие образцы ранних

14 *Пещерный храм Юньган в провинции Шаньси. Основан в V в.*

15 *Колоссальная статуя Будды в пещерном храме Юньган. V в.*



кирпичных пагод, которые на первом этапе и по типу и по назначению еще обнаруживали черты сходства со своими прообразами — индийскими башнеобразными храмами. Самая ранняя из китайских пагод — кирпичная пагода Суньюэсы в провинции Хэнань (520 г.) — указывает на постепенное освоение и переработку на местный лад иноземной традиции, ее приспособление к выработанным в течение многих веков принципам национального зодчества. Мягкая кривизна и пластичность силуэта, характерные для индийской архитектуры, приобрели в этом сооружении новый смысл, сочетаясь с четкостью ярусного членения, рационализмом

почти лишенных орнаментации форм древних китайских дозорных башен.

Ранние буддийские скальные храмы Китая также представляли собой и по своему назначению и по эстетическому облику явление необычное в китайском зодчестве. Расположенные в горах, иногда высоко над землей, изрезанные многочисленными нишами и пещерами, вырубленными без единого четкого плана в толще диких гор, они возникали подобно сказочным городам на пути распространения буддизма, связывая в неразрывное целое с природой архитектуру, скульптуру и живописное убранство. В отличие от небольших



16 Центральный столб в виде пагоды в пещерном храме Юньган. V–VI вв.

замкнутых святынь древности, связанных с культом предков, эти храмы открывались путникам с далекого расстояния, поражая их своими масштабами, своей протяженностью. Подобные храмы-гиганты не могли быть созданы без длительного предшествующего опыта скульптурной и архитектурной обработки камня. Поэтому на строительство этих сооружений, на создание многочисленных статуй и росписей были призваны не только сотни искусных китайских ремесленников, но и мастера из других стран, где буддийская иконография и традиции скального зодчества уже создали свои устойчивые системы. Естественно,

что китайские пещерные храмы на ранних этапах отразили синкретизм этих систем. Они объединили в себе художественные вкусы, эстетические воззрения и миропредставления многих народов. Это широкое внедрение форм чужеземного искусства дало мощный толчок развитию китайского художественного мышления, которое обогатилось рядом новых и ценных открытий. Значительно более сложными стали формы взаимодействия видов искусств, выявились новые возможности соотношения живописи, рельефа, монументальной пластики. Несмотря на свою неоднородность, раннесредневековое китайское искусство отли-



17 Статуя Будды в пещерном храме Юньган. Фрагмент. V в.

чается рядом ярких, неповторимых черт. В нем происходят поиски новых духовных идеалов, впервые проявляется интерес к внутренней значительности человеческого образа. Перед искусством встала задача выражения таких неведомых ему в прошлом качеств, как милосердие, сострадание. Воплощением святости божества становится самопогруженность, состояние созерцательного покоя, отключенности от земной суеты. Рождаются новые образы хрупких и одухотворенных юных небожителей с задумчивыми прекрасными лицами, озаренными тонкой мистической полуулыбкой. Складывается и воспроизводится в разных

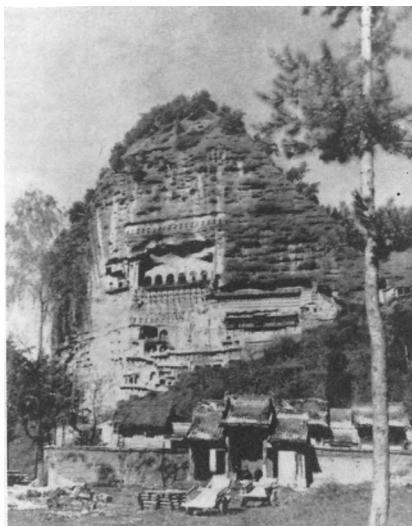
вариантах и масштабах иконографический образ Будды-спасителя, возникают целые циклы росписей, повествующих о его подвижнических деяниях. Во всей системе художественных взглядов происходят перемены.

Новые качества китайского искусства IV–VI веков можно проследить в пещерных монастырях, строившихся в этот период. К ним принадлежат Юньган (в провинции Шаньси), Лунмэнь (в провинции Хэнань), Майцзишань, Бинлинсы и Цяньфодун (все три в провинции Ганьсу). Вырубленные в толще лёссовых скал или мягких породах известняка и песчаника, пещерные храмы, квад-



18 Статуя буддийского божества в пещерном храме Юньган. Фрагмент. V в.

19 Пещерный храм Майцзишань в провинции Ганьсү. Основан в IV в.



ратные, прямоугольные или подковообразные в плане, исполнялись по типу индийских вихар и чайтий, но имели ряд местных отличий. Сравнительно с храмами Индии в них менее выявлены конструктивные основы и более подчеркнуты начала орнаментальные. В них отсутствуют колоннады, галереи, кельи монахов, характерные для индийских вихар и чайтий. Внутренние стены членятся на ярусы с нишами, в которых помещена скульптура, исполненная как в высоком, так и в низком рельефе, расписанная красками. Уступчатые или скругленные потолки в ряде пещер поддерживаются центральным каменным столбом, выполненным в форме пагоды. В декоративное убранство входов введены мотивы китайского зодчества.

Каждый из пещерных комплексов имел свои художественные особен-

ности. Важное место занимал ансамбль монастыря Цяньфодун, расположенный в западной части Китая, близ города Дуньхуана, на стыке путей, связующих Китай с Центральной и Средней Азией. В его вырезанных в лёссовых склонах пещерах скульптурное и архитектурное оформление составило неразрывное единство с оформлением живописным. Органическим дополнением к бесплотным, озаренным мистической улыбкой, раскрашенным глиняным статуям буддийских святых служили образы росписей на темы духовных подвигов Будды Шакьямуни, расположенные по стенам в виде узких фризобразных композиций. Подобно скульптурным, эти образы отличались вытянутыми пропорциями, условной трактовкой тел. Колористическая гамма как в скульптуре, так и в живописи, основан-



ная на сочетании красных, серых, светло-зеленых тонов, была неяркой, выражая отрешенность и духовную многозначительность божеств.

Храмы Юньгана, высеченные в песчанике и насчитывающие множество пещер разной величины (от 2 до 20 м высотой), представляют собой высокие, скругленные у потолка гроты, заполненные множеством статуй. Основное пространство в них занимают гигантские, тринадцати-, пятнадцати- и семнадцатиметровые изображения Будды, расположенные у стены против входа и составляющие вместе с двумя фигурами бодхисаттв центр своеобразной алтарной композиции. Тяжеловесные и статичные, с жестким орнаментальным

20 *Небесные музыканты. Фрагмент настенной росписи пещерного храма Цяньфодун в провинции Ганьсу. Начало VI в.*

21 *Пещерный храм Цяньфодун. Фрагмент интерьера. Начало VI в.*



расположением складок одежд, эти колоссы как бы еще не до конца выделились из массы породившей их скалы. Рассчитанные на строго фронтальную точку зрения, они создавали новый, отвлеченный и умо-зрительный образ божества — наставника человечества, управляющего судьбами людей, несущего им свой закон. Видимые издалека застывшие декларативные жесты огромных ладоней как бы утверждали этот закон на века, обещая людям защиту и наказание. Бесстрастные лица с опущенными веками также воплощали красоту отвлеченного от земной юдоли божества. Таков знаменитый пятнадцатиметровый Будда из пещеры № 20, огромная фигура которого изображена в устойчивой

полной величественного самоутверждения позе. Сравнительно со статуями в храмах Лунмэня, Майцзишаня и Бинлинсы, в которых мягче моделированы черты лица и детали одежды, все в нем, от архаической улыбки полураскрытого рта до прорисовки глаз, бровей, носа, очерчено резкими линиями.

Монументальности и статичности центральных фигур противопоставлены рельефы, заполняющие толки и стены гротов. Они выглядят как богатый многоцветный узор, делающий поверхность стен живой и динамичной. Повторением одинаковых фигур, сопоставлением высокого и низкого рельефа, сплетением повествовательных и орнаментальных мотивов скульпторы создавали

новый динамический ритм. Его усиливали фигуры гибких и полных стремительной мощи летящих божеств, выполненные рельефом на потолках пещер Юньгана.

В храмах раннесредневекового Китая нашли свое новое выражение космогонические представления. Силы добра и зла, страны света и небесные светила соотнесены здесь с образами божеств, силой нравственного подвига освещающих людям путь к спасению. Широкие нимбы, очерченные вокруг головы и тела Будды Шахьямуни из Юньгана, отождествляют его образ с солнцем. Сонмы духов и божеств, изображенные на потолках, олицетворяют небесные миры.

Впитывая новые представления о мире, осваивая новые художественные задачи, вэйская скульптура постепенно подготавливала и самостоятельные пути развития китайской монументальной пластики, создавала свой собственный образный строй. В V–VI веках иконографический канон начинает разветвляться, обращаясь уже не только к иноземной, но и к своей местной традиции. Наибольшие возможности для подобной ассимиляции предоставили гравированные рельефы скальных храмов, по своей форме более, чем круглая скульптура, соответствующие местному строю художественного мышления. В темы буддийских легенд Майцзишаня и Лунмэня вкрапливаются древние мифологические образы, зооморфные мотивы; среди фигур летящих гениев возникают прочерченные искусной и опытной рукой китайского мастера

традиционные тела драконов. На стенах Лунмэня появляются мотивы торжественных шествий донаторов, с китайским типом лиц, облеченных в китайские придворные одежды. В их изображениях вновь воскресает мастерство линейного ритма, пронизанного движением.

Изменения, произошедшие в характере буддийских рельефов, начавшаяся ассимиляция иноземных образов отразили общие тенденции китайского искусства. Они на разных этапах по-разному проявились во всех видах творчества. Сами преобразованные традиции стали выражением более сложных духовных отношений человека к миру. Длительный процесс формирования отличных от прошлого, качественно новых тем и образов получил особенно интенсивное отражение в литературе и живописи. Именно на протяжении раннего средневековья закладываются основы лирической поэзии и светской по духу национальной живописи на свитках. Вместе с усложнением представлений о мире расширилась и сфера явлений, отображаемых в стихах и живописи, многообразнее стал круг их тем, богаче эмоциональное содержание. Наряду с храмовыми настенными росписями появляется не связанный с буддийскими иконографическими канонами повествовательный жанр живописи, впервые возникший в качестве иллюстраций к стихотворным произведениям. Объектом художественного переживания впервые становится природа.

Картины IV–VI веков имели уже форму вертикальных и горизонталь-

ных свитков. Они писались тушью и минеральными красками на специально обработанных и проклеенных шелковых полотнищах и сопровождалась каллиграфическими надписями. Именно к этому времени утверждается как определенный принцип характерное для всего последующего китайского искусства слияние живописи и каллиграфии. Их сближению способствовал и изобретенный Ван Си-чжи (IV в.) метод неотрывного письма, благодаря которому каллиграфия утратила свою графическую жесткость, приобрела большую выразительность.

Одновременно с канонизацией форм и технических приемов рождался и устанавливался свод теоретических правил, в которых говорилось об эстетических задачах и возможностях живописи, делались первые попытки объяснить скрытый смысл ее образов. Эти правила, явившиеся результатом длительного изучения возможностей каллиграфии и живописи, не случайно были обобщены в период раннего средневековья, когда потребности новой эпохи поставили по-новому вопрос о значении и смысле живописи. То, что многие художники, подобно Цзун Бину, Гу Кай-чжи и Ван Вэю, жившие в IV–V веках н. э., были сами теоретиками живописи, являлось свидетельством осмысления важности задач искусства, накопленного им большого опыта.

Среди сохранившихся до нашего времени трактатов одним из наиболее важных является трактат Се Хэ, жившего в V веке н. э. Его весьма кратко сформулированный труд,

названный «Гухуа пиньлу» («Записи о категориях старой живописи»), не случайно послужил основой всей дальнейшей эстетики Китая. По существу, он явился первым обобщением творческого метода китайских живописцев, выражением художественного идеала средневекового искусства. Выделенные Се Хэ в первой части своего труда так называемые «шесть законов» или «шесть требований», предъявляемых к идеальному произведению искусства, обобщили проблемы, считавшиеся главнейшими для живописи Китая. Первые три закона имеют теоретический смысл, последующие развивают вопросы художественной практики. Однако при всей кажущейся разрозненности формулировок они настолько нерасторжимо сплетены между собой, что пять законов, следующих за первым, как бы развивают и дополняют главную мысль. Читаемое как «циюнь-шэньдун» и дословно переводимое как «отзвук духа — движение жизни», то есть духовтворенная гармония, это первое правило означало необходимость восприятия процесса творчества как отражения особой нервной энергии, духовного трепета, свойственного в равной мере и творцу и всему воспринимаемому им миру явлений. Се Хэ, применяя термин древнего даосизма «ци» (воздух, эфир, материальная субстанция), наделил его новым, характерным уже для другой эпохи значением жизненной духовной силы. «Шэньдун», в свою очередь, означает то движение жизни, которое устанавливает скрытую взаимосвязь явлений, помогает живописцу

22 Гу Кай-чжи. Наставления придворным дамам. Фрагмент свитка на шелку. IV–V вв. Лондон, Британский музей



передать в своих картинах ци, или говоря другими словами, делает возможным их одухотворение. В следующих пяти законах, говорящих о необходимости совершенствовать владение кистью, добиваться соответствия предмету или жизненного правдоподобия, творчески осваивать правила, созданные старыми мастерами, путем копирования классических образцов, Се Хэ как бы указывает основные методы, помогающие наполнить художественное произведение подлинной жизнью. Приведя в систему складывавшиеся на протяжении веков воззрения, Се Хэ отразил характерные для средневековья поиски выражения внутренней сущности законов мироздания.

Кажущиеся весьма смелыми и разработанными суждения этого времени об искусстве, взращенные опытом многих поколений, имели тем не менее еще довольно отвлеченную от самой художественной практики философскую основу. Многие положения, утвержденные ранней эстетикой, еще только зарождались в искусстве IV–VI веков.

Судить о живописи этого времени крайне трудно. Живописных свитков осталось мало, а те, что сохранились, дошли до нас лишь в копиях. Имена Цзун Бина (375–443) и Ван Вэя (ок. 415–443), почти легендарны. Самыми ранними из сохранившихся являются свитки Гу Кай-чжи (344–406). Они уже дают возмож-



ность воспринять те значительные перемены, которые совершились на протяжении нескольких столетий в живописи. Следуя традициям ханьского времени, он во многом предопределил пути развития средневековой китайской живописи, а его творчество явилось для живописцев последующего времени своеобразным эталоном. Специфические качества, свойственные всей китайской средневековой живописи, — графическая острота, органичность соединения с каллиграфическим текстом, выразительность линейного контура, стройность композиции — характерны для творчества Гу Кай-чжи.

В построении картин Гу Кай-чжи на первый взгляд легко найти сходство

с ханьскими росписями и рельефами погребений. Они выполнены в виде длинных лентообразных горизонтальных шелковых свитков, иллюстрирующих проникнутые конфуцианской этикой назидательные поэмы, в частности стихотворные тексты поэта Чань Хуа, и изображают быт придворных («Наставления придворным дамам»; Лондон, Британский музей). Каждая его сцена, как и в рельефах, — самостоятельная жанровая картина, отделенная от другой каллиграфической надписью, определяющей ритм чередования сюжетов и пауз. Как и в рельефах, Гу Кай-чжи не показывает места действия, его заменяет ничем не заполненный фон свитка.

Присущий ханьскому искусству дух проповеди конфуцианских добродетелей — человеческого достоинства, гуманности, верности — господствует и здесь. И тем не менее весьма существенная грань отделяет ханьскую повествовательность от картин Гу Кай-чжи. Ханьские рельефы насыщены действием, но они не затрагивают область чувств. Круговращение и борьба стихий в них передана также через стихию действия мифологических и фантастических существ, олицетворяющих силы природы. Картины Гу Кай-чжи не только сюжетны, естественные человеческие чувства в них впервые овеяны поэзией.

Изображенные им героини полны женственности, струящиеся складки одежд подчеркивают хрупкое изящество фигур. Одним из самых поэтических произведений Гу Кай-чжи является свиток, иллюстрирующий фантастическую любовную поэму ханьского поэта Цао Чжи (192—233) «Фея реки Ло». Здесь впервые в истории китайского искусства человеческие фигуры представлены во взаимодействии с ландшафтом. Несмотря на условность пейзажа, несоответствие масштабов, известную

наивность перспективных построений, Гу Кай-чжи удалось передать прелесть поэмы, ощутимую в тонкой грации фигуры феи Ло, прощающейся с возлюбленным, в развевающихся легких тканях одежд, в нежном кружеве весенних деревьев.

Как и в ханьских рельефах, здесь сохраняется много прежних символических знаков. Дракон, летящий в небе, указывает на царство водных стихий, их силу и могущество; кружащаяся в воздухе пара диких уток является символом нерасторжимой любви. И тем не менее содержание и эмоциональный строй картины выходит за рамки фантастики древних космогонических мифов.

За Гу Кай-чжи следовала целая плеяда живописцев, развивавших тему взаимодействия человека и природной среды. Мотивы природы, еще весьма разнотильные и условные, постепенно проникают в мир ранних буддийских настенных росписей, отражая смешанные представления разных народов о природной среде, с которой соотносятся герои буддийских легенд. Однако подлинно важное и самостоятельное значение мир природы завоевывает в искусстве последующих периодов.

ИСКУССТВО VII–XIII ВЕКОВ

В истории китайской феодальной культуры VII–XIII века по своей значительности занимают центральное место. На протяжении этого огромного, насыщенного событиями этапа во всех сферах общественной жизни произошли большие преобразования. Важнейшим из них было то, что на смену разобщенности и междоусобицам, характерным для раннего средневековья, пришла новая полоса, связанная с утверждением двух крупных феодальных государств – Тан (618–907) и Сун (960–1279).

Воссоединение началось уже с конца VI века, когда Север и Юг оказались объединенными под властью династии Суй (589–618). Это создало предпосылки для дальнейшего сплочения страны в могущественную Танскую империю. К VII веку Китай, расширивший свои пределы завоевательными походами, стал одной из самых сильных и передовых держав Востока. Восстановление территориального единства, присоединение новых земель способствовали процветанию его экономики, укреплению его внешнеполитического положения. Уровень производительных сил, уже весьма высокий к концу VI века, продолжал возрастать в Китае и на протяжении последующих столетий. В VII – начале VIII века торговые пути охватили все огромное пространство страны, связали ранее отдаленные друг от друга области. Начавший сооружаться еще в конце VI века Великий канал протяженностью в 1800 км соединил реки Вэйшуй, Хуанхэ и Янцзы с заливом Ханчжоувань, дал новый вы-

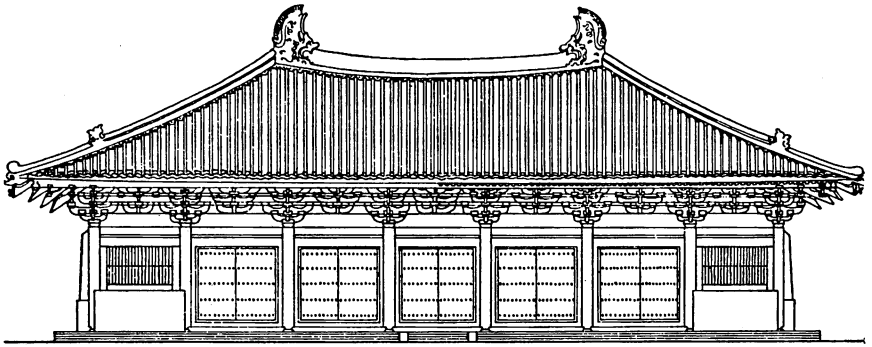
ход к морю. Чрезвычайной интенсивности достигли торговые и культурные контакты с внешним миром. Морские и караванные дороги пролегли между Китаем и далекой Индией, Великий шелковый путь стал важнейшей трассой, связавшей восточные и западные земли.

Танская империя представляла собой централизованное государство со сложной иерархической системой управления, все нити которого соединялись в руках правительственного аппарата. Такой строй помогал наладить в огромной стране порядок, обеспечивал контроль за ирригационными сооружениями. Вместе с тем активное развитие экономики, хозяйственной жизни не способствовало его стабильности и требовало перестройки общественных отношений. К VIII столетию Китай вступил в новую фазу своего развития, перейдя от ранних к развитым формам феодализма. На смену государственной надельной системе землевладения, утвердившейся в IV–VI веках, пришло частное владение землей феодалами, открывшее больший простор инициативе населения, способствовавшее ликвидации многих отживших норм и порядков. Перемены, совершавшиеся в VIII столетии, подрывая устои, на которых зиждилась Танская империя, одновременно помогали выявиться и наиболее прогрессивным тенденциям времени. На протяжении VIII века расширились посевные площади, внедрились такие новые культуры, как чай и хлопок; в торговле и ремесле важную роль стали играть купеческие гильдии — хан. Усовер-

23 *Главный навильон буддийского монастыря Фогуансы в провинции Шаньси. 857 г. Чертеж фасада*

шенствовало изготовление бумаги и шелка. Новые открытия были сделаны в области медицины, астрономии и географии.

Черты нового нашли свое наиболее полное выражение в экономике, идеологии и культуре последующего периода, когда земли Китая после падения Танской династии, расшатанной внутренними противоречиями, и вслед за пятидесятилетней разобщенностью, ознаменовавшейся царствованием «Пяти династий» (907–960), оказались вновь объединенными в империю Сун. Сунское государство, хотя и значительно более слабое в военном отношении, чем Танское, продолжило путь его культурных завоеваний, подняв на новую ступень и доведя до логической завершенности многие начинания предшествующей поры. Централизация власти была осуществлена на основе более прогрессивных для той поры форм феодальных отношений, три изобретения мирового значения — порох, магнитный компас, разборный шрифт — принадлежали к ряду крупных открытий этого времени.



Духовная жизнь периодов Тан и Сун чрезвычайно интенсивна. Небывалой высоты достигла китайская городская цивилизация. Города были большими по своим размерам и играли немаловажную роль уже в Древнем Китае. Однако в жизни мощных феодальных государств Тан и Сун они приобрели особую значимость. Бурно развивавшиеся, расширявшие свои пределы многочисленные средневековые китайские города с их миллионным населением, выросшие на скрещении важных торговых путей, стали основными центрами ремесленного производства, распространения учености, художественных взглядов и идей. Здесь сосредоточивались школы, библиотеки и университеты. Концентрация материальных и духовных ценностей, выдающихся деятелей — живописцев, поэтов и мыслителей приобрела в городах грандиозный, невиданный дотоле размах.

Расцвет городов повлек за собой важные преобразования в сфере художественной. Значение китайского искусства VII–XIII веков за-

ключалось не только в том, что в нем на основе достижений прошлого сформировались новые виды и жанры, родились новые художественные формы. В искусстве той поры нашли свое яркое выражение наиболее прогрессивные тенденции средневековой культуры. Не будет преувеличением сказать, что впервые искусство получило такое широкое общественное признание, а в сферу художественной деятельности оказались вовлеченными значительно более широкие, чем прежде, слои городского населения. Увлечению литературой способствовало изобретение в VII веке ксилографического способа книгопечатания, а в XI веке — печати с помощью передвижного шрифта, позволивших популяризировать не только государственные указы и буддийские тексты, но и сборники стихов и новелл. О новой общественной значимости искусства свидетельствовало также и образование в X веке при императорском дворе Академии живописи, где впервые художники заняли почетные места. Введение при Танах в VIII веке

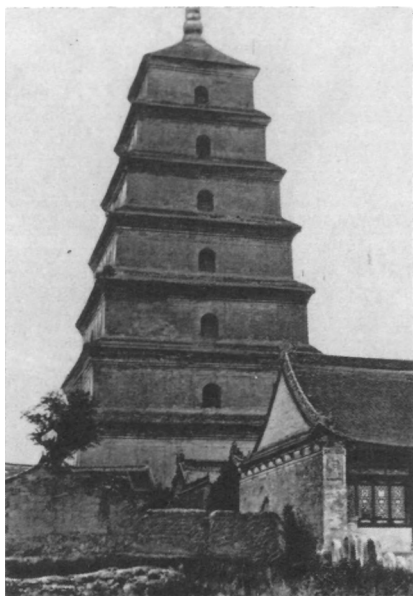
обязательной системы государственных экзаменов, требующих от претендентов на чиновничьи должности наряду с конфуцианским каноном знания поэзии, искусства и каллиграфии, было также связано с расширившимся представлением о духовном призвании человека. Этическим идеалом этого времени стала личность, не только освоившая необходимый комплекс гуманитарных знаний, но и наделенная эстетическим чувством.

Утонченная городская цивилизация развитого китайского средневековья, имевшая длительные традиции, переплывала древние пантеистические верования, переосмыслила привнесенные в IV—VI веках на китайскую почву иноземные образы и формы, органически связав их с наиболее живыми и ценными сторонами древней культуры Китая. Философские суждения о мироздании и природе дали основу тонко разработанной эстетической системе. Лирическая поэзия и художественная проза не только достигли своего наивысшего подъема, но и чрезвычайно тесно сблизились с живописью, благодаря чему расширился арсенал выразительных приемов, используемых этими видами творчества. Духовный мир человека сравнительно с прошлым стал многообразнее и богаче, в нем открылись неведомые прежде глубины чувств.

При многих чертах сходства культура периодов Тан и Сун отмечена и рядом отличий, связанных с изменениями в социальной и политической обстановке, формах идеологии. Мощное и активное в своей завое-

вательной политике Танское государство, распространившееся на гигантском пространстве, жило широкой международной жизнью. Его города и университеты, блеск столичной жизни притягивали к себе поток жителей из других стран. В столице Чанъань и южном порту Гуанчжоу существовали колонии иноземных купцов. Арабы, персы, японцы и корейцы не только совершали частые путешествия в Китай, но и имели там свои дворцы и храмы. Торговые и культурные контакты, установившиеся с Ираном и Индией, странами Средней и Центральной Азии, а через страны Ближнего Востока и с Византией, играли немало важную роль в жизни танского Китая, вобравшего в себя новые образы литературы, музыки, новые аспекты веры. Достаточно сказать, что на китайскую почву проникли в ту пору манихейство и зороастризм, ислам и даже христианство несторианского толка. Все это накладывало отпечаток на идеологическую атмосферу VII—VIII веков.

Танское время с его интересом к внешнему миру, своеобразным «взглядом вширь», с его обращенностью к разнообразным сторонам бытия было проникнуто мощным пафосом созидания, несло в себе огромный заряд жизненной энергии. Впитывая и сплавляя в себе множество воспринятых извне художественных явлений, переосмысляя идеалы, выработанные ранним средневековьем, оно несло в себе веяния, характерные для нового этапа феодализма с его более широкими представлениями о человеке и окружаю-



24 Пагода Даяньта в Сиани. 652–704 гг.

щей его действительности, с его более сложными и разветвленными, чем прежде, аспектами буддийских вероучений.

Сунская культура сформировалась уже в иных исторических условиях. Притом что города в X–XII столетиях были еще более развитыми культурными центрами, чем танские, сама страна занимала значительно меньшую территорию. На протяжении всего правления Сунской династии Китай непрерывно подвергался завоеваниям, урезавшим его владения, — сначала киданей и тангутов, в XII веке — чжурчженей, отторгнувших всю северную часть страны, а в XIII веке — монголов, подчинивших все государство. В соответствии с полити-

ческими переменами и перемещением столицы из Кайфына в Ханчжоу эпоху правления Сунской династии принято расчленять на два этапа: северосунский (960–1127) и южносунский (1127–1279).

Для сунского времени, ознаменовавшегося бедствиями, варварским уничтожением культурных ценностей, характерно углубленное уже не на внешних, а на внутренних проблемах драматическое мироощущение, чуждость ко всему местному, к историческому прошлому своей страны — древней бронзе, преданиям, поучениям мудрецов и легендам. Повышенное внимание к природе, поиски устойчивых ценностей и божественной гармонии, воплощенной уже не в образе человека, а в вечно обно-



вляющейся красоте земного мира, отличают сунское время от танского, знаменуя новую ступень художественного осмысления мира. Ортодоксальный буддизм, утверждавший основы государственной власти, уже не соответствовал на этой стадии тенденциям времени. На смену ему пришла новая идеология неоконфуцианства, сформировавшаяся на базе слияния буддизма с конфуцианством и даосскими пантеистическими воззрениями. Глубокие внутрен-

ние перемены, совершившиеся на протяжении X—XIII веков в духовной жизни Китая, нашли отражение в переработке канонов, выдвижении на первый план новых видов и жанров искусства.

Характер живописи, скульптуры, декоративных ремесел и зодчества периодов Тан и Сун несет печать событий времени. На протяжении зрелого средневековья они вступают между собой в более многообразные формы взаимодействия.

была столь активно использована как компонент художественного образа. Любое сооружение, понимаемое как составная часть ансамбля, не мыслилось в это время вне связи с огромной пространственной средой — целым миром. Только в сопоставлении с пространством, с природой китайское средневековое зодчество приобретало свою подлинную выразительность. Вместе с тем каждая из этих двух эпох разрешала задачи синтеза по-своему.

Архитектуре утверждающего свое могущество Танского государства присущ дух праздничности, монументальной ясности форм. VII—VIII века отмечены в Китае небывалым размахом строительных работ. Особое внимание уделялось в это время проблемам градоустройства. Лоян и Чанъань, две столицы Танской империи, превратившиеся в крупнейшие торговые, ремесленные и культурные центры, значительно расширили свои границы, соединились каналами, мостами и дорогами с различными частями страны. В широте их замысла проявилось новое ощущение композиционной завершенности. Прежняя отчетливость плана, характерная для ранних китайских городов, была не только в них сохранена, но превратилась в стройную систему, отражавшую представления об иерархической структуре мироздания, незыблемом и совершенном порядке его устройства и соответствовавшую новым социальным и эстетическим требованиям. Обнесенный высокими и массивными глинобитными стенами столичный город, ориентированный

25 Павильон храма Шэнмудянь монастыря Цзиньсы. Провинция Шаньси. 1023–1031 гг.

Весьма важная роль в художественной жизни страны на этом этапе принадлежала зодчеству. Оно помогало постичь душу природы, как бы раскрывая и уточняя ее законы, составляя с ней гармонический союз. Само соединение природных и архитектурных форм, имевшее в Китае длительные традиции, приобрело в VII—XIII веках свое наиболее совершенное и возвышенное воплощение, поскольку именно в архитектуре периодов Тан и Сун природа впервые

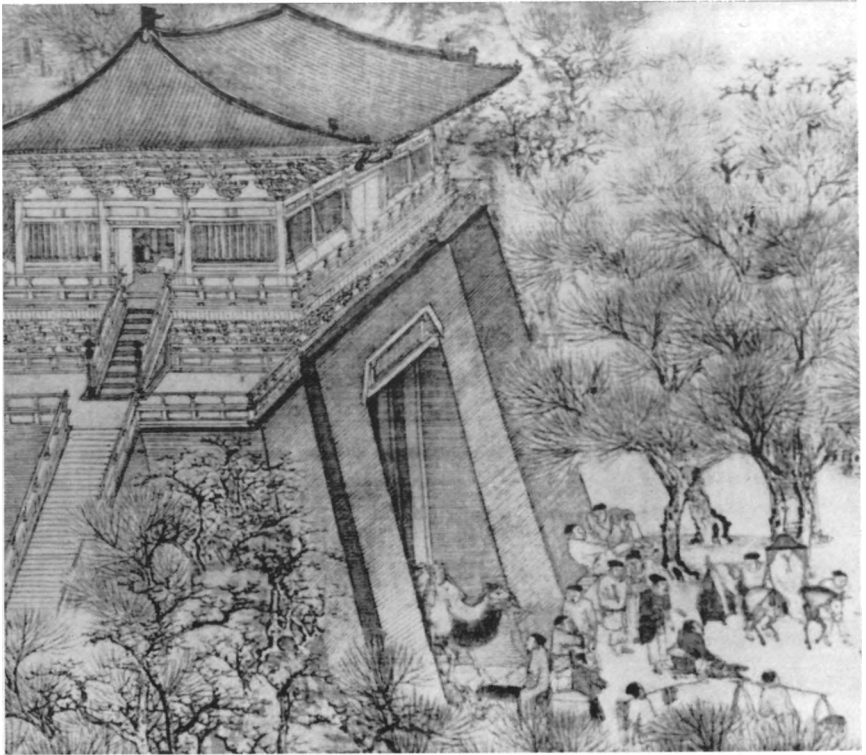
в связи с законами древней геомантии «фэн-шуй» («ветер-воды») по оси север–юг, пересеченный по четырем направлениям света рядом прямых магистралей, завершенных крепостными воротами, мыслился единым организмом, в котором каждый компонент занимал строго предназначенное ему место.

План Чанъани представлял огромный правильный прямоугольник периметром в 36 км и общей площадью в 8410 га. С востока на запад его расчленяли четырнадцать магистралей длиной по девять километров каждая, с юга на север перпендикулярно к ним пролегли одиннадцать семикилометровых улиц, центральная из которых разделяла Чанъань на две симметричные половины – восточную и западную. Основное ядро столицы, ее духовный и политический центр, составляли расположенные к северу и обнесенные стенами кварталы грандиозного дворцового комплекса – города в городе, отождествлявшегося с центром мироздания и состоявшего из двух самостоятельных ансамблей. Ими являлись Императорский город, в котором сосредоточивались важнейшие административные сооружения, резиденции высших сановников, и примыкавший к северной стене Запретный город – недоступный взорам сказочный мир, куда входили дворцовые парадные и жилые покои императора, тенистые сады, водоемы с мостами. В центре столицы к востоку и западу от главной осевой магистрали располагалась резко отделенная от дворцовой торговли и храмовая часть города. В нее входили два

26 Крепостные ворота Бяньляна (современный Кайфын). Фрагмент свитка на шелку Чжан Цзэ-дуаня «Вверх по реке в праздник поминовения». XII в.

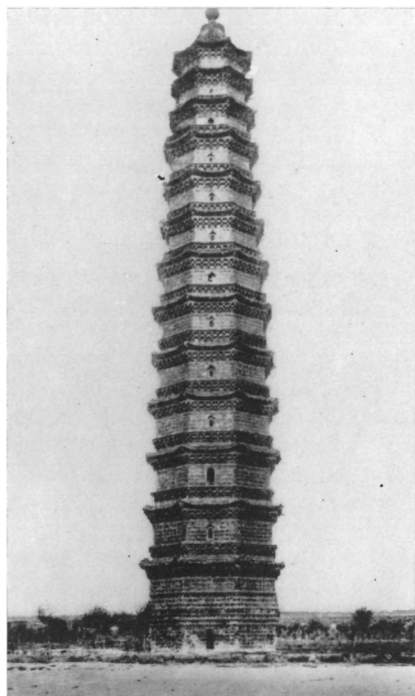
огромных рынка – западный и восточный, ансамбли монастырей. Дворцы сановников размещались близ главной магистрали, жилища торговцев и мастерские ремесленников группировались к югу. Вся простиравшаяся к югу за пределами дворцовых стен часть города делилась на 108 отгороженных друг от друга стенами и воротами кварталов – фан, внутри которых от скрещения главных путей отходила сеть узких переулков.

Таким образом, план Чанъани был продуман и организован вплоть



до мельчайших деталей. Подчинение всех частей столицы единой градостроительной идее повлияло на масштабное соотношение входивших в нее сооружений. Иерархический порядок поддерживался не только тем, что дворцовые кварталы были отделены от кварталов жилых, но и строгой регламентацией размеров зданий. Величавость и пышность монастырских и дворцовых сооружений, вознесенных на каменные платформы и достигавших значительных размеров, подчеркивалась тем, что ординарные жилые дома строи-

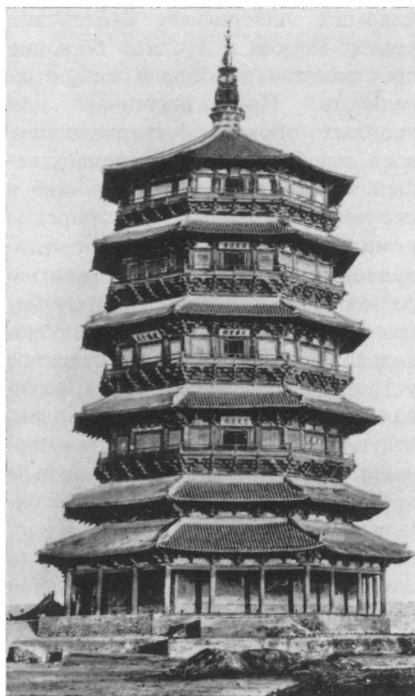
лись одноэтажными, были лишены украшений, скромны по цвету и имели не более трех пролетов между столбами по фасадной стороне. Цельность градостроительного замысла опиралась на отстоявшиеся веками традиции. Дворцы и храмы, организованные, как и жилые дома, в систему замкнутых дворов, обстроенных по периметру, возводились из дерева по единому принципу, воспроизводя в миниатюре прямоугольные очертания города, варьируясь в своих размерах, декоративном оформлении, количестве построек и



27 Тэта («Железная» пагода) в Кай-фыне. 1041–1044 гг.

дворов, входящих в комплекс. Ввиду непрочности основного строительного материала, его подверженности пожарам, разрушениям и тлению внимание сосредоточивалось на наиболее рациональных и быстрых строительных методах. В основе всего многообразия сложившихся к этому времени типов построек — одноэтажных и однозальных парадных павильонов дянь, многоэтажных зданий с обходными галереями лоу, надвратных беседок, вознесенных на высокий каменный цоколь тай равно как и типов парковых беседок тин и галерей лан, — как и прежде, лежала простейшая ячейка

каркаса, образованная столбами и системой балок и перекрытий. Сочетание этих ячеек, возведенных на каменной или глинобитной платформе, создавало конструктивную и пространственную основу самых различных зданий, могло широко использоваться для разнообразных нужд. Стены, не являющиеся несущими элементами, прятались в тени обходных галерей, могли заменяться в верхней части легкими решетками, уплотняться, изготавливаться в разных климатических зонах из таких разных материалов, как глина и кирпич, быть глухими или отсутствовать вовсе. Крыши могли легко варь-



28 Пагода Шицзята храма Фогунсы
в Инсяне. Провинция Шаньси. 1056 г.

ироваться по своей ширине и высоте благодаря искусно продуманной системе подкровельных кронштейнов — доугунов, распределяющих тяжесть на опоры. Величина и значительность каждого отдельного павильона определялись не столько разнообразием форм, сколько увеличением или уменьшением количества столбов и пролетов между ними. Единое внутреннее пространство в зависимости от ширины боковых пролетов расчленялось столбами на несколько нефов.

Хотя до наших дней не сохранилось памятников светского зодчества VII–VIII веков, по обнаруженным

раскопками остаткам дворцов Чанъани видно, что традиционные архитектурные приемы получили в танское время новое выражение. Следы расположенных за северной стеной столицы приемных залов, площадей и дворов огромного дворцового комплекса Дамингун указывают на тяготение к монументальным формам. Один лишь стилизованный павильон для торжественных пиршеств павильона Линьдэдянь (Павильон единорога) занимал площадь $130,41 \times 75,55$ м и насчитывал 192 массивных деревянных столбов, опирающихся на каменные базы.

Восходящие к этому же времени живописные изображения многоэтажных дворцов, подобные дошедшему до нас в копии свитку живописца VII–VIII веков Ли Чжао-дао «Река Цюй» (Пекин, музей Гугун), позволяют судить и о новом художественном оформлении парадных зданий. Строгая рациональность соединялась в них с большей живописностью. Террасы, галереи и мосты связали здания в единый ансамбль с парками. Облицованные светлым камнем платформы стали выше, суровая простота деревянного каркаса сменилась цветовой звучностью окрашенных лаком колонн и карнизов, выделяющихся на фоне листвы. Подкровельная часть украсилась отличавшейся от прошлого своей красотой и сложностью системой мощных резных деревянных кронштейнов, подчеркивавших пластическую выразительность утяжелившейся кровли. Особую значимость приобрели массивные, зачастую двухъярусные черепичные крыши, возносившие дворцы над остальными зданиями, определявшие роль каждого комплекса в общем ритме столичного ансамбля. Их углы впервые столь отчетливо и плавно изогнулись кверху, выносы кровли приобрели небывалый прежде широкий и свободный размах, защищая дом от непогоды и зноя, воспроизводя своими очертаниями силуэты окрестных деревьев и холмов.

Торжественный облик ансамбля города дополняли монастыри. Поскольку буддизм на протяжении VII – начала VIII века играл в государстве важную роль, являясь офи-

циальной идеологией, буддийские храмы заняли в столице большие пространства, приобрели особую парадность. Предназначенные для пышных обрядов, утверждающие всей своей структурой порядок вещей и явлений, господствующий в окружающем мире, монастырские комплексы танского времени отличались не только значительностью размеров, но и подчеркнутой симметричностью планировки, воспроизводившей основы иерархического устройства города. Все в них, начиная от широкой центральной аллеи, ведущей через главные ворота к площади, раскинувшейся перед главным храмом, праздничности вознесенных на каменные платформы и расположенных по единой оси друг за другом храмов, кончая величавой гармонией высящихся в глубине залов на алтарных постаментах золоченых и расписанных красками статуй буддийских божеств, было подчинено принципу строгой симметрии.

Об особенностях деревянных храмовых сооружений танского периода, уничтоженных антибуддийскими выступлениями, разрушенных войнами и пожарами, позволяет судить уцелевший в горах Утайшань (провинция Шаньси) павильон Дасюнбаодадянь ансамбля буддийского монастыря Фогуансы, выстроенный в 857 году. Одноэтажный прямоугольный в плане павильон, длиной в 36 м, со своими широкими дверными проемами, крышей, крытой серо-голубой черепицей, каменной платформой, несмотря на сравнительно небольшие размеры, производил впечатле-



29 Голова бодхисаттвы. Камень. VI в.
Сиань, Музей провинции Шэньси

ние монументальности. Это ощущение величавой уравновешенности масс подчеркивалось плотностью торцовых стен, мощностью деревянных доугунов, вздымающих тяжелые выносы крыши, отчетливостью линий ее ребер, энергичностью изгибов конька и общей пропорциональностью соотношений, воссоздающей торжественный стиль танского зодчества.

Важную роль при храмах играли пагоды. Эти мощные башни, возведенные из крупного, прочного светлого кирпича, в отличие от хрупких деревянных строений утверждавшие идею вечности, стали неизменными компонентами городского ансамбля, способствуя выявлению и кристаллизации всех особенностей танского архитектурного стиля. Отличавшиеся

от ранних образцов значительно большей геометрической уравновешенностью и ясностью членений, отсутствием каких-либо украшений и почти математической логикой роста, две кирпичные пагоды Чанъ-ани — Даяньта (Большая пагода диких гусей; 652–704) и Сяояньта (Малая пагода диких гусей; 707–709), расположенные в центральной и южной частях столицы, являлись ее главными вертикальными вехами, определяя характер городского пейзажа, связывая его с окружающим горным ландшафтом. Квадратные в плане высокие башни (Даяньта — 64 м, Сяояньта — 45 м), напоминающие строгостью своих очертаний крепостные сооружения, построенные на ритме простых прямых линий и повторяющихся в уменьшенном



30 Статуя бодхисаттвы в пещерном храме Тяньлуншань. Провинция Шаньси. Период Тан

виде объемов, воплощали в своих благородных ясных и монументальных архитектурных формах дух, свойственный танской эпохе.

Сунская архитектура, хотя и основывается на традициях танского зодчества, выявляет более сложную и неоднородную картину нового этапа. В пору расцвета северосунского государства (960–1127) китайское зодчество не ослабило своего поступательного развития. Его принципы и рациональные основы оказались ведущими в строительном опыте не только соседних стран, но и завоевателей северных территорий – киданей и чжурчженей, привлекавших

китайских мастеров для возведения храмов, пагод, светских сооружений в отвоеванных ими городах – Даминчэн (Датун) и др. Раздвинули свои пределы, приобрели еще больший блеск и размах и сами города Сунской империи. В них сосредоточивались более разнообразные, чем прежде, виды ремесел, процветала торговля. Особенно расширились южные центры – Цзинлин (Нанкин), Сучжоу, Гуанчжоу, Чэнду и Линьань (Ханчжоу), а также города, стоящие на судоходных реках и каналах, подобно столице Северных Сунов Бяньлян (Бяньфу, Бяньцзин – современный Кайфын). В новой столи-

це в связи с изменившимися потребностями времени были проведены многие градостроительные реформы. Был разработан план расширения и украшения столицы, увеличилась протяженность городских стен с 40 до 50 ли, были уничтожены стены фанов, разделявшие город на маленькие ячейки и мешавшие теперь уже круглосуточному движению пешеходов и караванов. Главные магистрали превратились в торговые улицы, застроенные рядами двухэтажных лавок и харчевен; обсаженные деревьями каналы и реки покрылись сетью изогнутых, искусно выстроенных арочных мостов. Ансамбль императорского дворца, окруженный кирпичными стенами окружностью в 5 ли, отодвинувшись от северной стены, занял центральную часть осевой магистрали столицы. Разнообразнее стали типы жилых и культовых сооружений, изощреннее архитектурные формы.

Расширение градостроительства, введение новых материалов и обогащение строительных приемов вызвали в период Сун необходимость в создании единой архитектурной системы, которая воплотилась в государственный свод правил по строительству «Инцзао фаши» («О формах и методах строительства»), созданный Ли Мин-чжуном в 1103 году. В этом трактате, обобщившем опыт предшествующих столетий и предопределившем на многие века пути китайской архитектурной мысли, выявились тенденции к унификации строительных методов дворцовой, храмовой и отчасти жилой архитектуры. Было установлено восемь ти-

пов балок, размер которых стал модулем цай, указывающим величину пространства как отдельной конструктивной ячейки, так и всего здания. Все размеры конструктивных деталей — доугунов, сечения колонн зависели, в свою очередь, от минимального модуля фэн, составлявшего одну пятнадцатую от модуля цай. Такая типизация деталей способствовала быстрой и точности выполнения работ и в то же время открывала пути для самых разнообразных вариаций и творческих решений. В трактате Ли Мин-чжуна важное место было отведено также вопросам декоративной отделки деревянных конструкций, фасадов и интерьеров, резьбе по дереву и камню. Пристальное внимание к орнаментации, к архитектурным деталям, к более гибкому и многообразному соединению зданий с природным окружением, характерное для сунского времени, отражало важные процессы, совершившиеся на протяжении X–XI веков в социальной и духовной жизни страны. Оно было знаком нового, усложнившегося понимания взаимосвязи человека и природы. Стиль деревянных дворцовых и храмовых сооружений периода Сун эволюционирует в сторону большего изящества, живописности форм. Конструкция дворцов и храмов, примером которых может служить храм монастыря Дулэсы в провинции Хэбэй (X в.), становится более сложной и в то же время менее массивной и строгой, общий рисунок крыш смягчается. Зачастую потолки, балки и колонны разнообразных помещений украшает резьба. Для покрытия



31 Колоссальная статуя Будды Вайрочаны в пещерном храме Лунмэнь.
672—675 гг.

крыш порой применяется глазу- рованная черепица, а для стен и доу- гунов — многоцветная роспись. На протяжении X—XI веков, несмотря на утрату буддизмом своей общесо- сударственной значимости, продол- жают возводиться многочисленные буддийские храмы и пагоды. Типы этих сооружений, следуя сложив- шимся и отстоявшимся веками прин- ципам, в то же время отражают пе- ремены, произошедшие в понима- нии архитектурного образа.

О характере сунского храмового зод- чества дает представление неболь- шой (21 × 18 м) павильон храма Шэн- мудянь монастыря Цзиньсы (1023— 1031), расположенного недалеко от Тайюаня в провинции Шаньси. По- мещенный в живописной местности близ водоема, в окружении тенистых деревьев, вознесенный на белока- менную платформу и увенчанный двойной черепичной синей крышей, павильон со сложными кронштейна- ми, легкими колоннами, обвитыми рельефными изображениями драко- нов, с широкой обходной галереей, смягчающей переходы от дневного света к сумраку интерьера, суще- ственно отличался от танских хра- мов с их строгими массивными фор- мами, серыми, лишенными яркого блеска крышами.

Видоизменились в своих конструк- тивных и эстетических принципах и пагоды. Зачастую по-прежнему большие и монументальные, они ус- ложнились в своих планах и декора- тивном оформлении, стали шести- и восьмигранными, подобно пагоде Люхэтя в Ханчжоу (960—1156), паго- де Бэйсытя в Сучжоу (1031—1062)

или Ляодита в уезде Динсянь (1001— 1055). В них появились многие кон- структивные новшества. Они окру- жались обходными галереями (при- мером чего может служить пагода Шицзята 1056 г., выстроенная на территории киданьского царства). В них соединились такие разные мате- риалы, как камень, кирпич и дерево, в декоре нашли применение бронза, железо, орнаментированные чугу- ные плиты. В конструкцию многих пагод был введен массивный цен- тральный столб, позволивший уси- лить их прочность, увеличить объем, придать им большую устремлен- ность вверх.

Уже в таких ранних сунских пагодах X века, как Хуцю (Пагода тигрового холма), ощутимы значительно боль- шая вытянутость пропорций, стрем- ление к живописности, к слиянию с природным окружением в единое гармоническое целое. Плавный си- луэт этой сорокасемиметровой баш- ни, венчающей высокий лесистый холм в окрестностях города Сучжоу, открывался с далекого расстояния. Еще большая стройность и декора- тивность форм отличает пагоду Тэта («Железную» пагоду), возведенную в 1041—1044 годах в столице госуда- рства Северных Сунов — Бяньляне. В облицованной узорными глазуриро- ванными керамическими плитами цвета ржавчины пятидесятисемиметровой октогональной в плане башне, насчи- тывающей тринадцать ярусов, окон- чательно исчезла материальная ве- сомость танских пагод. Она легко и плавно вздымается ввысь, острые углы ее крыш подхватывают и раз- вивают ее движение вверх, изгиба-



ются наподобие ветвей стройной ели. Многие пагоды этого времени украшаются скульптурными мотивами, тяготеют к скульптурным формам. Стремление к пластичности особенно проявляется в каменных пагодах, распространенных в X веке на юге страны. Небольшие по размерам (высотой 7–8 м), лишенные внутреннего пространства, они уподоблялись скульптурам, составляли своеобразный переход от простых рациональных форм архитектуры к стихийным формам живой природы.

Особенности сунского зодчества нашли свое развитие во второй половине XII–XIII веке. В это время, когда страна под ударами кочевников

32 *Пещерный храм Цяньфодун. Фрагмент интерьера. VIII в.*

33 *Пещерный храм Цяньфодун. Фрагмент интерьера. VIII в.*





34 *Охранитель входа. Керамическая скульптура из погребения. Период Тан. VIII в. Сиань, Музей провинции Шэньси*

потеряла большую часть своих земель, а центры государства переместились в южные провинции, в зодчестве выявляются новые тенденции. Оно становится в подлинном смысле пейзажным, мыслится как часть природных форм, позволяющих человеку среди хаоса и катастроф жизни приобщиться к вечным и устойчивым в своей простоте образам бытия. Пейзажное мышление, подготовленное всем развитием китайского философского пантеизма, выразилось в развитии особого вида искусства — ландшафтных садов, получивших распространение в южных провинциях Китая, где издревле сложились традиции зодчества, отличные от более строгого стиля северных столиц.

Город Линьань (Ханчжоу), куда в 1127 году переместилась столица, расположенный среди цветущих зеленых гор, покрытых тропическими деревьями и нежным бамбуком, имел не только более свободную планировку, чем Бяньлян, но и был превращен человеческими руками в прекрасный сад. Архитекторы, поэты и живописцы, выявляя и подчеркивая в природе ее самые высокие эстетические качества, трудились над созданием идеального сочетания красоты природы с красотой искусственных сооружений. На берегу и на островах озера Сиху возникли живописные беседки или обвитые плющом маленькие павильоны. В горных местах появились уединенные хижинки, предназначенные для созерца-

ния красот пейзажа. Озеро было перегороджено на несколько частей дамбами, обсаженными густыми деревьями, разделившими его просторно на несколько озер и тихих заводей.

В Ханчжоу и Сучжоу возникли и комплексы ландшафтных садов, приобретавших в ансамбле самодовлеющую значимость. Самыми известными из них были расположенные близ озера – Цзюйцзинъюань и Фуцзинъюань. Эти сады, породившие длительную традицию не только в китайском, но и в японском искусстве, обобщали все то наиболее типичное и ценное, что можно было увидеть в самой живой природе. Воспроизводя мир естественной природы с ее деревьями, мхами, горами и водоемами, эти лишенные цветов, небольшие по размерам, замкнутые в стенах ансамбли, включавшие в себя архитектурные формы, не были в то же время случайным соединением природных элементов. Видимая стихийность, явившаяся обобщением длительного опыта наблюдения над миром, воплотилась в каноны и правила. Ощущение патины времени, давности вещей, сочетание скал и воды, поиски равновесия и гармонии в асимметрии, непринужденности сочетания форм стали важными эстетическими качествами ландшафтной архитектуры.

По существу, сунские сады явились особым синтезирующим видом искусства, где присутствовали одновременно и замысел зодчего, и глаз живописца, и рука скульптора, по своей воле komponующего камни, скалы, деревья.

Эпоха развитого средневековья ознаменовалась в Китае дальнейшим формированием и таких, сложившихся на основе древних традиций, типов крупных ансамблей, как буддийские скальные монастыри и погребения знати. Ведущая роль в оформлении этих комплексов, объединивших в себе различные виды искусств, по-прежнему принадлежала пластике. Однако характер ее синтетического взаимодействия с зодчеством, живописью и декоративными ремеслами на протяжении VII–XIII веков стал значительно более многообразным.

Период Тан – время зрелости, наивысшего расцвета китайской пластики, этап ее классики. Экономический и духовный подъем, подготовленный объединением страны в конце VI века и достигший своей вершины в последующие столетия, могущество буддийской церкви выявились в монументальной силе создаваемых в это время пластических образов. В скульптуре этой поры как бы синтезировались важнейшие идеи времени, воплотились идеалы торжествующей государственности. Пластика охватывает широкий круг проблем, в ней разрабатываются новые темы и образы.

Скульптура этого времени – важный и неперенный компонент любого буддийского ансамбля. Воплощенная в многофигурные композиции алтаря, она составляет главную святыню, эстетический центр наземного монастыря, дополняет архитектурный облик пагод, храмовых ворот. В то же время, неразрывно сплетенная с задачами погребального



культу скульптура оформляет также путь к погребению, населяет невидимое царство пышных подземных склепов. Вместе с тем, в отличие от раннего средневековья, ей присуща уже большая стилевая общность. Различие между пластическим выражением образов буддийских божеств и скульптур погребального культа, несмотря на требования иконографии, очерчивавшей круг задач каждого из этих самостоятельных видов пластики, в значительной мере стирается. В буддийскую скульптуру проникают неведомые прошлому веяния, в ней устранивается и свойственный раннему средневековью конфликт между физическим и духовным началами. В монументальной пластике скальных монастырей, как и в рельефах и гли-

35 *Ржущий конь. Керамическая скульптура из погребения. Период Тан. Кембридж (Масс.). Художественный музей Фогга*

36 *Скачущий конь. Рельеф из погребения императора Тайцзуна в Сиани. 637 г. Сиань, Музей провинции Шэньси*



няных фигурах погребальных комплексов, получил отражение жизнеутверждающий пафос времени, воплотился интерес к разнообразным аспектам жизни. Но в образах буддийских божеств, которые, повествуя о гармонии и соотношении сил во вселенной и обобщая представления о ее божественной красоте, опирались на эстетические нормы, сложившиеся вне Китая, гораздо явственнее звучат центрально-азиатские мотивы, а также переплавленные на свой лад идеи Индии эпохи Гуптов. Через соразмерность пропорций, возвышенную ясность и величавость образов танская пластика донесла до нас гуманистические идеалы своей эпохи.

Изменения, подготовившие переход от былой условности к зрелому, бо-

гатому и полнокровному пластическому искусству периода Тан, начались с конца VI – начала VII века. Вместе с новыми веяниями времени расширился круг божеств, введенных в буддийский пантеон, и были адаптированы и приспособлены к местным понятиям о загробной жизни и силах, охраняющих бытие человека, чужеродные идеи. Сложившаяся в русле учения махаяна новая концепция окончательно вытеснила прежний моральный аспект аскетического учения хинаяна. Она фактически заменила абстрактную мысль о нирване более понятным и зримым образом прекрасного цветущего райского сада – царства светозарного божества, владыки Запада Будды Амитабхи, где души праведников находят блаженный отдых.

37 Статуя архата в пещерном храме Майцзишань. Фрагмент. Период Сун



Культы Шакьямуни и Майтреи, характерные для вэйского времени, также отошли на второй план, сменились почитанием многих божеств, воплощающих могущество сил природы, ее стихий, ее гармонию, олицетворяющих собой планеты, луну, солнце, звезды. Особую роль в связи с новой ориентацией китайского буддизма получили культы Будды Вайрочаны (по-китайски Локана), отождествляющегося с космическим светом «Великого солнца», Амитабхи, а также милосердных помощников Будды, заступников за человечество — бодхисаттв, которые должны были осуществлять связь между высшими богами и людьми, нести им спасение и утешение. Особенно распространенным стал культ могущественного бодхисаттвы Авалокитешвары, образ которого на протяжении танского периода утратил черты юношеской

незрелости и получил разные воплощения, приняв облик женского божества милосердия Гуаньинь.

Отход от эстетических норм раннего буддизма сопровождался отказом от аскетических образов. Уже в китайской скульптуре периода Суй появилась большая плавность и округлость форм. Лишенные плоти, хрупкие в своей возвышенной одухотворенности образы божеств вэйского времени уступили место грубоватым, но более земным образам.

Торжествующее свои победы централизованное китайское феодальное государство испытывало необходимость в монументах, прославляющих его могущество, власть буддийской церкви. Конец VI — начало VIII века — время чрезвычайно интенсивного храмового строительства. Новые пещеры вырубались в толще горных массивов Майцзи-

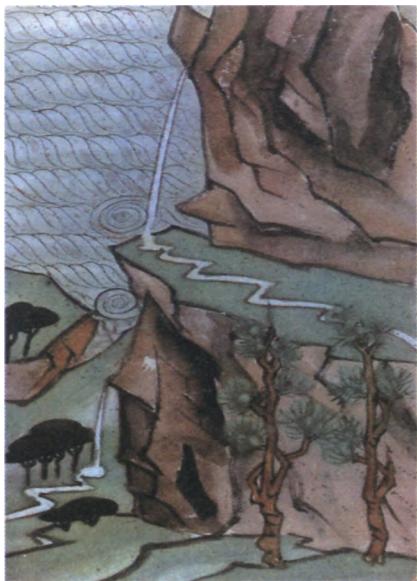
38 Статуя бодхисаттвы Гуаньинь.
Раскрашенное дерево. XII в. Амстер-
дам, Музей азиатского искусства



шаня, Лунмэня и Цяньфодуна (Дуньхуана). К этому же этапу относится и создание крупного пещерного комплекса Тяньлуншань, расположенного в центре провинции Шаньси, начало строительства которого восходит к 550–560 годам. Характерными признаками суйских монументальных статуй Тяньлуншаня является то, что при сохранении былой фронтальности, свойственной колоссам вэйских пещер, они начинают как бы отъединяться от стен, приобретать округлые формы человеческого тела. Уподобляющиеся колоннам в своей монументальной грузности, эти статуи, равно как и статуи других монастырей, выступают как бы в своих новых взаимосвязях с миром, предстают исполненными неведомой прошлому крепости и жизненной силы. В их трактовке намечается интерес к пластической лепке лица, округлой массивной го-

ловы, к скульптурной проработке многослойных и многоцветных одежд, обильных украшений. Эти черты, особенно заметные в иконографии бодхисаттв, получают свое новое воплощение на следующем этапе.

Статуи пещер Лунмэня, Майцзишаня, Цяньфодуна и Тяньлуншаня, относящиеся к VII–VIII векам, получают еще большую независимость от стены-фона, становясь трехмерными, приобретая не только объемность, но и наполняясь земной, чувственной красотой. Композиция алтарей и общая организация храмового интерьера становится значительно разнообразнее, появляется целый ряд новых иконографических решений. В квадратных либо скругленных в плане небольших сравнительно с прошлым пещерах Лунмэня фигуры буддийских божеств размещаются свободнее, соразмеряют-



39 *Настенная роспись пещерного храма Цяньфодун. Фрагмент. VII–VIII вв.*

ся с масштабами интерьеров, более органично взаимодействуют друг с другом. Между рельефами, украшающими потолки изображениями прекрасных в своих гибких и плавных движениях гениев и небесных дев, остаются уже ничем не заполненные плоскости фона, трактуемые как свободная стихия воздуха, неба. В ряде гротов (например, в гроте Ганьцзинсы VII в.) скульптуры, окруженные рельефными настенными композициями, располагаются в самом центре, организуя вокруг себя пространство, создавая новую картину гармонического взаимодействия и упорядоченности сил вселенной. К характерным признакам танских статуй принадлежит и то, что при соблюдении сложившихся за пределами Китая канонов они все яв-

ственнее воспроизводят местный этнический тип. За отвлеченностью идеального образа высших божеств ощущается человек в его социальных отношениях и связях. В лицах учеников и последователей Будды, отображенных в рельефах Лунмэня, прослеживаются черты земного человека-мудреца, занявшего свое место в сложной и многоступенчатой иерархии божеств.

На смену старому приходит и новый тип красоты. Робость юношеских эмоций сменяется чувством зрелого достоинства, завершенностью движений и форм. С губ божеств исчезает тонкая мистическая полуулыбка, складки одежд теряют свою линейную дробность и жесткость, мягко облекая пышные тела. Божества сложнее дифференцируются по ие-



40 Настенная роспись пещерного храма Цяньфодун. Фрагмент. VIII в.

рархическим рангам, соответствующим их местоположению во вселенной. В лицах, экспрессивных жестах и напряженных мускулах стражников — охранителей стран света — подчеркивается необузданная ярость и сила, направленная против врагов буддизма; в движениях милосердных божеств и духов сквозит грация и нежность. В позах высших божеств фиксируется царственное величие, отмечается поистине вельможное спокойствие.

Мировоззренческие и художественные представления времени нашли свое наиболее полное выражение в огромной, двадцатипятиметровой статуе Будды Локаны (Вайрочана) — божества космического света, выполненной в 672–675 годах. Эта помещенная высоко в горах, в центре обширной площадки глубиной в 30 м и шириной в 35 м, высшая над остальными пещерами Лунмэня грандиозная фигура космического божества, окруженная канонизированной свитой святых, последователей, охранителей, олицетворила собой могущество находящегося в расцвете государства и воплотила в себе новый идеал танской красоты. В облике Локаны, с чувственными губами, выступающими скулами и тяжелыми припущенными веками узких глаз, в мягкости складок одежд, окутывающих его фигуру, в полной покое и уравновешенности позы сплелись воедино возвышенная красота владыки вселенной и надменная сила властного правителя, исполненного земного достоинства. Не менее явственно черты нового проявляются и в трактовке юных

помощников Будды — милосердных бодхисаттв, занявших важное место в ряду святых танского буддийского пантеона. Их отличают от прошлого не только значительно большая независимость от главного божества и свобода движений, но и большее физическое совершенство, гармонирующее с совершенством духовным. Их лица нежны и тонко моделированы, удлинённые тела показаны в легком и плавном изгибе, как бы свидетельствующем о готовности прийти к людям на помощь. По индийским канонам танские бодхисаттвы изображаются полуобнаженными, униженными украшениями. Однако иноземные каноны претворяются на местной почве в фактор особой художественной выразительности. В танских божествах не фиксируется красота обнаженного тела. Ожерелья ложатся на грудь, составляя своего рода одеяние, легкая тончайшая ткань, мастерски обозначенная в камне, ниспадает струями шарфов, завязывается вокруг бедер свободным узлом, прикрывая ноги, скрадывая и облагораживая пропорции. Сами формы тела, лишённые былой иератической скованности, мягки, пластичны, словно сглажены.

Во многом близки статуям пещер Тяньлуншаня и Лунмэня и образы божеств, созданные в монастырях Цяньфодуна и Майцзишаня. Вместе с тем как иная техника их изготовления, так и более отдаленное к западу положение этих монастырей наложило на их скульптурные памятники особый отпечаток. Статуи божеств Цяньфодуна, выполненные из

мягкой, податливой глины, нанесенной на каркас при помощи гипсовых отжимочных матриц, были еще более пластичны, выразительны в своих движениях. Одетые в многослойные изысканные одежды, соответствующие пышной моде времени, раскрашенные в нежные, светлые тона с доминирующими голубыми, зелеными, охристыми и розовыми оттенками, украшенные драгоценностями, сложно перевитыми прическами, они зачастую тяготели к жанровой повествовательности. Эта черта усиливалась еще более средствами настенных росписей, по традиции покрывающих потолки и стены Цяньфодуна, но, в отличие от прошлого, составляющих значительно более обширные живописные фоны. Благодаря росписям, занимающим подчас целые стены и включающим в себя многие дополнительные фигуры, пейзажные и орнаментальные мотивы, семейные портреты жертвователей, изображения райских дворцов (пещера № 244), образы буддийских божеств, выполненные средствами пластики, оказывались зримо приобщенными к многообразным событиям жизни мира в целом

Дух еще большей наблюдательности и жанровости присущ танской глиняной погребальной пластике, повествующей о жизни земной. Пышные погребальные камеры, имевшие в Китае давние традиции своего оформления, в известной мере сблизились в танское время с оформлением пещерных монастырей. Стены таких гробниц, как усыпальница юной принцессы Юнь Тай

(начало VIII в.), расположенная близ Чанъяни, украшались живописными сценами из придворной жизни. В них царил строгий иерархический распорядок, отдаленно напоминающий распорядок в храмовых залах. Входы охраняли заимствованные из буддийского пантеона яростные стражники, разящие невидимых врагов, люди, как и боги, разграничивались по рангам, определяющим и их масштабные соотношения. Однако в их трактовке, избранной тематике, канонах изображения ощутима значительно большая свобода. Многообразные в своих решениях, фиксирующие все проявления земного бытия, погребальные танские скульптуры отражают более широкую гамму человеческих действий и ощущений. Изображенные люди танцуют, укрощают скакунов, оплакивают усопших, униженно и смиренно склоняются перед своими властителями. В лицах и позах вельмож, проникнутых достоинством, подчеркиваются следы возраста, в них сквозит умудренность, приобщенность к вечности, равнодушие к суете. В отличие от вельмож танцовщицы, певицы, слуги изображаются в движении. Их позы естественны, жесты полны непринужденной грации. Нарядные девушки в длинных цветных одеждах, зеленых с желтыми и синими пятнами, плавно взмахивающие в такт танца широкими рукавами, равно как и составляющие целые пластические композиции музыкантши, танцовщицы, певицы, — изображения, встречающиеся часто в китайской погребальной пластике.



41 Янь Ли-бэнь. Властелины разных династий. Фрагмент свитка на шелку. VII в.
Бостон, Музей изящных искусств

42 Чжоу Фан. Игра в го. Фрагмент свитка на шелку. VIII в. Вашингтон, галерея Фрир



Особое место отводится реальным и фантастическим животным. Перед мастерами словно открылся круг новых мифов и легенд, раздвинулись рамки представлений о силах, охраняющих подземное царство. Изображая фантастических чудовищ, ваятели соединяют воедино части разных зверей, составляя из них множество вариантов. Через образы животных передаются впечатления о дальних экзотических странах, обобщаются наблюдения над природой. В подчеркнутой динамике каждого животного фиксируются наиболее естественные и характерные проявления жизни земного мира. Кони несутся вскачь, встают на дыбы, верблюды вскидывают надменные морды, павлины распускают пышные хвосты. Жизненное начало — в их движении, точно зафиксированной пульсации живых мускулов.

Важнейшее место отведено коню — участнику походов, от которого зачастую зависела судьба воина. Поэтому не удивительно, что вход в погребение танского императора Тайцзуна (VII в.), расположенное близ Чанъани, оформляли шесть рельефных каменных плит, как бы фиксирующих все важнейшие состояния боевых коней — идущих, мчащихся галопом, отдыхающих, раненных стрелой (Филадельфия, Музей Пенсильванского университета; Сиань, Музей). Эти отмеченные печатью земной красоты, пронизанные движением изображения показывают, сколь разнообразны были технические приемы и художественные возможности танской пластики, как далеко она продвинулась по пути проникновения в жизнь. Сунский период с характерной для него тягой к философскому обобщению

ниям и пантеистическими устремлениями не смог с той же полнотой, как и период Тан, выразить важнейшие проблемы своего времени в пластике. Утеря буддизмом своих ведущих позиций сказалась в сокращении объема заказов на скульптуру. Чрезмерная рафинированность проникает в пластические образы буддийских божеств, пропорции вытягиваются, жесты становятся манерными. В XI–XIII веках отход от монументальных поисков в скульптуре сопровождался развитием многообразных техник, тягой к декоративности, решением более камерных задач. Одним из самых распространенных культов в это время стал культ Гуаньинь – богини милосердия, статуи которой изготовлялись из глины, лака, сандалового дерева и чугуна. Обычная для иконографии этого божества свободная, словно утомленная поза, а также задумчивая мягкость лица свидетельствовали о пробудившемся интересе к области лирических и интимных человеческих ощущений.

Стремление к передаче внутреннего единства человека и природы привело к тому, что традиционные образы буддийских святых постепенно стали вытесняться в скульптуре образами мудрых в своем блаженном безумии юродивых, освобожденных от человеческих условностей, наделенных необычной, зачастую подчеркнуто некрасивой внешностью, а также углубленных в созерцание, выключенных из суетного потока жизни буддийских святых в облике монахов-отшельников, примером которых могут служить портреты

43 *Хань Гань. Конюх с лошадьми. Фрагмент свитка на шелку. Был в собрании музея Гугун в Пекине*

архатов из Майцзишаня. Наметив пути развития своеобразного психологического скульптурного портрета, сунская пластика остановилась в своих стремлениях, так как средневековые художники этой поры не видели возможности познания величия мира через самого человека. Человек осмыслялся ими лишь как часть природы, ценная в своем единстве с ней. Поэтому скульптура сунского времени постепенно уступает место живописи как наиболее всеохватывающему виду искусства.

Периоды Тан и Сун – время наивысшего расцвета живописи, сосре-



доточившей в себе многие живые и ценные качества феодальной культуры Китая. На протяжении VII–XIII веков живопись заняла центральное место в ряду других видов изобразительного искусства, поднялась до выражения глубоких мыслей и чувств. В ней наиболее полно выявились характерные для средневековья поиски обобщения закономерностей вселенной, духовного единения человека с миром. Она донесла до наших дней в совершенных и отточенных образах сформировавшиеся на протяжении веков идеалы гармонии, нравственности и красоты, нашедшие наиболее яркое во-

площение в поэтических образах природы.

Хотя уже на раннем этапе средневековья поэты и философы Китая подчеркивали возвышенную природу живописи, выделяя ее среди других видов искусства, теоретическое осмысление ее задач еще во многом опережало художественную практику. По существу, только в картинах танских и сунских художников смогла получить многогранное освещение сумма накопленных средневековым представлений о действительности. В них, как и в произведениях китайских поэтов и прозаиков-новеллистов, нашли свое место и фи-



44 Ли Чжао-дао (?). Путники в горах. Фрагмент свитка на шелку. Конец VII—начало VIII в. Был в собрании музея Гугун в Пекине

лософские раздумья о смысле бытия, и восторженное преклонение перед красотой и могуществом вечно обновляющейся природы, и острая наблюдательность горожанина.

Вся история китайской живописи VII–XIII веков складывается в цепь длительных поисков средств художественной выразительности, способствующих наиболее полному раскрытию представлений человека о мире. Вместе с тем на пути этих поисков периоды Тан и Сун отмечены и собственными важными достижениями, имеют свои отличительные признаки.

Многообразие жизненных устремлений могущественного Танского государства определило и характер танской живописи, пронизанной пафосом активной жизни больших цветущих городов. Она ярка, красочна, исполнена торжественной праздничности. Огромный заряд жизненной энергии, интерес к многоликому миру, словно раздвинувшему свои горизонты перед взорами людей, определили и значительное расширение сферы жизненных явлений, которые вошли в поле зрения живописцев. В VII–IX столетиях не только сосуществуют и достигают высокого расцвета такие разные виды живописи, как монументальные росписи дворцов и храмов, типы картин-свитков, но и по-новому осмысливаются задачи, стоящие перед ними.

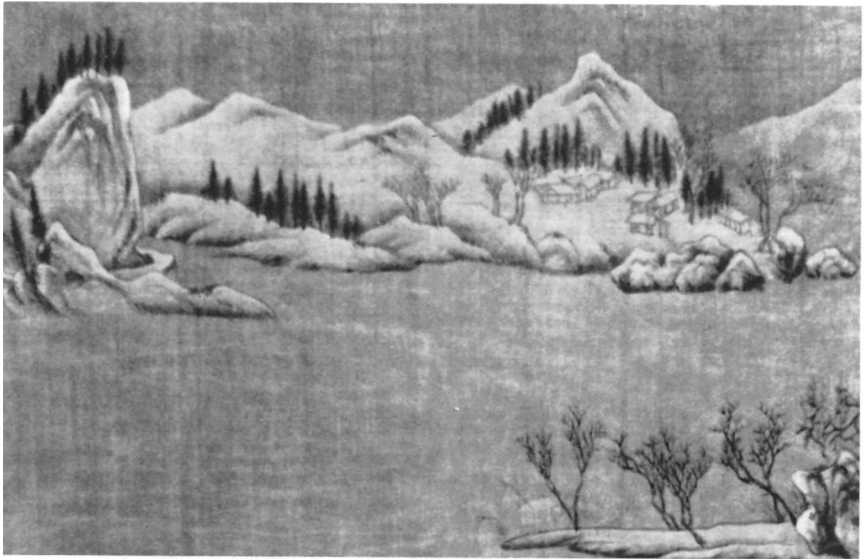
Меняют свой облик сравнительно с прошлым настенные росписи буддийских монастырей, исполненные зачастую уже при участии крупных живописцев танской поры. В обогащении их сюжетов, разнообразии

тематики, пристальном внимании к земному миру ощутимы те же сдвиги, что и в других областях художественной жизни. При всех иконографических различиях и особенностях изобразительных приемов они объединяются с другими видами живописи общими признаками, характеризующими танскую эпоху со всей полнокровностью и широтой ее идеалов. Показательны в этом плане росписи Цяньфодуна, восходящие к VII–VIII столетиям. В этом отдаленном от столицы скальном монастыре, расположенном на пересечении путей, связывающих Китай с Индией и Центральной Азией, местные традиции по-прежнему сложно взаимодействовали с целым комплексом восточных художественных систем. Но во всем богатстве его живописного оформления ясно обнаруживаются черты новых, характеризующих танскую эпоху признаков. Танские росписи пещер Цяньфодуна легко отличить от мира сумрачных и условных росписей периода Северная Вэй с их фризобразным построением, кругом легенд из жизни Шакьямуни, связанных с его аскетическими деяниями и подвигами. Им присущи значительно большая широта охвата жизненных явлений, красота и свежесть колористических сочетаний. Свободней и непринужденней строится композиция буддийских сцен, многогранней трактуются образы святых, людей, природы. То, что лишь намечалось в монументальной живописи предшествующих столетий, находит здесь новое, яркое воплощение. В пещерных залах, ставших просторнее,

росписи уже не располагаются узкими фризами. Они заполняют обширные пространства стен монументальными панно, воспроизводящими картины райских миров, населенных сонмами прекрасных божеств. Эти парадные композиции в свою очередь дополняются мотивами буддийских сутр, повествующих о чудесах, совершаемых милосердными божествами, торжественных приемах, далеких странствованиях (пещера № 220). Эпизоды этих легенд уже не столь прямолинейны, как прежде, в изложении буддийских притч. Они приобретают сравнительно с прошлым значительно более жанровый, бытописательный оттенок. В поле зрения художника попадают повседневные дела людей: уборка урожая, пахота, доение коров. Они служат поводом и для неведомого прошлому показа широкого взаимодействия человека и мира. Развертываясь на фоне просторных пейзажей, легенды о милосердных деяниях бодхисаттвы Авалокитешвары (изображенные на стенах пещеры № 217) сливаются в рассказ о величии и бескрайности природы, вносят в религиозные сцены новые эмоциональные ноты. Расположенные кулисами зеленые холмы соединяются реками и долинами, воспринимаемая как единая пространственная среда, с которой соотносятся люди и предметы. Усложняется композиционный строй, линия горизонта поднимается ввысь по плоскости, создавая иллюзию больших просторов. Точка зрения сверху позволяет глазу охватить неисчислимые расстояния, включить в поле зрения мно-

45 Ван Вэй. Просвет после снегопада. Фрагмент свитка на шелку. VIII в. Киото, собрание Огава

жество деталей, заглянуть внутрь храмов и домов. Огромным и многонаселенным, праздничным и цветущим предстает мир, показанный в танских пещерных росписях. Художников волнуют его красота и гармония, которые находят множество новых воплощений, раскрываются через самые разные аспекты и грани. Они выявляются в пышности многофигурных композиций, в грации и чувственной красоте мягких и пластичных движений небожителей, в умудренности лиц паломников и монахов, в нарядности одежд и причесок знатных жертвователей. Каждому явлению отводится свое место, каждый эпизод служит для мастеров поводом раскрыть свое восхищение богатством и красочностью мироздания.



Те же тенденции, что и в храмовых росписях, находят свое выражение в живописи на свитках, переживающей в танское время пору своего расцвета. Но в отличие от храмовых росписей, как бы объединяющих в себе разнообразные способы выражения представлений о мире, живопись на свитках, напротив, выявляет и подчеркивает их специфику. На протяжении периода Тан здесь наметился ряд важных сдвигов. Усилившийся интерес к природе, более широкий взгляд на мир, стремление охватить и систематизировать многообразие и богатство жизненных явлений воплотились в формировании живописных жанров, в известной мере сближающихся с жанрами поэзии и прозы той поры. В картинах-свитках обособляются друг от

друга бытописательная тема и пейзаж; к кругу сюжетов, освоенных живописцами, прибавляются новые. Разные аспекты действительности, зафиксированные еще в прошлом, приобретают свою собственную художественную значимость. Художники уподобляются поэтам в своем восхищении природой. Они ищут способов запечатлеть ее многообразную красоту. В портрете, анималистическом жанре также складываются свои изобразительные приемы, формируются свои каноны, отражающие вместе с тем единые миропредставления времени. Более сложное, чем прежде, осмысление приобретают проблемы мастерства. Теоретики искусства заостряют внимание на способах передачи в живописи духовной сути



46 Дун Юань. Пейзаж. Фрагмент свитка на бумаге. Х в. Был в собрании музея Гугун в Пекине



явлений, внутренней правды образа. Соответственно той важной роли, которую стала играть живопись, возникла потребность в более детальной классификации и оценке живописных произведений. Появился тип подробных сводных сочинений, суммирующих накопленный художественный опыт. Самым полным и значительным среди них был труд Чжан Янь-юаня «Лидай минхуа цзи» («Записки о знаменитых картинах разных династий»), созданный в IX веке. Этот трактат, являющийся первой ретроспективной историей китайской живописи, — единственный источник, сохранивший нам имена знаменитых художников танского Китая, произведения которых дошли до нас лишь в копиях позднейшего времени.

47 Олени среди деревьев красного клена. Фрагмент свитка на шелку. X в. Был в собрании музея Гугун в Пекине

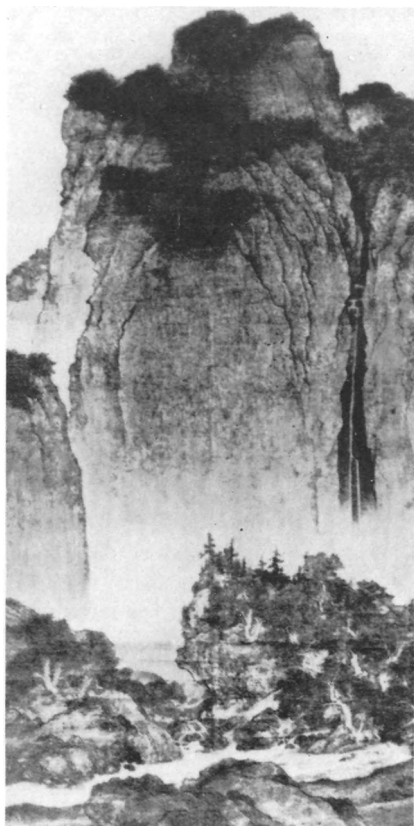
Из него мы узнаем о том, что, хотя живописцы танской поры, сгруппированные вокруг двора, в равной мере были создателями пейзажных, бытописательных и религиозных композиций, намечалась и специализация по темам. Так, прославленным мастером религиозных сцен считался У Дао-цзы (VIII в.), развитие традиций бытописательного и портретного жанров «жэньу» («люди и предметы») связывалось с именами Янь Ли-бэня (VII в.), Чжан Сюаня (VIII в.) и Чжоу Фана (VIII—начало IX в.). Мастером анималистического жанра был Хань Гань (VIII в.); в жанре «цветы-птицы», возникшем в конце танского периода, работали Бянь Луань и Дяо Гуань-инь (VIII—IX вв.).

Свитков оваянного легендарной славы У Дао-цзы не сохранилось. О произведениях других мастеров позволяют судить лишь единичные картины. И тем не менее эти немногие образцы дают возможность составить представление об общей направленности и стилистических особенностях живописи танской поры.

О раннем этапе формирования жанровой живописи можно судить по приписываемому Янь Ли-бэню свитку «Властелины разных династий» (Бостон, Музей изящных искусств). Эту картину, повествующую о тринадцати правителях Китая, царствовавших на протяжении Ханьской и Суйской династий, можно назвать и парадно портретной эпопеей и исторической композицией. В стиле ее, принципе размещения фигур на плоскости чувствуется еще нераз-

рывная связь с предшествующим этапом. Выстроенные на нейтральном фоне длинного свитка группы идущих или восседающих на троне императоров не связаны между собой единым действием. Каждая из них представляет собой замкнутую композицию. Фигуры правителей возвышаются над слугами подобно божествам, их бесстрастные лица отмечены печатью торжественности, воплощая отвлеченный идеал мудрости. Каждый император наделен атрибутами и символическими деталями одежды, которые характеризовали качества, приписываемые ему традицией. Позами, жестами, высоким достоинством всего облика, преувеличенным по сравнению с другими персонажами масштабом фигур художник стремился дать не столько индивидуальную, сколько социальную оценку человека. Вместе с тем изображение этой парадной вереницы персонажей несет и печать своей эпохи с ее тягой к повествовательности, стремлением к передаче конкретных наблюдений, точных деталей. Это особенно относится к фигурам слуг, позы и более живые движения которых вносят в композицию элемент жанровости. Еще более ярко стремление к пристальному и детальному описанию увиденного проявляется у Чжоу Фана, мастера придворных сцен, работавшего в 780—810 годах, столетием позже Янь Ли-бэня. Его картины выявляют уже новые качества, появившиеся в китайской живописи. Сюжеты почерпнуты уже не из области легенд и исторических хроник, а взяты из современной жизни. Хотя

48 Фань Куань. Путники у горного потока. Свиток на шелку. Конец X – начало XI в. Был в собрании музея Гугун в Пекине



композиция картин строится по тем же принципам, что и у Янь Ли-бэня, их ритмический строй более разнообразен, ситуации обрисованы более конкретно и живо. Свитки «Знатные дамы с шелковыми веерами» (Пекин, музей Гугун), «Игра в го» (Вашингтон, галерея Фир) – немногие из приписываемых ему произведений. Они разворачиваются и как бы читаются подобно книге с иллюстрациями, показывая одну за дру-

гой серии отдельных метко схваченных бытовых сценок, объединенных единой темой. С помощью деталей (стол, дерево, скамья) художник умело характеризует место действия, вводит зрителя в интимную атмосферу жизни той поры. Свободно и естественно komponуются группы людей, с удивительной зоркостью подмечены особенности жестикляции и специфика движения фигур. В облике изображенных им придвор-



49 Хуан Цюань (?). Утки в камышах. Альбомный лист. Шелк. Х в. Пекин, музей Гугун

ных женщин художник воплотил характерный для танского времени идеал красоты, более земной и полнокровный, чем прежде. Он любовно выписывает многоцветные одежды, сложные прически, детали обстановки. По сравнению с творчеством Янь Ли-бэня творчество Чжоу Фана представляет собой уже следующий этап развития повествовательного жанра в китайской живописи. Им сделан важный шаг в сторону большей целостности картины — введением единой темы он объединяет действие. Аналогичный процесс наблюдался и в пейзажной живописи, насколько можно судить по немногим сохранившимся произведениям того времени.

Хотя подлинников Ли Сы-сюня (651–716) и Ли Чжао-дао (работал в 670–730 гг.), современников Янь Ли-бэня, а также знаменитого мастера Ван Вэя, жившего в 699–759 го-

дах, не сохранилось, по более поздним копиям мы можем составить представление о развитии пейзажного жанра. В нем с особой яркостью воплотилось мировосприятие танской поры. Приписываемые Ли Сы-сюню и Ли Чжао-дао пейзажи «Дворец Цзючэнгун» (Пекин, музей Гугун) и «Путники в горах» (был в собрании музея Гугун в Пекине) могут характеризовать танскую живопись в целом с ее бытописательными тенденциями, полнокровным и активным отношением к жизни. Они яркие, праздничны, наполнены фигурами людей, изображениями дворцов, храмов, павильонов, мостов. Природа в этих пейзажах, хотя и осознана в своей собственной красоте, представляет ценность главным образом как сфера деятельности человека. Это сближает произведение пейзажного жанра с современными ему бытописательными композициями.



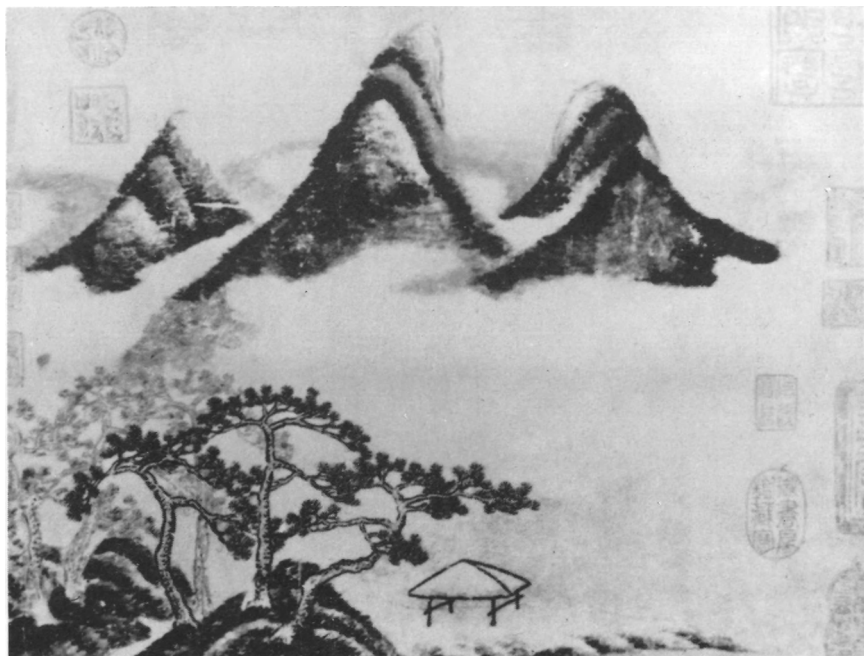
50 Ли Чэн. Читающий стелу. Свиток на шелку. Хв. Осака, Муниципальный музей

Для передачи приподнятого, радостного эмоционального образа мира художники используют особую декоративную систему, построенную на сочетании ярко окрашенных в синие, зеленые, белые цвета плоскостей, изображающих горы и облака и образующих своеобразные кулисы, на которых основана пространственная композиция картины, с множеством скрупулезно выписанных деталей, таких, как деревья и кустарники, скалы, постройки, фигуры людей. Художники находят множество способов, чтобы подчеркнуть великолепие и праздничную приподнятость изображенного ими мира. Линии обводятся золотым контуром, фигуры вкрапливаются в пейзаж яркими пятнами, масштабы гор и деревьев противопоставляются масштабам людей. Реальная действительность служит живописцам материалом для тех гиперболических форм, в которые выливается их вдохновение. И хотя здесь еще только намечается воздушная среда, пейзажи Ли Сы-сюня и Ли Чжао-дао — важный этап в сложении системы китайского средневекового пейзажа. В них уже найдены и отработаны условные приемы передачи на плоскости картины грандиозных пространственных далей, вздымающихся к небу горных пиков, широких долин, могучих потоков, то есть всех тех символических, почитаемых с древности элементов природы, которые и стали главной темой китайского пейзажа.

Если у этих художников доминировал декоративный подход в осознании целостности мира природы, то

51 Ми Фэй. Весенние горы и сосны. Свиток на бумаге. XI–XII вв. Был в собрании музея Гугун в Пекине

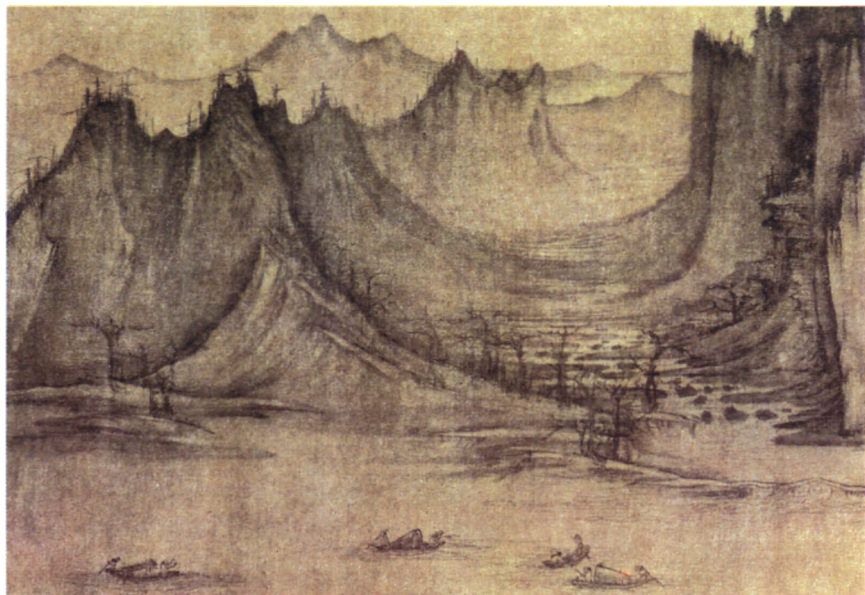
следующий шаг в постижении художественной значительности и гармонии природы был сделан в VIII столетии величайшим китайским живописцем и теоретиком Ван Вэем. В его картине «Просвет после снегопада» (Киото, собрание Огава) мир природы ощущается уже гораздо более единым, чем у Ли Сы-сюня. Этому способствует то, что он отказывается от многоцветной палитры и пишет только размытыми черной туши, через тональное единство добиваясь впечатления целостности увиденного мира. Гораздо свободнее он и в композиционном построении пейзажа. Воспроизводя образ зимы, вынося на передний план лишь



слегка намеченную гладь замерзшей реки и рисуя на дальнем плане поросшие деревьями холмы, Ван Вэй создает более плавные переходы от одного плана к другому, скрадывая явную кулисную, которая была у его предшественников. Пейзаж Ван Вэя впервые становится безлюдным. Природа — его единственный объект изображения. Она обретает художественную самоценность. Это был уже качественно иной этап в истории пейзажной живописи Китая, открывавший новые пути в поэтической интерпретации мира природы. Не случайно Ван Вэй был и величайшим поэтом своего времени. Заслуга его в том, что он впервые нашел ад-

екватную зримую форму тем эмоциям, которые воплотились и в его стихах. Недаром о нем говорили впоследствии, что его стихи подобны картинам так же, как картины подобны стихам.

Шагом к воплощению целостного образа мира была не только единая композиция и тональность его пейзажей тушью, но и более точное масштабное сопоставление всех элементов пейзажа, которым Ван Вэй придавал особый, важный смысл. Недаром в созданном им трактате «Тайны живописи», вдохновенно воспевающим красоту природы и способы ее раскрытия, он писал: «Далекие фигуры — все без ртов,



далекие деревья — без ветвей. Далекие вершины — без камней. Они, как брови, тонки, неясны. Далекие течения — без волны: они — в высотах, с тучами равны. Такое в этом откровенье!»

Ван Вэй как бы предопределил пути новой эпохи в живописи, когда первый этап радостного познания и открытия мира сменился поисками более глубоких поэтических обобщений и философских раздумий о смысле бытия.

На протяжении X—XI веков в живописи Китая, как и во всей его художественной жизни, наметились важные сдвиги. Падение могущественной Танской империи, обострение противоречий внутренних и внешних, равно как и пережитые страной

52 Сюй Дао-нин. *Ловля рыбы в горных потоках. Фрагмент свитка на шелку. XI в. Канзас-сити, Галерея искусств Нельсона*

53 Го Си. *Осенний туман рассеялся над горами и равнинами. Фрагмент свитка на шелку. XI в. Вашингтон, галерея Фрир*



потрясения, углубили и чувства людей, породили более сложное философское суждение о жизни. В напряженные для государства столетия, протекавшие под знаком постоянных угроз со стороны северных кочевников, сокращения контактов с внешним миром и постепенной утраты иллюзий непобедимого могущества, живописцы, философы и теоретики искусства по-новому осмыслиют красоту природы, вечное обновление которой в их сознании отождествляется с идеей прочности, незыблемости бытия. Мудрая непреложность ее законов возводится в ранг нравственного эталона, становится предметом благоговейного исследования, отождествляется со всеми проявлениями духовной жизни

человека. Природа отечества героизируется, в ней воплощается образ всего мироздания. В соответствии с этим претерпела и известное переосмысление значимость живописных жанров. Буддийские и бытописательные сюжеты отодвинулись на второй план, уступая место пейзажу и близким ему по духу жанрам «цветы-птицы», «растения и насекомые». Пейзаж «шань-шуй» стал отныне выразителем самых возвышенных эмоций и носителем важнейших идей китайского средневековья. Картины-свитки, изображающие жизнь природы, приобрели поистине универсальную значимость. Они превратились в средство утонченного духовного общения, способ передачи мысли, символических благо-

пожеланий. В них нашли свое наиболее полное и разнообразное воплощение эстетические идеалы эпохи.

Изменился и сам характер пейзажных композиций. Многозначность танских ландшафтов уступила место более глубоким и сложным философским обобщениям. Потребностям времени более соответствовал язык монохромной живописи, характерный для картин Ван Вэя, позволяющий воплотить в искусстве представления о природе как носителе космического начала. Живописцы послетанского времени пошли дальше Ван Вэя, сделав множество важнейших открытий в области пространственного построения пейзажных картин-свитков, их композиционного ритма, тональности. Пространство, по-новому осмысленное, было для них уже не просто способом фиксации дальности расстояний, но и символом безграничности мира. Изменчивость и необозримость просторов природы стала источником вдохновения для многих поколений средневековых китайских живописцев. Исчезла характерная для танских пейзажей многолюдность. Многоцветность сменилась монохромной гаммой с добавлением тонких красочных нюансов. Эта перестройка художественного сознания не была актом единовременным и не исключала сохранения старых традиционных принципов. Черты нового продолжали соседствовать с чертами архаизирующими. Но эстетические проблемы сунского времени нашли свое наиболее зримое художественное воплощение в по-

строенных по принципу единой тональности картинах гор и вод.

Отождествление свойств человека со свойствами природы, мысль об их неразрывной взаимосвязанности, присущая китайскому миропониманию в целом, получила в послетанское время гораздо более многогранное философское осмысление. Философская мысль на этом этапе объединяет, пронизывает собой все области творчества. Именно сунскому времени принадлежит создание целостно-последовательной философской системы неоконфуцианства, синтетически связавшей существовавшие до этого религиозные взгляды, проблемы натурфилософии и конфуцианской этики. Тяга сунского времени к осмыслению всех явлений действительности в их единстве, стремление создать универсальную концепцию человеческих отношений и мироздания, подчиненных естественному и всеобщему первопринципу, своеобразно отразилась в теории и практике живописи. Идея единства и целостности всего сущего сказалась и в общем композиционном замысле картины, и в художественном решении каждого малого фрагмента природы, приобретающего значение микрокосмоса, и в своеобразном поглощении человека пространственной средой космических, пронизанных мощными ритмами пейзажей. Она проявилась и в осознании творческого процесса, понимаемого как некое слияние человека с миром, постижение мастером за внешней видимостью форм глубокой внутренней сути явлений.

54 Цуй Бо. Бамбук и цапля. Свиток на шелку. XI–XII вв. Был в собрании музея Гугун в Пекине



Десятый-одиннадцатый века — время наивысшего расцвета теории пейзажной живописи, опирающейся уже не только на опыт эстетического наследия предшествующих поколений, но и на богатую художественную практику. Среди художников X века, которые пытались сопоставить выраженные в теоретических работах идеи изображения природы с реальной практикой живописца, первым и самым значи-

тельным был Цзин Хао (работал в конце IX — начале X в.), автор трактата «Бифа цзи» («Записки о приемах письма кистью»). В форме диалога между юным художником и мудрецом-отшельником им излагаются в трактате новые суждения о поэтической сути и образной выразительности пейзажа, которые представляются мастеру значительно более важными, чем точная выписанность отдельных деталей.



Центральная идея трактата Цзин Хао, развивающего и конкретизирующего отвлеченные положения Се Хэ, — необходимость раскрытия в картине одухотворенности, подлинной правды целостного образа природы, а не внешнего ее правдоподобия.

Живописные работы Цзин Хао, такие, как «Гора Гуан Лу» (была в собрании музея Гугун в Пекине), испол-

ненные только черной тушью, изображают пустынную и дикую, словно застывшую в торжественном покое, грандиозную и величественную природу. В них художник стремится воплотить свое новое осознание мира — вселенной, могущественной и подчиненной единым законам. По сравнению с предшествующим периодом в его картинах меняется масштабная соотношенность в изоб-

ское ее осмысление. Подобное мироощущение свойственно всем пейзажным композициям начала X века, таким, как «Переправа через горный поток» Гуань Туна (была в собрании музея Гугун в Пекине), «Летний дворец императора Минхуана» (Осака, Музей) Го Чжун-шу и др. Оно отчасти присуще и свиткам раннесунского времени, таким, например, как «Путники у горного потока» (был в собрании музея Гугун в Пекине), выполненный живописцем X – начала XI века Фань Куанем. Вместе с тем пейзажи того времени далеко не однообразны. Более мягки и лиричны пейзажи художников, живших на юге Китая и работавших в несколько иной манере, чем живописцы круга Цзин Хао, писавшие суровые ландшафты Севера. Дун Юань (работал в 937–975 гг.) первым из живописцев X века осмыслил фон шелкового свитка как пространственный прорыв, как уходящую в бесконечность даль. При всей духовной общности с пейзажами Цзин Хао свиток Дун Юаня «Пейзаж с рыбаками» (Пекин, музей Гугун) наделен большей гармонией, эпическим спокойствием и простотой. Многоцветные пейзажи Дун Юаня написаны в мягких темно-зеленых, коричневых и голубых тонах, едины в своей колористической гамме и в передаче целостности мира природы. По сравнению с танскими пейзажами они значительно сложнее по живописному решению, тонкости красочных переходов. Пристальное и чуткое внимание к природе, особенно возросшее в этот

55 *Иволга на гранатовом дереве. Альбомный лист. Шелк. Период Сун Пекин, музей Гугун*

ражении гор, деревьев и крохотных, едва заметных фигур людей. Громады заслоняющих собой небо гор доминируют над всем, резко противопоставляясь другим предметам. Здесь нет уже ничего от иллюстративности и красочной повествовательности танских пейзажей. Задачей художника становится не эмпирическое воспроизведение реальности, а в первую очередь философ-

период, проявилось не только в создании монументальных пейзажей с традиционным изображением гор и вод. Уже в конце периода Тан возник особый жанр живописи, получивший название «цветы-птицы». В X веке он приобрел особо важное значение, став одним из самых тонких проявлений средневекового пантеизма. Художники, работавшие в этом жанре, стремились через изображение отдельных элементов природы добиться выражения столь же значительных идей, что и создатели монументальных пейзажных композиций. Птицы, звери, насекомые и цветы, переданные с большой правдивостью на картинах художников X века, приближали природу к человеку, связывая его с тайнами мира бесчисленными нитями тонких поэтических переживаний.

В X веке складывается два типа произведений жанра «цветы-птицы» и близкого ему анималистического жанра. Один из них наиболее ярко характеризуется свитком неизвестного мастера «Олени среди деревьев красного клена» (был в собрании музея Гугун в Пекине), где композиционное построение путем чередования локально окрашенных цветowych плоскостей близко к декоративным принципам танских пейзажей. Сюй Си (работал во второй половине X в.) и Хуан Цюань (900–965), наиболее прославленные из живописцев этого жанра в X веке, строили свои картины по принципу микропейзажа, как бы увиденных с близкого расстояния деталей природы. Представители не только разных географических районов, но и раз-

56 Чжан Цзэ-дуань. Вверх по реке в праздник поминовения. Фрагмент свитка на шелку. XII в. Пекин, музей Гугун

ных направлений, они положили начало отличным друг от друга традициям.

Сюй Си писал многочисленные мотивы вольной природы — водопадающих птиц, дикие травы, речные растения, включая свои изображения в воздушную среду. Покрывая светлыми, прозрачными красками нанесенные тушью контуры, акцентированные красной подцветкой по краям, он придерживался свободной, эскизной манеры. Хуан Цюань создавал яркие, насыщенные цветом декоративные композиции, заменяя краски вместо туши, плоские



силуэты вместо контуров. Его излюбленными сюжетами были звери и птицы из императорских садов, экзотические растения.

Особой любовью такие декоративные композиции пользовались в образовавшихся на юге Китая на протяжении периода «Пяти династий» департаментах живописи, возникших при дворах правителей. Наиболее значительная роль принадлежала основанной в X веке в Нанкине при дворе императора Ли Хоучжу первой Академии живописи, входившей в число департаментов Академии Ханьлинь и объединившей мно-

гих талантливых живописцев. Здесь разрабатывались вопросы техники и мастерства, связанные с новыми поисками выразительных средств для передачи разнообразных нюансов настроений природы.

Блестящий расцвет китайской пейзажной живописи начался со второй половины X века и был связан с именами таких выдающихся художников-пейзажистов, как Ли Чэн (работал в 960–990 гг.), Сюй Дао-нин (работал в первой половине XI в.) и Го Си (ок. 1020–1090), вошедших в состав реорганизованной после основания Сунской династии Акаде-



мии живописи. Почти все жанры живописи этого времени были так или иначе связаны с природой. Все прекрасное в жизни, все самые глубокие эмоции сопоставлялись с ней, каждая травинка под солнцем изображалась с пристальной любовью и вниманием. Сунские художники стремились к созданию максимально обобщенных, синтезирующих пейзажей, где каждое дерево, любой камень, скала или человек, яв-

57 *Ли Ди. Пастух с буйволом. Альбомный лист. Шелк. XII в. Осака, Музей*

58 *Ма Юань. Ученый со слугой на горной террасе. Альбомный лист. Шелк. XII–XIII вв. Нью-Йорк, собрание С. С. Ван*



ляющиеся носителями духовного, идеального начала, подчинены единому, могучему движению сил вселенной. В этом они были близки Цзин Хао и Гуань Туну. Но пейзаж, созданный живописцами XI века, в отличие от прошлого, гораздо теснее связан с человеком, сложнее и многообразней выражает его чувства.

Горы и реки, водопады и горные обвалы, головокружительные горные

ущелья, тихие цветущие долины, затерянные среди острых вершин, не только запечатлены в картинах сунских живописцев, но и пронизаны восторгом перед необъятной ширью мира. Самое главное завоевание раннесунских пейзажистов — передача безбрежных просторов. В пейзажах конца X — начала XI века окончательно разрешается проблема передачи пространства и воздушной среды. Композиция горизонтальных



59 Ма Юань. Лунная ночь. Свиток на шелку. XII–XIII вв. Хаконэ, Музей

свитков остается намеренно незавершенной. Она разомкнута с двух сторон, подчеркивая идею бесконечности мира. На картине Сюй Дао-нина «Ловля рыбы в горных потоках» (Канзас-сити, Галерея искусств Нельсона) изображены расступившиеся пики гор, открывающиеся взору бесконечные дали, волнуемые своей суровой неизведанностью, захватывающие дух дерзновенной

смелостью. Развертываясь вширь, картина представляет взору зрителя смену разнообразных впечатлений, хотя в целом композиция ее едина, объединена одним мощным ритмом. Черная тушь с размытами и золотистый фон шелка помогают передаче ощущения целостности мира, его пространственной глубины. Сюй Дао-нин мастерски владеет искусством тончайших тональных пере-

ходов туши, ослабляя ее интенсивность в передаче воздушной среды и далеких горизонтов и делая более острыми и графичными линии переднего плана.

Постоянная потребность осмыслить природу как воплощение самых глубоких чувств и самых сложных философских представлений своего времени в живописи вызвала множество теоретических трактатов, появившихся в конце X–XI века. Они подводили итог достигнутому уровню познания мира в искусстве живописи и сложению особой художественной системы пейзажа. Сунские теоретики видят в живописи наивысшую ступень творческого самовыражения наряду с главным способом передачи этических и эстетических идеалов времени. Крупнейшим мастером и теоретиком пейзажной живописи XI века был Го Си. До нашего времени сохранился трактат этого мастера «О высокой сути лесов и потоков», обработанный его сыном Го Сы (работал в конце XI – начале XII в.). Это произведение, в котором были высказаны мысли об идейном содержании живописи, о методах работы живописца, пользовалось большой известностью как в сунский период, так и в последующие века. По сравнению с прошлыми трактатами главной и новой идеей Го Си была мысль о том, что красота природы заключена в ее изменчивости. Он пишет о том, что природа различна в разных частях Китая, что она меняется в зависимости от времени года, что одни и те же объекты природы кажутся разными в зависимости от

точки зрения наблюдателя. Го Си отмечает, что не только вид гор, но и настроение человека меняется в соответствии с изменениями в природе. Разное время года и время дня имеют разное освещение и влияют на внутреннее состояние людей. «Туман и облака в горах весной образуют сплошную пелену, и люди радостны. Роскошные деревья летних гор тенисты – люди безмятежно спокойны. Осенние горы чисты и прозрачны; листья опали – люди суровы. Зимние горы покрыты темными грозвыми облаками – люди унылы, подавлены». Сопоставление природы как единого, имеющего свои законы мира с человеком, его внутренним состоянием также было принципиально новой идеей трактата Го Си. Говоря о методах работы живописца в передаче жизни природы, ее необъятности и грандиозности, Го Си пишет о правилах перспективы, о необходимости выделять главное и подчинять ему детали, обобщать увиденное. Го Си протестует против прямого подражания образцам прошлого, призывая к использованию их лишь для того, чтобы создать свой собственный стиль.

До нас дошли немногие из картин Го Си, исполненные монокромной тушью с легкой подцветкой. Они отличаются значительно большей свободой в передаче пространства, чем у его предшественников. Воздух пронизывает все предметы в его композициях, делает их осязаемыми, уничтожает жесткость, присущую более ранней конструктивной схеме китайского пейзажа. На вертикальном свитке «Начало весны в горах»

(был в собрании музея Гугун в Пекине) неясные очертания гор вырастают словно из тумана, отодвигающего их на огромное расстояние от переднего плана. Как и его предшественники, Го Си добивается ощущения грандиозности пространства сопоставлением планов и масштабов, но смягчает контрастность их переходов, стремясь прежде всего к ощущению целостности образа. Еще бо́льшая пространственность ощущается в горизонтальном свитке Го Си «Осенний туман рассеялся над горами и равнинами» (Вашингтон, галерея Фрир), где вид природы разворачивается как бесконечно широкий, не имеющий ограничений. Передний план четок, тогда как далекие горы неясны, кажутся окутанными влажной дымкой. Го Си намеренно срезает верхний и нижний края картины, как бы позволяя фантазии зрителя продолжить ее до бесконечности. Как и в других пейзажных композициях сунского времени, человек играет у Го Си подчиненную роль, он неотделим от природы, включен в нее, слит с ее жизнью, что проявляется в масштабном сопоставлении на его картинах крошечных фигур людей с преувеличенными масштабами гор, деревьев. В этом он прямой продолжатель художников X века.

Го Си был далеко не единственным теоретиком живописи XI века. Не совпадающую с его взглядами точку зрения высказывали такие известные художники, как Су Ши (1036–1101) и Ми Фэй (1051–1107). Будучи противником академических приемов живописи, Су Ши состоял в оп-

60 *Ся Гуй. Игра на лютне у реки. Альбомный лист. Шелк. XII–XIII вв. Пекин, музей Гугун*

позиции к методу живописцев, входящих в состав кайфынской Академии. Он проповедовал свободное творчество, основанное не на аналитическом исследовании деталей, не на тренировке и практике, а на умении путем интуиции, дарованного свыше вдохновения уловить внутреннюю сущность предмета. Внешняя форма, по его мнению, сама по себе является лишь безжизненной оболочкой; видимый мир также, по



мысли Су Ши, иллюзия, подлинными являются лишь духовные ощущения, способные раскрыть человеку истинный смысл, душу вещей. Выступая одним из главных теоретиков группы «вэньжэньхуа» («живопись образованных людей»), Су Ши проповедовал своеобразный дилетантизм, считая, что лишь люди возвышенные, выдающиеся своими духовными качествами, творящие по вдохновению, могут достичь в живописи под-

линного выражения сущности явлений мира, тогда как профессиональные живописцы, работающие по заказу, остаются лишь на уровне грубых ремесленников. Вместе с тем в основе его творчества лежало столь же пристальное и тщательное изучение природы, как и в картинах живописцев Академии. Но творческий дух Су Ши выразился в особой остроте наблюдения, изысканном лаконизме и меткости изображения



61 Ся Гуй. Буря. Свиток на шелку.
XII–XIII вв. Кобэ, собрание Кавасаки

предметов, в частности ветвей бамбука, осмысленных как полная таинственного значения часть большого мира, выражающая его общие закономерности.

К группе художников «вэньжэньхуа» примыкал и Ми Фэй, талантливый живописец, поэт, теоретик. Он шел далее своих предшественников, развивая идеи о пространственности

картины, о воздушной среде как основе ее единства. Ми Фэйю свойственно более романтическое восприятие мира, чем его современникам. В пейзаже «Весенние горы и сосны» (был в собрании музея Гугун в Пекине) он ставит перед собой те же задачи, что и Го Си, но решает их путем значительно большего обобщения форм. Он показывает лишь

несколько горных вершин мягких очертаний, которые выступают из плотной пелены тумана, обволакивающего их подножие, так что зритель может лишь догадываться об их могучей высоте по сопоставлению с деревьями и хижинами на переднем плане. Очерченные четкими линиями, они словно вырываются из моря тумана. Художник намеренно избегает графической остроты линий, подчиняя все мягкому, так называемому бескостному методу передачи изображений. Природа у Ми Фэя лирична, полна гармонии и высокой умиротворенности. Ми Фэй создал свое направление в искусстве сунского времени. Ему подражали его сын Ми Ю-жэнь (1086–1165) и многочисленные художники более поздних периодов, воспринявшие его манеру, где пятна туши имеют большее значение, чем линии и контуры.

Помимо больших пейзажных свитков многие сцены природы изображались в сунское время на небольших листах бумаги и шелка, из которых изготавливались альбомы, а также на круглых веерах. Нередко это были те же монументальные пейзажные композиции, доведенные до минимальных размеров, иногда лишь тщательно отобранные фрагменты природы. Особой любовью подобные миниатюрные изображения пользовались в кайфынской Академии живописи.

Рядом с пейзажем в сунское время продолжает развиваться и приобретает большую популярность живопись жанра «цветы-птицы», в которой значительно более отчетливо,

чем прежде, обозначились два направления. Первое из них, виртуозное и красочное, отличалось интересом к достоверной и детальной фиксации действительности, к единичному факту. Второе, тесно связанное с мировосприятием, свойственным пейзажной живописи, тяготело к философской глубине, решению более сложных образных задач. Представителем второго направления был Цуй Бо (вторая половина XI в.), в творчестве которого традиционный тип декоративного панно перерастает в глубокую лирическую поэму о мире. В качестве примера можно привести приписываемый ему свиток «Бамбук и цапля» (был в собрании музея Гугун в Пекине). Потребности передачи эмоций, тонких нюансов человеческих чувств, которые все расширялись в живописи периода Сун, вызвали необходимость во включении пейзажа во все жанры живописи. Значительность человека воспринималась лишь в созвучии со значительностью окружающей природы, передаваясь через нее.

Пейзаж в это время становится необходимым эмоциональным фоном, с которым художник связывает мир человеческих чувств. Он объединяет многообразные сцены в свитках повествовательного жанра, где показан калейдоскоп городской жизни, многолюдье улиц, шумная разнообразная толпа. Такой характер имеет многометровый горизонтальный свиток Чжан Цзе-дуаня «Вверх по реке в праздник поминовения» (Пекин, музей Гугун). Картина начинается с видов природы,



сменяющих друг друга спокойных и безмолвных пейзажей, и постепенно, по мере перехода к изображению города Кайфына, появляется все больше людей и зданий. Центральная часть свитка посвящена изображению города, как бы увиденного сверху. Художник подробно описывает его стены, ворота, башни, лавки купцов и караваны, несущие товар. Изображение природы играет здесь совершенно особую роль. Она приближена к зрителю, более конкретна, что указывает на рождение в конце XI – начале XII века более демократического жанра, имевшего свои собственные, отличные как от пейзажа, так и от бытописательной живописи задачи. К формированию этого жанра привело свойственное

сунскому времени широкое понимание мира природы.

Пейзаж был всеобъемлющей областью китайской средневековой живописи, наиболее полно выразившей мировосприятие этой эпохи, обобщившей все многообразие жизненных впечатлений и теоретических представлений о назначении искусства. Это был период великого синтеза в философии, литературе и искусстве Китая, неразрывно связанных друг с другом, проникнутых едиными идеями, решавшими общие задачи духовной культуры своего времени.

В 20-х годах XII века Китай подвергся нападению чжурчжэней и вся северная часть страны оказалась под властью завоевателей. Лишь

62 *Му Ци. Закат над рыбацкой деревней. Фрагмент свитка на бумаге. XIII в. Токио, галерея Недзу*

южная часть со столицей в Линьане (Ханчжоу) оставалась свободной и постепенно сосредоточила в себе всю интеллигенцию китайского общества. В 1138 году в Линьане была реорганизована Академия живописи, вокруг которой группировались основные живописцы южносунского периода. Это были тяжелые годы в истории Китая, повлиявшие на мировоззрение живописцев, в произведениях которых стала ощущаться большая человечность и простота, сосредоточенность на переживаниях людей, их внутреннем мире.

Вторая половина XII – начало XIII века – время необычайно интенсивного развития пейзажной живописи, этап ее нового бурного расцвета. В этот период переоценки цен-

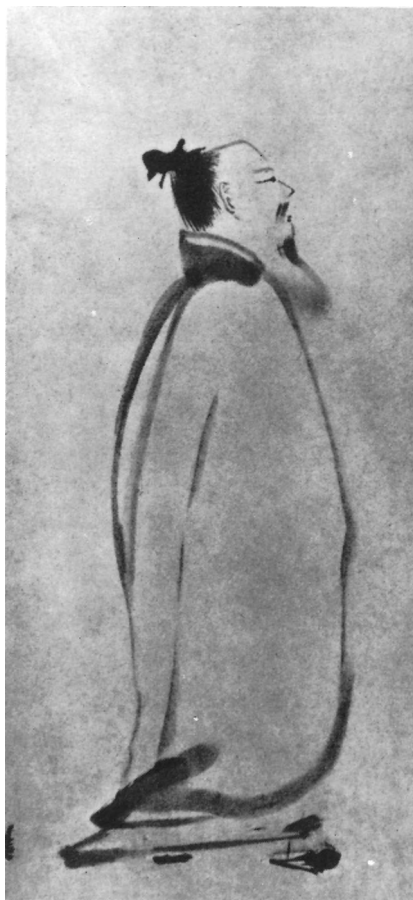
ностей природа рисуется уже не как утверждение прочности и цветущей мощи земли, но как единственное надежное прибежище для человека в мире смут, войн и бедствий. Меняется характер построения пейзажа и его содержание. На смену величавым просторам, характерным для живописи северосунского периода, приходит пейзаж более камерный, воспевающий простую и тихую природу, более созвучную личным переживаниям человека. Постепенное изменение эмоционального строя пейзажной живописи можно видеть в эволюции творчества такого мастера, как Ли Тан (1050–ок. 1130), начавшего свою деятельность еще при Северных Сунах и завершившего ее на юге. От грандиозных и суровых ландшафтов, полных мощи и эпического величия, он постепенно пришел к изображению скромной сельской природы, на лоне которой протекает жизнь человека. Тихие снежные равнины с неторопливыми фигурами путников, утопающие в снегу деревья и хижинки – все в этих пейзажах Ли Тана проникнуто ощущением человеческого тепла и уюта. Стиль живописца различен в больших и малых пейзажных композициях. Если его монументальные свитки, такие, как «Скалы и старые деревья» (был в собрании музея Гугун в Пекине), написанные широкой сильной кистью, позволяют воспринимать природу в ее масштабности и грандиозности, то в небольших картинах художник осмысляет мир в его осязательной прелести. Отсутствие грандиозных гор и больших открытых прост-

ранств меняет масштабы картины, делает мир более замкнутым и чело- вечным. Ли Тан подготовил то но- вое направление в пейзажной жи- вописи, которое стало определяю- щим в XII веке. Его последователи, такие, как Ли Ди (ок. 1100–1197), усилили лирический аспект в изоб- ражении природы.

Особую значительность образ при- роды получил в творчестве двух вы- дающихся художников конца XII – начала XIII века – Ма Юаня и Ся Гуя. Их картины характеризуют но- вый этап постижения мира в живо- писи средневекового Китая.

В творчестве Ма Юаня (работал в 1190–1224 гг.) и Ся Гуя (работал в 1190–1225 гг.) впервые важный смысл приобретает образ человека в его сопоставлении с природой. По- добно другим живописцам своего времени, они создавали и традицион- ные композиции без фигур людей, но лирическое начало особенно ясно выступает в тех пейзажах, где поза или жест созерцающего мир приро- ды поэта, ученого, отшельника как бы становится выразителем душев- ных переживаний художника, а за ним и зрителя. Такими картинами особенно прославился Ма Юань. В пейзаже «Лунная ночь» (Хаконэ, Музей) он изображает сидящего под скалой поэта, любующегося красо- той ночного неба, освещенного лу- ной. Художник использует вытяну- тую вверх форму свитка, чтобы по- казать огромность этого неба, как бы воплощающего в себе весь мир. И поэт и слуга словно замерли, по- раженные и зачарованные открыв- шейся им таинственной красотой

ночи. Весь этот пейзаж не только эмоционально, но и композиционно построен на созерцании природы человеком. Взгляд зрителя, следуя за взглядом поэта, сам словно про- никает через ажурную хвою сосны и устремляется к луне. Композиция поражает смелостью, простотой и свободой. Все немногочисленные изображенные предметы сосредото- чены в левом углу, и только темные ветви старого дерева, пересекающие свиток по диагонали, да диск луны уравнивают намеренную асим- метрию картины. Жизнь человека в картинах Ма Юаня уже не подав- лена грандиозной мощью природы, но составляет нерасторжимое един- ство с ее красотой. Общим для всех пейзажей Ма Юаня является поэти- ческое и грустное настроение, сход- ное с теми переживаниями, которые передаются в танской и сунской ли- рике. Эти настроения особенно прису- щии известной его картине «Оди- нокий рыбак на зимнем озере» (То- кио, Национальный музей), где при- рода соразмерна чувству человека- созерцателя, как бы растворяюще- муся в ее задумчивом спокойствии. Пейзажи Ся Гуя близки пейзажам его современника Ма Юаня. Так же как и Ма Юань, Ся Гуй стремился, не выходя за пределы традиционных сюжетов, наполнить их новыми чув- ствами. Но в их выражении через природу он более активен. Многие из его пейзажей изображают грозу, бурю, и сама динамическая манера письма передает взволнованность и напряженность чувств, что было не свойственно пейзажам прошлых ве- ков. Еще менее склонный к детали-



63 Лян Кай. Поэт Ли Тай-бо. Свиток на бумаге. XIII в. Токио, Национальный музей

зации, чем Ма Юань, он часто использует приемы скорописного почерка, изображая предметы в широкой живописной манере при помощи смелых, свободных линий и пятен туши. В картине «Буря» (Кобэ, собрание Кавасаки) Ся Гуй изображает на переднем плане узкого вертикального свитка скалы и дерева, согнутые мощным порывом вет-

ра, со спутанными ветвями, листьями, уносимыми ураганом. Очертания их крон, написанных густыми, как бы смазанными пятнами туши, создают ощущение тревоги и смятения, охвативших природу. Под деревом у скалы он помещает небольшую хижину и горный поток, но эта сцена — лишь небольшая часть общей композиции картины. Свобод-



ный фон шелка воспринимается как пропитанная влагой воздушная среда, и только высоко, как будто из мглы, выступают обнаженные вершины гор на дальнем плане.

Как и Ма Юань, Ся Гуй разнообразен в выражении своих эмоций. Настроение умиротворенности и тихой радости — главное содержание другой его картины, «Игра на лютне у реки» (Пекин, музей Гугун), напи-

санной на небольшом листе в форме круглого веера. Сильной и сочной кистью очерчивает живописец свисающие, словно набухшие влагой, ветви деревьев, подчиняя все единому ритму, как бы воспроизводящему мелодию лютни. Как и в пейзаже «Буря», воздушная среда здесь — основа картины, ее эмоционального тонуca. По концентрированности чувства, переданного в пейзажах Ся

ние к каноническим приемам письма тушью нашли еще более острое выражение в работах художников конца XII–XIII века. Это Му Ци (работал в середине XIII в.), Лян Кай (вторая половина XII – начало XIII в.) и Инь Юй-цзянь (середина XIII в.). Монахи, ушедшие от жизни и исповедующие буддийское учение секты Чань (созерцание), они видели в искусстве способ запечатлеть и уловить то, что наиболее неповторимо в своей естественной свободе и открывается мысленному взору в момент так называемого просветления. Возникшая еще в VI веке, но особенно активизировавшаяся в кризисные годы Сунской династии, секта Чань проповедовала, что слова, иконы, молитвы бессильны помочь человеку обрести истину. К ней существует лишь один путь – созерцание, способствующее достижению духовного прозрения, когда человек сливается с окружающим миром, усилием духа постигает свое единство с мирозданием. Пейзажи живописцев – последователей Чань обычно написаны одной только тушью в свободной манере, когда всем формам придается особая зыбкость, неясность, неуловимость. Но намек, недосказанность, присущие картинам чаньских мастеров, способствуют и их обостренно эмоциональному восприятию. Зритель как бы включается в творческий процесс художника, внутренне развивая его переживания. В максимально концентрированном виде живописцы доносят до него свое ощущение мира, поражающее дерзновенностью обобщений, смелостью художе-

64 *Играющие дети. Альбомный лист. Шелк. Период Сун. Пекин, музей Гугун*

Гуя, им нет равных во всей предшествующей истории китайского искусства. Творчество Ма Юаня и Ся Гуя уже при их жизни было осмыслено как новое направление, получившее впоследствии наименование школы «Ма-Ся».

Свойственные им принципы живописи, интерпретации внутреннего состояния человека с помощью пейзажного мотива, свободное отноше-

ственного выражения. В свитке Му Ци «Закат над рыбацкой деревней» (Токио, Галерея Недзу) погруженные в туман горы и деревья кажутся почти фантастическими и нереальными, как будто залитыми мерцающим серебристо-голубым светом. Ин Юй-цзянь как бы скрывает в своих пейзажах видимую природу от зрителя, заставляя его по отдельным деталям, намекам домысливать ее облик, и своим скорописным, взволнованным почерком усиливает ощущение недоговоренности, активизирует восприятие произведения («Горная деревня в тумане»; Токио, Национальный музей). В неустойчивости мира, неясности предметных форм наиболее точно воссоздавалось мироощущение чаньских живописцев. Совершенно новыми по своей выразительности, оригинальными и виртуозными по мастерству были их картины, изображавшие животных, птиц, портреты людей. Эти произведения должны были передать не столько их внешний облик, сколько символический смысл, стать выражением гораздо более общих мировоззренческих проблем. Острое и эмоциональное ощущение природы, исполненной печали, передается в картине Му Ци «Птица на старой сосне» (Токио, собрание Мацудаира) не менее полно и многогранно, чем в его пейзажах. Культура поэтического намека, передача целого через малую деталь, лаконизм живописных средств составляют основу творческого метода художника. Одна из самых известных картин чаньских живописцев — изображе-

65 Гу Хун-чжун. *Ночное пиришество у Хань Си-цзяя. Хв. Фрагмент свитка на шелку. Пекин, музей Гугун*

ние танского поэта Ли Тай-бо, исполненная художником Лян Каем (Токио, Национальный музей). Это не конкретный портрет определенного человека, но, скорее, обобщенный образ поэтического начала, экстатического вдохновения, символ



свободной творческой мысли. Лян Кай создает силуэт фигуры единым движением кисти, словно иероглиф, и в красоте и легкости каллиграфической линии воплощает сложный и неоднозначный смысл произведения. Фон свитка остается незапол-

ненным, отчего фигура движется словно в пустоте, приобретающей значение пространства необъятного мира, тождественного необъятности человеческого духа.

Деятельность художников секты Чань, как и других южносунских

живописцев, сложна и противоречива. Она отмечает новые искания, попытки выхода за рамки установившихся норм.

В сунской живописи X–XIII веков были сделаны столь крупные и столь разносторонние открытия, что для многих последующих поколений именно она определяла лицо китайской культуры, ибо как в фокусе соединила все лучшие достижения теории и художественной практики предшествующих веков. Богатство образов, возвышенная сила чувства, свобода живописного мастерства сделали сунскую живопись классической эпохой средневекового искусства Китая. Пейзаж, ставший в этот период главным выразителем самых глубоких человеческих дум и чувств, наиболее полно и ярко выразил идеалы этой эпохи, сохраняя значение образца для всех последующих поколений китайских художников.

Многие живописцы в X–XIII веках продолжали работать и в области бытописательной живописи. Они значительно дополнили и обогатили традиционный репертуар живописных приемов, внося долю новой эмоциональной оценки в изображение бытовых сцен, гораздо более свободно сочетая изображение человека и окружающей его среды. Однако, как ни значительны были достижения, сделанные в области жанровой живописи такими мастерами, как Гу Хун-чжун (X в.), картина которого, изображающая сцену пиршества в доме знатного сановника Хань Си-цзя (Пекин, музей Гугун), поражает своей меткой наблюдательностью и тонким проникновением в жизнь, или Су Хань-чэнь (первая половина XII в.), прославленный своими изображениями детских игр, не они явились эталоном высоких достижений искусства китайского средневековья.

ИСКУССТВО КОНЦА XIII–XIV ВЕКА

В конце XIII века Китай был завоеван монголами, положившими начало новой династии Юань. Впервые вся огромная территория страны оказалась подчиненной чужеземной власти. Период монгольского господства, длившийся в Китае почти девяносто лет, с 1280 по 1368 год, в известной мере изменил соотношение развития различных областей традиционной культуры. Вместе с тем он представлял собой и новое связующее звено между двумя историческими этапами средневекового китайского искусства.

Гнет чужеземного владычества, уничтожение в процессе завоевательных войн национальных культурных ценностей, разруха и обнищание северной части страны не могли не отразиться на духовной жизни Китая, в которой обострились многие противоречия, внешне, казалось бы, не столь заметные. Вся организация столичной культурной жизни на первый взгляд сохранила привычный традиционный уклад. Монголы, сгруппировав вокруг двора выдающихся деятелей искусства, постепенно стали привлекать и к чиновничьим должностям образованных китайцев. Большое внимание по-прежнему уделялось и градостроительству. Вновь отстроенные после разрушений города продолжали поражать приезжих иностранцев своими размерами и блеском. Особую пышность приобрела перенесенная в Даду (Пекин) столица Юаньского царства. На ее территории возникли новые дворцы и храмы. Особое внимание уделялось светскому зодчеству. Крыши



столичных дворцов покрылись черепицей, методы изготовления которой пришли в Китай из Средней Азии. Однако роскошь этих блестящих восточных городов, завоеванных монголами, еще более, чем прежде, контрастировала с бесправием коренного населения. Несмотря на внешнюю яркость столичной жизни, пора монгольского владычества в Китае окрашена настроениями подавленности, тоски и уныния. Все это привело к постепенному ослаблению высокого духовного напряжения, которое составляло эмоциональную творческую основу поэзии и живописи сунского периода.

В XIII–XIV веках пейзаж по-прежнему оставался одним из ведущих жанров. Однако если сунская пейзажная живопись суммировала все лучшее, что составляло эстетическое содержание эпохи, то юаньская могла воплотить в себе идеалы времени значительно более одностронне. Большая часть живописцев, не желая работать при монгольском дворе, нашла прибежище в южных провинциях, ориентируясь в своем творчестве на высоко ценимые достижения великих мастеров прошлого. Постепенно складывается своеобразный культ старины, возвеличивания культуры, созданной в эпоху расцвета китайского госу-

66 У Чжэнь. Бамбук. Фрагмент свитка на бумаге. XIV в. Пекин, музей Гугун

67 У Чжэнь. Два можжевельновых дерева. Свиток на бумаге. XIV в. Пекин, музей Гугун

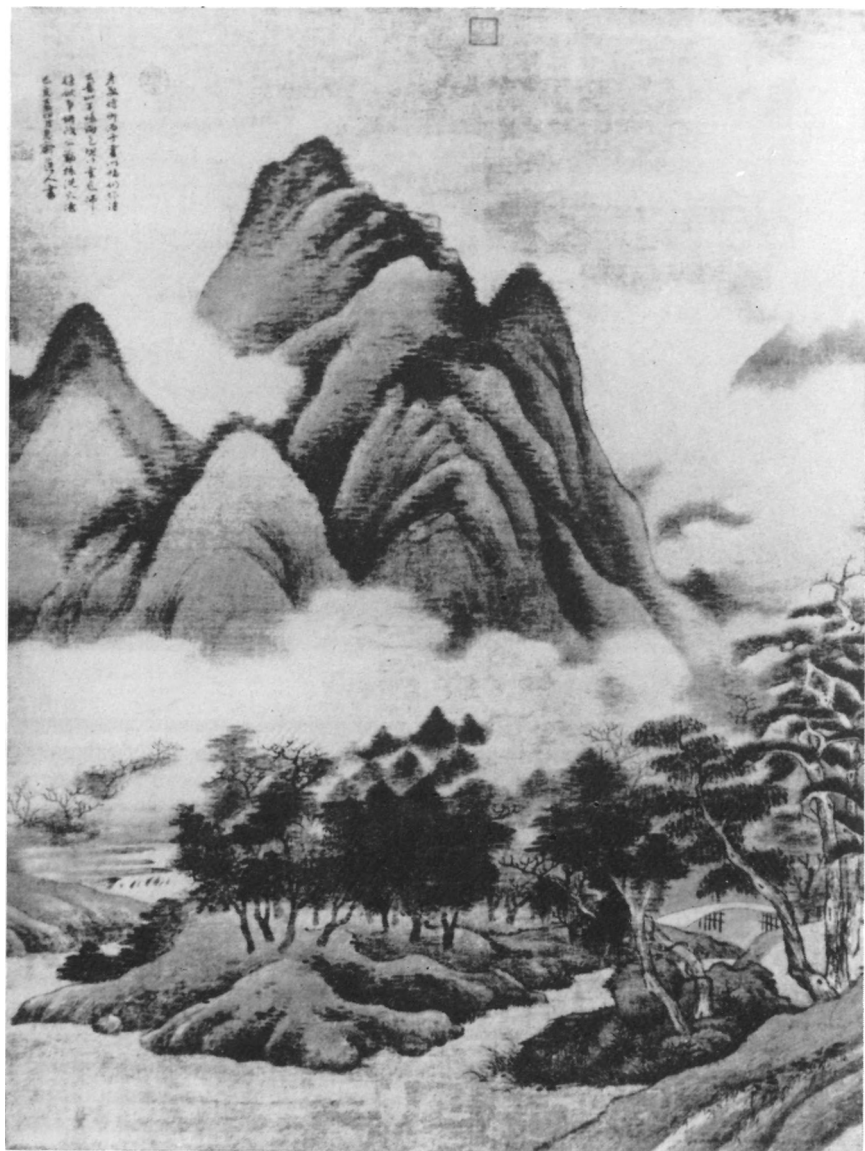


дарства. Однако в стилистических приемах мастера юаньской живописи не следовали непосредственно за сунскими, соединяя в своих произведениях манеры и почерки художников разных времен, стремясь в этом выразить свою личность.

Небывалые до того времени формы приобрело в юаньских свитках соединение живописного изображения с поэтической, каллиграфической надписью. Надпись, таящая в себе скрытый подтекст, дополняла и расшифровывала символический смысл произведения, давала толчок ассоциациям и одновременно вносила в картину декоративность и орнаментальность. Ритм каллиграфиче-

ского почерка и живописного мазка нередко был единым. Изображение и стихи имели одинаково важное значение, образуя новый художественный синтез, которого не знало прежде китайское искусство.

Принципы сунской живописи «вэнь-жэньхуа» и таких ее представителей, как Су Ши и Вэнь Тун (1018–1079), стали руководящими в деятельности юаньских художников. Живопись для них представлялась прежде всего средством выражения личных, скрытых от всех движений души, индивидуальной реакцией на окружающий мир. Подобно сунским ученым-дилетантам, они противопоставляли себя профессионалам —



68 Гао Кэ-гун. Весенние горы после дождя. Свиток на шелку. XIII–XIV вв.
 Был в собрании музея Гугун в Пекине

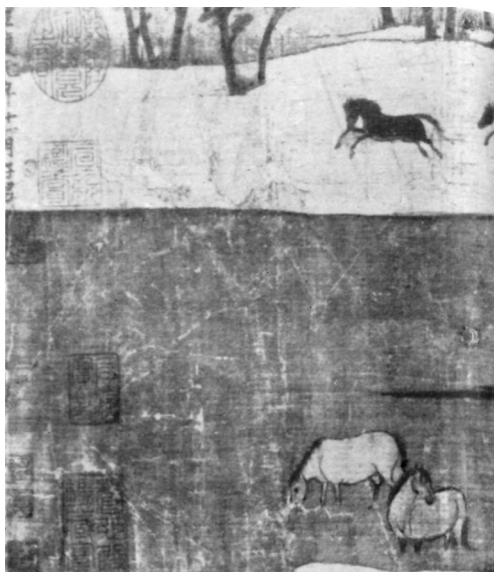


69 Ни Цзань. Пейзаж. Свиток на бумаге. XIV в. Шанхай, Городской музей

членам Академии, работавшим по заказу двора и знати. Но в юаньскую эпоху их субъективизм носил значительно более конкретную, чем в сунское время, форму протеста против иноземного владычества, утверждая неизбежность национальной художественной традиции, ее преемственность. Многие их композиции имели иносказательный смысл и были понятны посвященным в своем символическом подтексте.

Одной из главных иносказательных тем юаньской живописи становится изображение бамбука, олицетворяющего собой нестигаемого духом, стойкого перед невзгодами, благородного ученого. Прославленными мастерами живописи бамбука юаньского времени были У Чжэнь (1280–1354), Ли Кань (1245–1320), Гу Ань (середина XIV в.). Дополняя свои картины поэтическими надписями, они создали множество свитков и

70 Чжао Мэн-фу. Лошади на водопое. Фрагмент свитка на бумаге. XIV в. Пекин, музей Гугун



альбомных листов, интерпретирующих бамбук как поэтический сюжет, способный выразить самые разнообразные душевные состояния человека. Сосредоточенность на одной теме в течение многих лет привела к тому, что живопись бамбука стала апофеозом мастерства, виртуозного владения кистью и тушью.

Самым лирическим и тонким живописцем юаньского времени был Ни Цзань (1301–1374), каллиграф и поэт, всю жизнь проживший вдали от столицы на лоне природы. В простых и лаконичных пейзажах он сумел воплотить дух своего времени. Темы его произведений почти всегда однообразны. Он словно варьирует один и тот же мотив, передавая тончайшие оттенки настроений и движений души художника-поэта. Его мо-

нохромные пейзажи, такие, как «Хижина рыбака в светлую осеннюю пору» (Шанхай, Городской музей), исполнены обычно тонкой и изящной линией, воссоздающей хрупкую и прозрачную чистоту природы, вызывающей легкие, едва уловимые эмоции. Подобно другим его современникам, Ни Цзань отказался от шелка как материала для своих картин. Он писал обычно на рыхлой, легко реагирующей на любое прикосновение влажной кисти бумаге, используя по-новому ее белоснежную матовую поверхность, на которой особую выразительность получали тонкие, серебристые нюансы туши как в самом изображении, так и в стихотворной надписи. Пейзажи Ни Цзаня обычно гармоничны и просты по композиции, но гораздо



более камерны по мироощущению, чем сунские. Передача природы в ее единстве и космическом величии уже не является целью живописца.

Картины таких юаньских художников, как Хуан Гун-ван (1269–1354), Ван Мэн (1309–1385), Гао Кэ-гун (1248–ок. 1310), У Чжэнь, были более традиционны в своих композиционных приемах, развивавших основные идеи масштабных свитков «шань-шуй» в изображении природы и приемы повествовательной сунской живописи, сочетавшей жанровые сцены с пейзажными.

Крупным художником юаньского времени был пейзажист Хуан Гун-ван, ученый и поэт, проживший отшельником в горах всю свою долгую жизнь. Его ландшафты («Селение в горах Фучжун»; был в собрании

музея Гугун в Пекине), хотя следуют традициям ранних сунских живописцев, лишены их гармонической цельности, классической соразмерности.

К числу художников, вернувшихся в столицу и работавших при дворе, принадлежали Жэнь-жэнь-фа (ум. 1373), Ван Чжэн-пэн (XIV в.), Ван Юань (работал в 1310–1351 гг.) и Чжао Мэн-фу (1254–1322). Вкусы знатных заказчиков с их тяготением к цветовой звучности не могли не сказаться на их творчестве. Яркие, тщательно выписанные картины анималистического жанра, жанра «цветы-птицы», бытописательные сцены характеризуют живопись столичных мастеров.

Чжао Мэн-фу, поэт, ученый и каллиграф, согласившийся занять при мон-

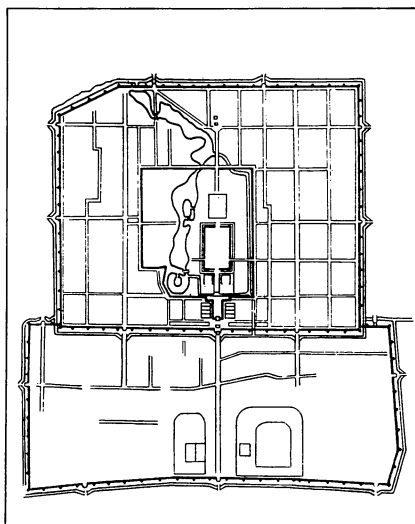
голах государственный пост, прославился не только архаизирующими пейзажными свитками, выполненными в ярких тонах, но особенно виртуозным изображением лошадей и всадников. Его картины, выписанные с большой четкостью, отличались простотой, доступностью, жизненностью образов. В таких композициях, как «Лошади на водопое» (Пекин, музей Гугун), пейзажный фон лишен таинственности и философской глубины.

Разделившись на многие направления и жанры, живопись XIV века перешла к решению менее значительных и глубоких, но зато более конкретных жизненных проблем, что привело в последующую эпоху Мин к существенной переоценке значения отдельных жанров, утрате пейзажем своего ведущего значения, выдвигению на первый план повествовательной живописи и декоративных свитков с изображением цветов и птиц.

ИСКУССТВО КОНЦА XIV–XIX ВЕКА

Период позднего феодализма в Китае характеризуется известной застойностью культуры, связанной с общей замедленностью темпа исторического развития. В китайской историографии этот огромный отрезок времени делится на два этапа — период Мин (1368–1644) и период Цин (1644–1911).

Период Мин, начавшийся после того как Китай, сбросив иго чужеземного владычества, снова стал самостоятельной державой, — один из самых сложных и противоречивых. В XV–XVI веках вместе с торжеством освобождения Китай переживает пору экономического расцвета и подъема культуры. Постепенно наладилась хозяйственная жизнь, возродились связи с многими странами, восстановились и заново отстроились города, возникли великолепные архитектурные ансамбли, расцвели ремесла и торговля. Однако в XVI–XVII веках обнажились во всей остроте и противоречия, назревавшие внутри государства и задерживавшие интенсивность его развития. Китай минского времени — страна одновременно и блестящая и нищая, полная творческих сил и в то же время раздираемая острейшими социальными конфликтами. Хотя история китайского общества периода Мин отмечена чертами прогресса — зарождением новых социально-экономических отношений, развитием мануфактур раннекапиталистического типа, целым рядом изобретений и технических усовершенствований, — возникновение новых явлений не вызвало перемен в устаревших феодальных институтах,



71 План Пекина. Периоды Мин и Цин

господствовавших в стране. Минская империя продолжала сохранять черты средневековой деспотии с ее громоздким бюрократическим аппаратом, самодержавной императорской властью, консервативной системой образования. Демократизацию городской жизни и сложение новой городской культуры ограничивала политика феодального государства, к XVII веку приобретающая все более косный характер. Феодализм, выступавший в качестве реакционной силы, тормозил развитие экономики и духовной жизни, препятствовал движению науки, вставал на пути каждого прогрессивного явления. Страна истощалась как внутренними столкновениями, так и внешними войнами. XVI—XVII века — время массовых крестьянских восстаний, постепенно охвативших весь Китай. В 1644 году войска вос-

ставших захватили столицу и феодальная верхушка, стремясь предотвратить надвигающуюся опасность, обратилась за помощью к маньчжурам, признав себя их вассалами и передав им власть. Минская династия пала.

С воцарением маньчжурской династии Цин началась длительная эпоха феодальной реакции. Китай оказался надолго приостановленным в своем экономическом и культурном развитии. И хотя период стабилизации власти и наивысшего могущества Цинской империи был отмечен значительным расширением ремесленного производства, созданием больших государственных и частных мануфактур, старый социально-экономический строй препятствовал дальнейшему развитию страны. Реакционное и консервативное конфуцианство с его требова-



72 Крепостная стена и башня городских ворот Пекина. Фрагмент. XV–XVII вв.

нием покорности старшим по чину и возрасту, а также обязательного сохранения традиций и канонов было господствующей идеологией цинского времени, оказавшей сильнейшее воздействие на все области жизни, культуры и политики. В середине XVIII века цинские правители отгородили Китай от всего мира, ограничили его контакты с другими державами, обрекая страну на замкнутость, неизбежное отставание и застой. На протяжении всего этого периода продолжались острейшие социальные конфликты, приведшие к полному кризису феодального общества в начале XIX века. Раздираемый внутренними противоречиями, Китай стал ареной борьбы западных держав и в середине XIX века был превращен в полуколонию.

Художественная жизнь периодов Мин и Цин отражает сложность и

противоречивость эпохи позднего феодализма. Острая социальная борьба, заполнившая всю историю Китая XV–XIX веков, проявилась опосредованно в различных областях культуры. Она сказалась в изменении соотношений видов искусств, в выдвижении на первый план новых областей творческой деятельности. И если официальная культура характеризуется принципиальной ориентацией на прошлое, превращением некогда живых, наполненных реальным смыслом законов и правил в схематизированные каноны, то ростки нового наиболее явственно обнаружили себя в декоративных ремеслах, откликающихся на живые запросы времени, зачастую менее скованных в своих образных решениях. В резьбе по дереву, камню, кости, изделиях из фарфора, вышивках, лубке ощутимы фольклорные

начала, сказываются воззрения и вкусы средних слоев городского населения. Наиболее благоприятные условия в минское и отчасти в цинское время сложились и для развития архитектуры, традиции которой в силу глубокой рациональности оказались жизнеспособными в течение длительного периода. Именно в ней как в фокусе сосредоточились высшие творческие проявления времени. В памятниках зодчества смогло наиболее цельно и органично проявить себя мастерство художников, керамистов и резчиков по дереву.

Расцвет зодчества минского периода был обусловлен ходом истории. После изгнания монголов в конце XIV века вместе с волной национально-самоутверждения, общим подъемом хозяйства и народных сил началась полоса восстановления городов, интенсивного строительства. Была облицована камнем и достроена Великая китайская стена, протяженностью свыше 3000 км, расширены, заново отстроены и укреплены оборонными сооружениями крупные города, в том числе Нанкин и Пекин, сооружен ряд значительных дворцовых и храмовых ансамблей, усадеб, а также садово-парковых комплексов, которыми особенно прославились южные города Сучжоу и Ханчжоу. В планировке и строительстве использовались традиционные приемы и методы. По-прежнему основным строительным материалом продолжало оставаться дерево. Но в структурном облике зданий произошли перемены. Уменьшились в размерах доугуны, колонны приобрели большую стройность.

73 Тайхэдянь. Зал для государственных церемоний в ансамбле Запретного города в Пекине. XV–XVII вв.

В дворцовом, храмовом и крепостном зодчестве шире стали применяться камень и кирпич, разнообразнее стали использоваться возможности их фактуры и цвета. Пространственный размах, отличающий минское градостроительство, особенно ярко воплотился в облике Пекина (Бэйцзин – Северная столица), ставшего с 1421 года постоянной столицей Китая. Выстроенный по образцу прежних столиц, этот город представлял собой стройный ансамбль, основанный на отчетливой единой планировочной системе. Опыт строительства и особенности средневекового китайского архитектурного мышле-



ния получили в нем свое наиболее цельное, классическое выражение. Огромное пространство города было объединено, продумано в своем строгом равновесии, ритмических сочетаниях, иерархических соотношениях. Пекин возводился как парадный дворцовый комплекс. Дворцы, храмы, пагоды и усадьбы отделялись не только стенами, но и цветом, размерами, масштабами от одноэтажных жилых построек. Центральная часть города со своей регулярностью оказалась как бы противопоставленной окраинам с хаотичностью переулков. Учтены были особенности природного рельефа, гармония рациональных и стихий-

ных начал, соотношение между парадной анфиладностью прямых магистралей и живописностью расположенных в центре города искусственных холмов и озер. Благодаря производству богатых оттенками цветных глазурей оказались акцентированными и по-новому объединенными в целые комплексы разные части города. Крыши дворцов, храмов, городских ворот и павильонов покрывались в соответствии с установившимися издревле символическими представлениями золотистой, синей и зеленой черепицей. Пекин строился по древним установившимся правилам. Обнесенный стенами, он фасадами всех своих со-



оружий обращался к югу. Прямая магистраль, проходя по его центральной оси, завершалась у северных ворот башнями Колокола и Барабана, поперечные магистрали также пересекали город из конца в конец, стены строго очерчивали его границы. Однако растущая столица мыслилась уже в новых масштабных измерениях. В дополнение к столичному ансамблю в живописных окрестностях Пекина вырос целый ряд загородных комплексов, перекликающихся с ним и словно связывающих его с окружающей природой. Да и сам город приобрел необычные очертания, включив в себя огромные южные предместья, органически связав замкнутый в сте-

нах прямоугольник старой части так называемого Внутреннего города со столь же четко организованным Внешним городом. Небывалых размеров достигли и облицованные камнем крепостные стены Пекина с мощными трапециевидными башенными воротами, увенчанными яркими надвратными павильонами. Главным ансамблем Пекина являлся расположенный в центре Внутреннего города монументальный и торжественный императорский дворец. Однако собственно дворец, так называемый Запретный город, состоящий из анфилады многочисленных приемных залов и площадей, а также садов, беседок и жилых помещений, окруженный стенами, кана-

74 *Храм Циняньдянь ансамбля Храма неба в Пекине. XV в. Перестроен в XVIII–XIX вв.*

лами и мостами, в свою очередь составлял лишь часть, сердцевину огромного Императорского города (площадью более 15 кв. км), который строился поэтапно целым рядом поколений китайских мастеров и куда входили многочисленные храмы, беседки, пагоды, холмы и озера (среди них храм предков Таймiao, Западнй парк с озерами, Угольный холм – Мэйшань, Белая пагода Байта и храм Байтасы и многие другие). Таким образом, Внутренний город, раскинувшийся за пределами дворца, являлся своего рода окраиной этого грандиозного центра, определившего ритмы и цветовые акценты столицы. В отчетливости структуры Запретного города как бы вос-

производился план всего Пекина, в живописности территории Императорского города словно нашла отражение вся живая природа.

Монуменальность облика минского дворца зависела не только от размеров входящих в него сооружений. Как правило, одноэтажные парадные деревянные павильоны и ворота, расположенные на главной его оси и вознесенные над гладью мощенных камнем площадей, белокаменными ступенчатыми террасами, были сравнительно невелики и однотипны. Решающую роль играло укрупнение всех пространственных масштабных соотношений, мощность силы ритмических и цветовых повторов. Эстетический пафос ансамбля составила вереница просторных, светлых, ведущих к парадным покоям и сменяющих друг друга площадей, рассчитанных на торжественные шествия и постепенную смену зрительных впечатлений, а также ритмы сияющих золотистой глазурью изогнутых крыш, повторяющихся в разнообразных вариациях.

Главный парадный павильон Тайхэдянь – Зал высшей гармонии, предназначенный для государственных церемоний, воплощает в себе характерные особенности дворцового минского зодчества, с его торжественностью, звучностью цветовых сочетаний, продуманным соединением резного многоступенчатого белого каменного цоколя, ярких колонн, массивных золотистых черепичных крыш. Но особую мощь этому сооружению придавало его сращение в единый комплекс с дву-

мя другими залами — Чжунхэдянь и Баохэдянь, вознесенными вместе с ним на огромную каменную платформу.

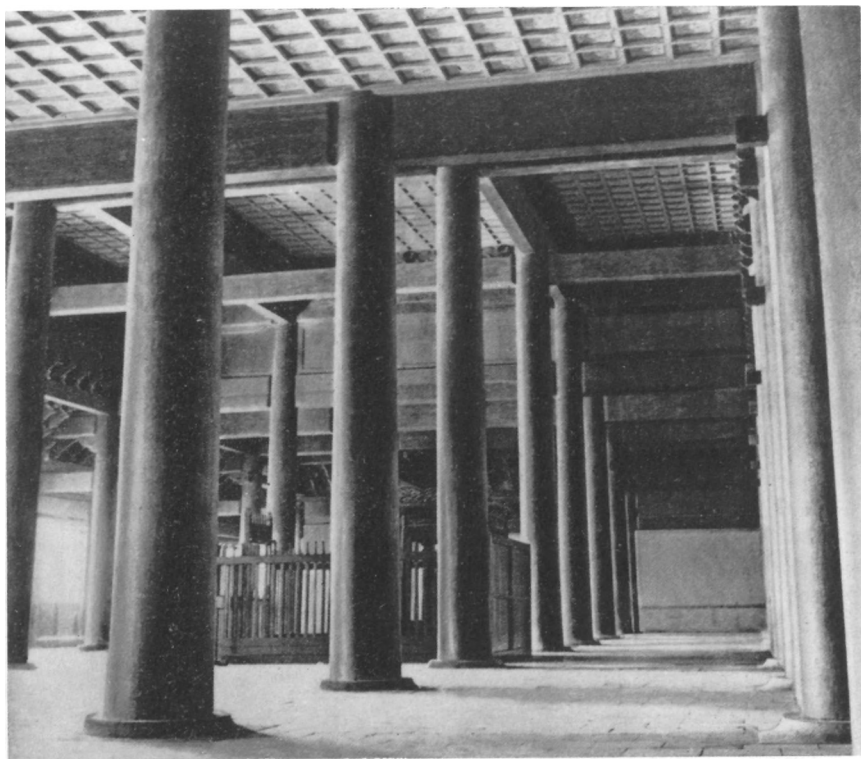
Пространственный размах ощущается и в храмовом строительстве. Каждый минский столичный храм — это также обширный комплекс, символически отождествляющийся со вселенной.

Наиболее крупным храмовым ансамблем, претворявшим древнейшие символические образы, является Храм неба (1420—1530, перестроен в XVIII—XIX вв.), раскинувшийся в южной части Внешнего города. Создание такого большого храма соответствовало масштабам столицы. Обширная территория, на которой расположен ансамбль, обнесенная стенами, образующими в плане квадрат, символизирует землю, тогда как заключенные внутри ограды здания храмов и белораморного резного алтаря имеют в плане круг — знак солнца или неба. Бесперывно варьируясь, вписываясь друг в друга, эти простые знаки вместе с остроконечными синими вершинами конических крыш — символами неба как бы определяют непрерывный круговорот движения стихий. Пространство Храма неба, как и пространство города, ритмически расчленено, оно находится в постоянном изменении, согласовании с окружающей природой.

Новое осмысление масштабности мира проявилось и в архитектурных формах ансамбля тринадцати царских погребений Минской династии, возведенных на протяжении XV—XVII веков в окрестностях Пекина.

75 Храм величия и благодеяний гробницы Чанлин в погребальном ансамбле Шисаньлин близ Пекина. Фрагмент интерьера. XV—XVII вв.

Почти километровая аллея духов, состоящая из обрамляющих путь к этим погребениям двадцати четырех фигур животных и двенадцати фигур воинов и чиновников — охранителей, поражает сравнительно с прошлым своей протяженностью. Сами погребения включали в себя не только могильный курган, но целый комплекс храмов, крепостных башен, подземных залов, наполненных драгоценной утварью. Расположенные у подножия гор среди старых деревьев строгие и монументальные здания своим продуман-

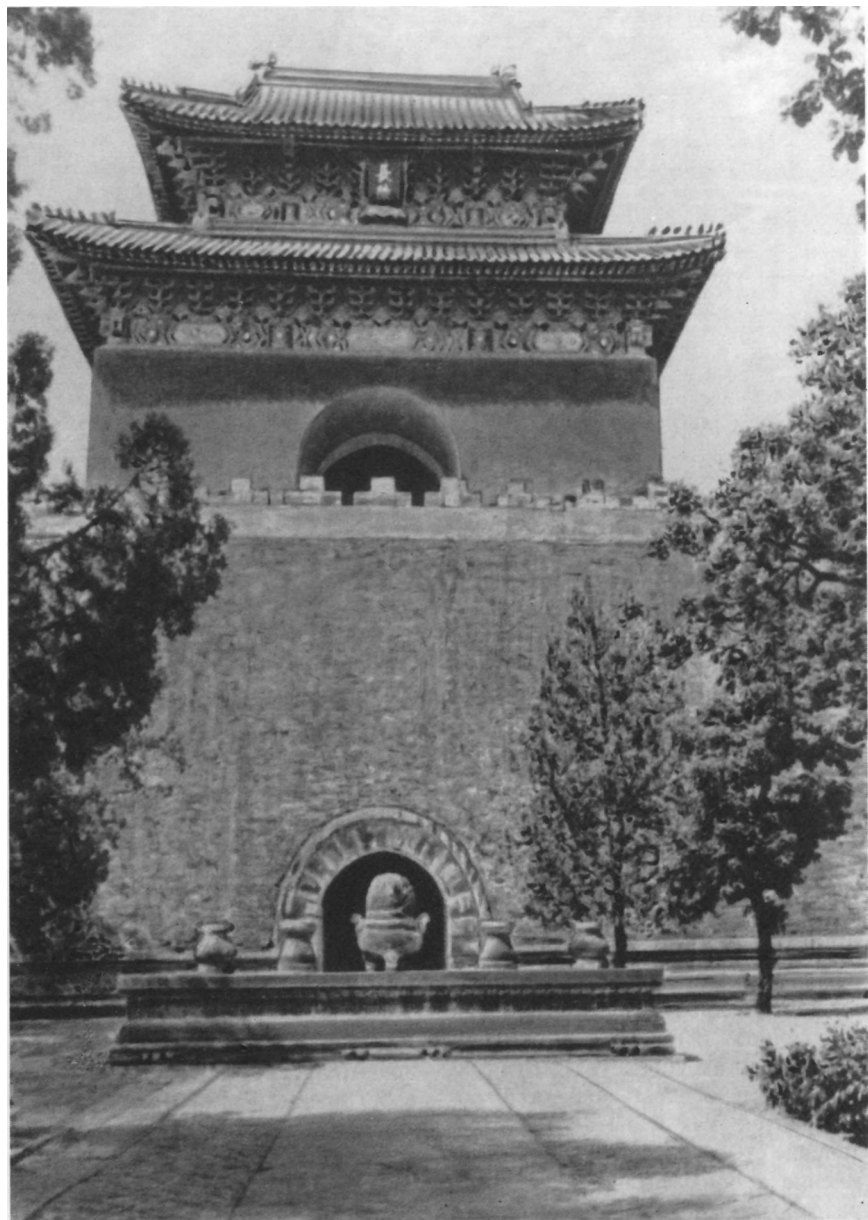


ным расположением включали природу в грандиозный архитектурный замысел.

Архитектурные сооружения XVIII–XIX веков, продолжая развивать традиции минского зодчества, вместе с тем отличаются от величественности и простоты его стиля возрастающей пышностью, обилием декоративного убранства. Хотя традиционные основы зодчества сохраняются, как и выработанные в течение столетий типы зданий, стремление к орнаментации, детальной разработке отдельных мотивов, ха-

рактеризует памятники цинского зодчества. Неотъемлемой частью архитектуры становятся малые декоративные формы: курильницы, вазы, резные орнаментированные парадные ворота – пайлоу. Формы пагод также усложняются, становятся более дробными.

В конце XVII–XVIII веке цинские правители, стремящиеся доказать свою преемственность от Минской династии, ведут большие восстановительные работы на территории императорского дворца в Пекине, большая часть сооружений кото-





76 Башня гробницы Чанлин в погребальном ансамбле Шисаньлин близ Пекина. XV—XVII вв.

77 Фрагмент ансамбля загородного дворца Ихэюань близ Пекина. XVIII—XIX вв.

рого пострадала от пожаров. Хотя монументальность их форм и не была нарушена, отличительной чертой перестроенных в цинское время дворцовых зданий стала большая дробность орнаментальных деталей, усилившая значение полихромии, узорной отделки доугунов. Огромное внимание уделяется сооружению парковых ансамблей, и в частности новому оформлению и перестройке парков Императорского города, застраиваемых галереями, легкими беседками (примером которых могут служить Павильоны пяти драконов в парке Бэйхай), подчеркивающими живописность холмов, извилистость береговой линии. Для орнаментации зданий обильно применяются не только камень и

дерево, но и глазурованные многоцветные керамические плиты. Одним из таких сооружений парка Бэйхай является знаменитая Стена девяти драконов (5 м в высоту и 27 м в длину), составляющая часть декоративного убранства пышного дворцового парка.

Века XVIII–XIX отмечены и некоторыми новыми тенденциями. Вместо характерных для минского времени крупных столичных комплексов начинается интенсивное строительство загородных резиденций. В их организации, связи с окружающей средой нашли свое наиболее полное воплощение представления о пышности, нарядности и богатстве архитектурных форм, характерные для вкусов цинского времени. Изощренная затейливость особенно ощущается в оформлении загородного дворца Ихэюань, возведенного близ Пекина на горе Ваньшоушань. В его планировке, отделке всех деталей воплощен богатый опыт многих поколений китайских зодчих, керамистов, мастеров по дереву, металлу. В орнаментации его многочисленных павильонов и беседок, расположенных по склонам гор и по берегам озера Куньминху, обильно применяются яркие краски, позолота, вводятся многие разнородные материалы — фарфор и металл, которые порой соединяются с деревом. Зачастую роль декоративных и орнаментальных мотивов оказывается значительнее самих архитектурных форм. Примером декоративных исканий этого времени могут служить выстроенные в парке Ихэюань медные и керамические беседки и пагоды

78 Чоу Ин. Поэма о покинутой жене. Фрагмент свитка на шелку. 1552 г. Москва, Гос. музей искусств народов Востока

(пагода Люлита, 1750), а также деревянные декоративные сооружения разных очертаний и форм. Углы их крыш причудливо вскидываются вверх, сами кровли приобретают волнообразные формы, покрывающая их черепица становится пестрой, многоцветной. К XIX веку происходит постепенная утрата зодчеством монументальной ясности прошлых эпох, органического соединения орнамента и конструкции. Живопись как один из самых чутких видов китайского искусства, остро реагирующий на все перемены во внутренней жизни страны, отражающий ее спады и подъемы, наиболее полно воплотила всю конфликтность и сложность китайской культуры позднего средневековья. В ту пору, когда в европейских странах в живописи выдвигается ряд величайших имен, связанных с неповторимыми индивидуальными особенностями творческого метода, когда



многогранно раскрываются духовные богатства человеческой личности, в живописи Китая происходит как бы обратный процесс. Индивидуальность художников словно стирается, всякое проявление творческой свободы преследуется. Пейзажная живопись, бывшая выразительницей высочайших идеалов культуры зрелого китайского средневековья, постепенно утрачивает свою жизненную наполненность, теряет присущее ей гармоническое чувство природы. В разнообразии, эклектичности живописи минских и цинских живописцев, овладевших всеми старыми приемами, оснащенных грандиозным теоретическим багажом традиционных правил, ощутима утрата духовного единства культуры. Прошлое становится схемой, а мастера – подражателями разным стилям. Однако этот процесс схематизации былых достижений не был единст-

венным, определяющим характер живописи позднего средневековья явлением. На протяжении шести веков господства Минской и Цинской династий в Китае рождались и новые веяния, жили и работали многие талантливые живописцы, пытавшиеся возродить лучшие традиции искусства, вывести искусство из кризисного состояния, в котором оно находилось.

В этот период ареной зарождения новых идей в китайской живописи стал повествовательный жанр. Выражая передовые и демократические тенденции времени, повествовательная живопись была тесно связана с минской прозой, достигшей значительного подъема. Часто написанные на известные литературные сюжеты картины минских художников получали более широкий смысл, чем сопутствующая тексту иллюстрация. В них можно заметить пробуждение интереса к лич-



ности человека, его деятельности и окружающей его реальной жизни. Самыми известными живописцами, работавшими в бытовом жанре, были Тан Инь (1470–1523) и его ученик Чоу Ин (первая половина XVI в.). Несмотря на то, что их творчество было ориентировано на предшествующие периоды, они создали новый

тип жанровых сцен, наполненных лирическим чувством, воплощавшимся в изящном ритме и тонко разработанном колористическом строе картины. Поэтическое осмысление литературного сюжета с помощью особой тщательной манеры письма и сгармонизированных цветовых сочетаний характерно для таких произве-

тов, среди которых наиболее значительное место занимают посмертные портреты знати, связанные с традициями погребального культа. Самые ранние произведения портретного жанра подобного типа восходят еще к древности. Средневековые китайские портреты были связаны с так называемой физиогномикой — учением о связи черт лица с нравственными качествами и судьбой человека. На основе этого была разработана целая система правил изображения лица и каждой отдельной его части.

Типология изображения в культовом погребальном портрете практически не менялась в течение многих веков. Фигуры портретируемых изображались всегда неподвижными, строго фронтальными, с невидящим взглядом, устремленным вдаль. Человек предстал погруженным в созерцание, бездейственным и бесстрастным, как бы приобщенным к вечности. Сосредоточив основное внимание на лице портретируемого, художник придавал ему значительность, внутреннюю силу. Лишенные конкретности портреты тем не менее индивидуализированы в соответствии с представлениями о характере и судьбе человека. Минские и цинские портреты («Портрет чиновника», XVI в., «Портрет жены сановника со служанкой», XVI в.; оба Москва, ГМИНВ) указывают на те немногие изменения, которые совершались в трактовке этого жанра. При неизменности традиционной позы, всего облика художник обращает более пристальное внимание на предметную

79 *Галерея Чанлан в ансамбле загородного дворца Ичжюань близ Пекина. XVIII–XIX вв.*

дений, как «Поэма о покинутой жене» (1552), «Поэма о красном листе» (оба Москва, ГМИНВ). Занимательность общеизвестного сюжета претворяется в них художником в тонкое поэтическое произведение.

От минского и цинского времени сохранился и ряд разнообразных по своему назначению и типу портре-



80 Портрет чиновника. Свиток на шелку. XVI в. Москва, Гос. музей искусства народов Востока

81 Юнь Шоу-пин. Маки. Альбомный лист. Шелк. XVII в. Москва, Гос. музей искусства народов Востока



среду, фиксирует узоры тканей, яркость их тонов, красоту цветка, распустившегося в вазе.

Сравнительно с историей предшествующих периодов от минского времени сохранилось множество произведений пейзажной живописи, хотя в эту эпоху пейзаж начинает утрачивать свое главенствующее положение. Как и в период Юань, наиболее прогрессивные явления минского искусства зарождались вдали от столицы, на периферии, и связывались с деятельностью мастеров направления «вэньжэньхуа». Презируя педантизм и косность официальной культуры своего времени, представленной деятельностью возрожденной минскими правителями Академии, они пребывали в уединении, не включаясь в общественную жизнь. Такая изоляция огромной части выдающихся деятелей выяв-

ляла слабость минского Китая, где индивидуальная одаренность могла быть выраженной только вне официальной линии развития культуры. На периферии образовались различные художественные школы: чжэцзянская (Дай Цзинь), сучжоуская — Шэнь Чжоу (1427–1509), Вэнь Чжэнмин (1470–1559) и др. Их представители, значительно более свободные в сфере передачи личных эмоций, чем профессионалы из Академии, вместе с тем зачастую были столь же противоречивыми. Их картины то сухи и эклектичны, то пленяют свободой и смелостью.

Одним из виднейших пейзажистов минского времени был Дай Цзинь (1388–1462), работавший в стиле Ма Юаня и Ся Гуя. Но воспроизводя манеру своих предшественников, он использовал ее для выражения нового мироощущения. Его речные

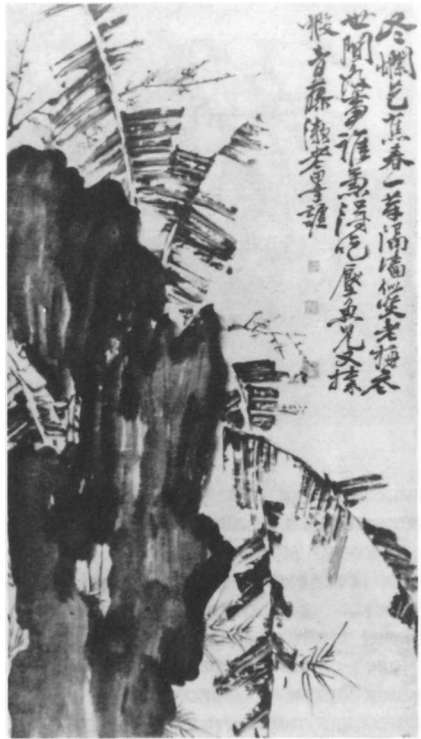
пейзажи «Жизнь рыбаков на реке» (Вашингтон, галерея Фрир), «Возвращение в бурю» (был в собрании музея Гугун в Пекине) наполнены интересом к конкретным бытовым деталям. Включенные в композицию большого пейзажного свитка, жанровые сцены кажутся не менее важными, чем сама природа. Переживание ее таинственной красоты, ее величия уже не играет в картинах Дай Цзиня той роли, какая была отведена им в сунской живописи. Взгляд художника более трезв и рационален, что особенно ясно видно при сравнении свитка Дай Цзиня и послужившей для него прототипом знаменитой картины Ся Гуя «Буря». Насыщение изображения природы действием, деталями повседневной жизни свойственно и таким живописцам минского времени, как У Вэй (1459–1508) и Шэнь Чжоу.

К наиболее цельным и ярким фигурам, показывающим, насколько сильным в это время было стремление преодолеть ставшие порочными традиционные схемы, принадлежал мастер другого живописного направления Сюй Вэй (1521–1593). Он изображал уже многократно встречавшиеся у его предшественников фигуры одиноких поэтов («Игра на лютне под сосной»; Токио, частное собрание), отшельников, часто писал бамбук, но при этом, словно стремясь нарушить гармонию классической живописи, противопоставлял ей свой собственный метод. Картины этого мастера смелы и необычны. Влажная кисть кладет на бумагу широкие мазки туши, рождая полные живого трепета образы.

Порывистые, зачастую резкие и будто небрежные, они таят в себе большое мастерство, умение уловить в кажущихся случайными формах внутреннюю логику их строения и открыть ее зрителю неожиданно, броско и артистично. Это свидетельствует творчество Сюй Вэя с сунскими мастерами секты Чань. И действительно, рисуя деревья, он, подобно им, пишет не столько бамбук с его ветвями, сколько «душу» бамбука с его трепетом, не столько банан, сколько мягкость его широких, сочных листьев. Сюй Вэй стал одним из первых средневековых китайских живописцев, которые сумели дать новую жизнь традиции.

В последующие века это новое направление обозначилось еще более определенно, хотя и было представлено лишь немногими выдающимися живописцами, среди которых на первом месте в XVII веке были Чжу Да (1625–1705) и Ши-тао (1630–1717), а в XVIII веке — группа художников, получившая название «Янчжоуские чудачки». В XIX веке эту линию продолжали живописцы Чэнь Ши-цзэн (1876–1924), У Чан-ши (1842–1927) и отчасти Жэнь Бо-нянь (1840–1896), которые перекинули мост из прошлого в современность.

Чжу Да, известный под псевдонимом Ба-да Шань-жэнь, и его современник Ши-тао стремились внести в старые схемы ноты нового ощущения жизни. Темы их произведений вполне традиционны, но в их трактовке, живописном почерке проявляется более индивидуализированное восприятие действительности,



82 Сюй Вэй. Скалы, банан и мэйхуа.
Свиток на бумаге. XVI в. Сток-
гольм, Национальный музей

новое понимание декоративных возможностей живописи, более обостренное, личное, во многом драматизированное переживание мира. Приемы Чжу Да поражают своей дерзостью, как бы намеренно разрушающей былое ощущение целостности образа природы. Его произведения кажутся дисгармоничными, порой почти приближающимися к гротеску — «Птица на лotosовом стебле» (Япония, собрание Сумитомо), «Утки» (Шанхай, Городской музей). Крайняя лапидарность изображения делает образ предельно

острым, как бы обнажая его суть и доводя ее до сознания зрителя ощущением сотворчества, сопричастности акту создания картины. Острым, порой неожиданным был и почерк Ши-тао, разностороннего мастера и теоретика живописи. Подобно юаньским художникам, Ши-тао и Чжу Да, выражая свой протест против существующих порядков, ушли в монахи и жили в уединении, вдали от столицы.

Художники позднего китайского средневековья, отказываясь от гармонического идеала природы, уже

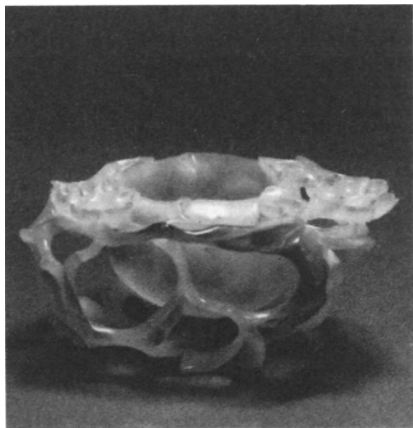


83 Керамический сосуд с крышкой.
VIII в.

не соответствовавшего их мировосприятию, все-таки не могли выйти за рамки традиционной и устойчивой системы живописи, развивавшейся на протяжении многих веков. Они сумели лишь частично, через отказ от уравниловности и спокойствия композиций, приблизиться к передаче более активного отношения к жизни. Утрата ощущения целостности мира природы выражала трагический пафос их творчества. В XVIII веке группа живописцев из Янчжоу, среди которых наиболее известными были Ли Шань (1711 — ок. 1754), Хуан Шэнь (1687 — ок. 1768), Чжэн Се (1693—1765), развивала черты нового стиля, начатого столетием раньше. При всем несходстве между собой янчжоуские живописцы сыграли большую роль в истории поздней китайской живописи, сохранив и передав следующему поколению художников черты искусства, направленного против сухой канонизирован-

ной официальной живописи, уже утратившей всякие связи с реальной действительностью.

Из многих жанров живописи позднего средневековья наибольшая свежесть восприятия, живая связь с реальностью сохранялась у художников, изображавших цветы, травы, птиц и животных. В XVIII веке одним из самых известных представителей среди них был Юнь Шоупин (1633—1690). В этом же жанре началось возрождение китайской живописи в период перехода к современности. Художники XIX века Чэнь Ши-цзэн, У Чан-ши, Жэнь Бо-нянь, зрительно и эмоционально приближая природу к человеку, продолжали ту же линию экспрессивной и неожиданной ее интерпретации, которая была начата еще Ши-тао и Чжу Да. Вместе с тем они отошли от свойственной последним мистической тревоги и напряженности чувств, стремясь к простоте и лаконизму. Земные плоды, деревья и скалы



84 Нефритовый сосуд для промывки кистей. XVIII в. Москва, Гос. музей искусства народов Востока

воплощали в их картинах глубокие размышления о мире, но сам этот мир уже не казался загадкой, не был отделен от человека невидимой завесой. Романтическое отношение к природе, приподнятость чувств явились отражением новых представлений о ее ценности. При видимой близости средневековым образцам картины этих художников знаменовали собой уже качественно новый этап в развитии китайского искусства, и вслед за ними появились такие выдающиеся современные мастера, как Ци Бай-ши (1860–1957) и Хуан Бинь-хун (1864–1955). На протяжении всего средневекового периода в художественной культуре Китая значительное место занимали различные виды декоративных искусств. Они продолжали традиции древности. В огромной стране с развитой издревле художественной культурой предметное творчество обслуживало очень широкую сферу жизнедеятельности человека.

Оно было связано и с религиозными церемониями, бытовыми нуждами знати и населения огромных городов, украшением дворцов, парков, составляло важную и неотъемлемую часть любого архитектурного ансамбля.

Уже в период раннего средневековья многие виды китайского прикладного искусства существовали в виде развитых кустарных производств, выпускавших самую различную продукцию. На первом месте среди них было производство керамики и фарфора, вывозившихся почти во все страны Дальнего и Ближнего Востока. Важной статьёй экспорта были и славившиеся далеко за пределами страны знаменитые шелковые ткани.

Китайское декоративно-прикладное искусство тесно связано в своей стилистической эволюции с архитектурой и изобразительным искусством, влияние которых было различным на разных исторических этапах.



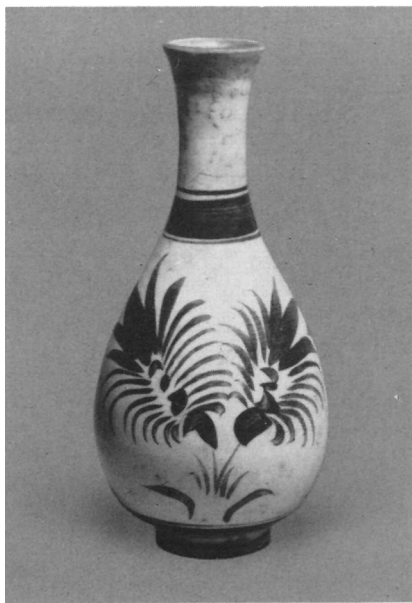
85 *Керамический сосуд. Период Тан*

Для VII–X веков наиболее важным в формообразовании декоративных видов искусства можно считать воздействие монументальной скульптуры. В X–XIV веках ведущее положение живописи в системе искусств сказалось на стилистических особенностях предметного творчества. Начиная с XV века очень важной стала его взаимосвязь с ландшафтной архитектурой. На завершающем этапе средневековой культуры в нем гораздо яснее, чем прежде, ощущается воздействие фольклорных жанров.

Фарфор стал одним из главных видов декоративно-прикладного искусства уже в VII–VIII веках. К этому периоду относится создание многочисленных фарфоровых печей, самой

знаменитой из которых была Синчжоу (провинция Хэбэй), поставлявшая белоснежный фарфор к императорскому двору. Танская керамика покрывалась однотонной серо-голубой или трехцветной глазурью с необычайно интенсивными по сочетаниям пятнами янтарно-желтых, коричневых, бирюзовых или зеленых тонов. Формы танской керамики, в основном были пластичными и округлыми, сохраняющими спокойствие и монументальную силу древних изделий. Широкие связи Танского государства со многими странами Востока проявились вместе с тем и в появлении неведомых прошлому иноземных мотивов, среди которых наиболее выделяются зооморфные и растительные узоры.

86 *Керамический сосуд для вина. Мастерские Цычжоу. Период Сун. Москва, Гос. музей искусства народов Востока*

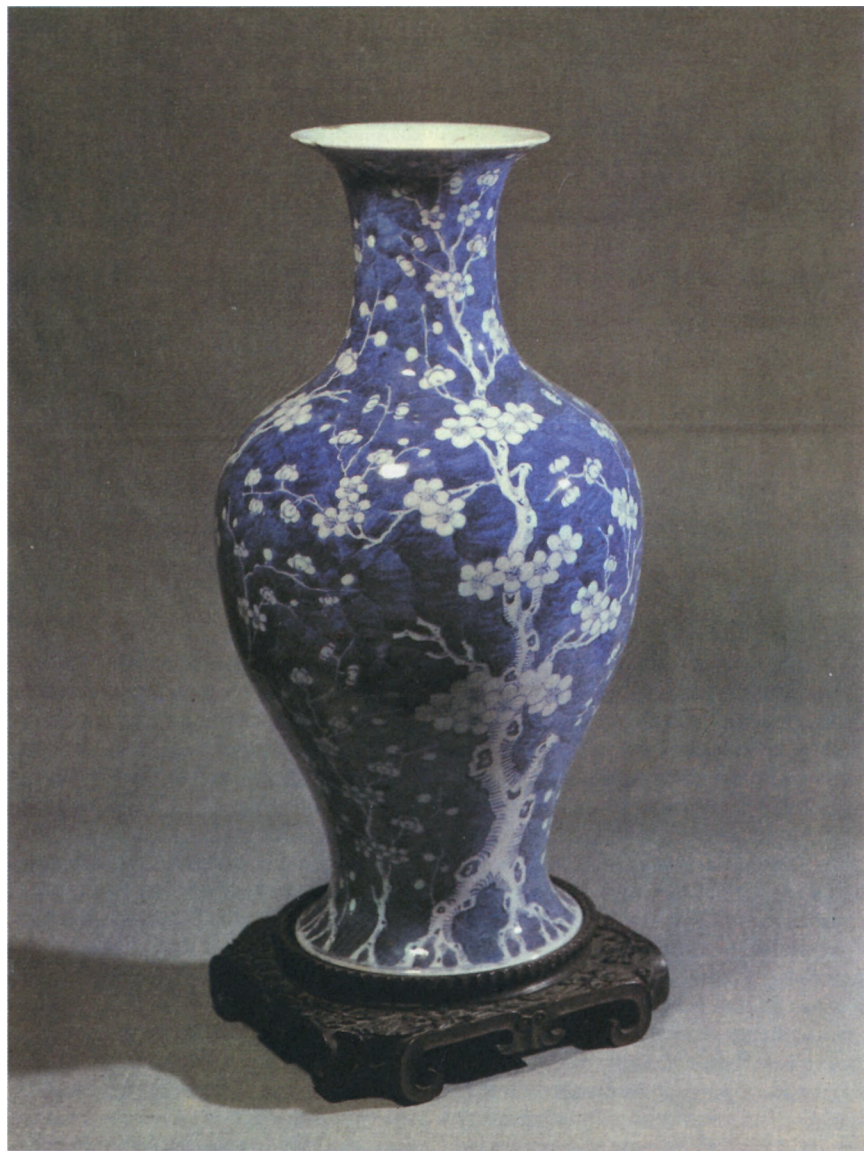


Изготавливаемые на севере страны изысканные кувшины с горлышками в виде зверей и птиц подражали формам иранских сосудов.

Керамика XI–XIII веков не только значительно богаче и разнообразней по формам, но и изысканнее по сочетаниям тонов, чем танская. В ней наблюдается тот же процесс изменения стиля, что и в живописи. Яркость полив и некоторая тяжеловесность форм сменяются в это время спокойствием однотонных глазурей, нежностью и благородством текучих, гладких форм. Хотя в сунское время совершенствуется процесс изготовления фарфоровой массы, это эпоха подлинного расцвета китайской керамики, выполненной из прекрасно обработанных

сортов пластической глины. Многие из центров керамического производства этого периода сохранились на протяжении последующих веков. Значительными гончарными печами были – Жу-яо и Цзюнь-яо в провинции Хэнань, Гэ-яо и Лунцюань-яо в провинции Чжэцзян. К южносунскому периоду относится сооружение и новых керамических печей, таких, как Гуань-яо в Ханчжоу, Цычжоу-яо в провинции Хэбэй и др.

Наиболее распространенными изделиями сунского периода являлись сосуды, покрытые серо-голубыми и серо-зелеными глазурями, известные впоследствии в европейских странах под названием селадоновых. Мягкие и спокойные по цвету, они



87 Фарфоровая ваза для подношения цветов мэйхуа к новому году. XVIII в.
Москва, Гос. музей искусства народов Востока

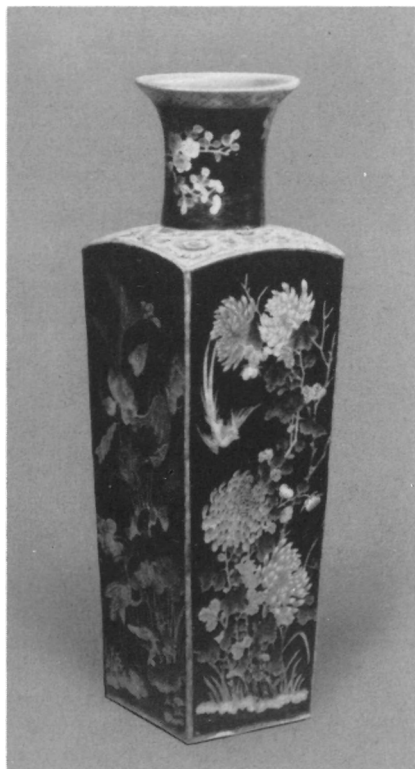
88 *Резной лаковый поднос. XVI в. Москва, Гос. музей искусства народов Востока*



подражали полудрагоценному камню нефриту, а по формам нередко имели прототипом древнюю бронзовую утварь. Украшения этих сосудов просты. Узоры либо оттиснуты, либо выгравированы на поверхности сосудов, а подчас образованы затеками глазури, тонкими линиями трещин, появившихся при обжиге. Эта простота и кажущаяся случайность — всегда результат глубокой продуманности, стремления выявить естественную красоту материала. Неяркие сосуды XI–XIII веков столь же тональны, столь же богаты оттенками, как и живопись. Близки к монохромным сунским картинам были и керамические изделия печей Цычжоу, расписанные по черепку цвета слоновой кости коричневой краской разных оттенков.

Седьмой-тринадцатый века — время расцвета многих видов декоратив-

но-прикладных искусств. Продолжалась выделка бронзовых зеркал, развивавших ханьские традиции. Однако танские зеркала значительно разнообразней, нарядней и изысканней в своих узорах. Помимо круглых появляются квадратные, а также зеркала в виде многолепесткового цветка. О замечательных достижениях народных мастеров танского и сунского периодов свидетельствуют резные изделия из камня, бронзовые инкрустированные сосуды. Большой известностью пользовались ткани VII–XIII веков, служившие предметом экспорта, прославленные во многих странах. К танскому периоду относится начало производства нового типа тканей, так называемых «кэсы», которое достигло своего подлинного расцвета в период Сун. Ткачество и живопись развивались в это время



89 Фарфоровая ваза с росписью эмалью. XVIII в. Москва, Гос. музей искусств народов Востока

в тесном содружестве. Узоры «кэ-сы», богатые оттенками, изысканные по композиции, выполнялись по моделям знаменитых художников и воспроизводили образцы классической живописи.

Начиная с XIV века в связи с ростом городов и общей демократизацией культуры увеличивается значение всех видов декоративно-прикладного искусства, расширяется круг тем и образов, нередко почерпнутых из литературы и театра, классической живописи и скульптуры, осмыслен-

ных и переработанных на новый лад. Прикладное искусство XV—XIX веков как бы подхватывает и развивает многие высокие достижения более ранних этапов средневековья. Это целый мир разнообразных форм, куда словно перетекла живая жизнь из постепенно омертвевающих живописных свитков.

На первом месте среди всех декоративно-прикладных изделий этого времени стоит фарфор, техника изготовления которого значительно видоизменяется и совершенствуется

ся. К началу XV века в Цзиндэжэне (провинция Цзянси), ставшем ведущим центром фарфорового производства, существовало пятьдесят восемь печей, а к концу XVI века их было уже более трехсот. Мастера фарфоровых изделий ставят перед собой уже иные, чем прежде, цели. Меняется сам принцип орнаментации, поверхность сосуда используется мастером как белое поле, предназначенное для росписи, которое покрывается многообразными живописными мотивами, включенными в орнаментальную среду. При кажущейся свободе росписи узор значительно более организован, подчинен форме сосуда. Многоцветность, яркость и декоративная нарядность сменяют изысканную простоту и нежность сунских однотонных сосудов. Ее стимулирует появление новых красителей – кобальта для подглазурной росписи, трехцветных свинцовых глазурей и красной глазури. С середины XV века роспись кобальтом сочетается с надглазурными яркими красками – зеленой, желтой, красной, получившими название «доу-цай» («борьба цветов»). Однако традиция сунского фарфора продолжает существовать в виде белоснежных сосудов с легким рельефным рисунком под глазурью.

Особого расцвета производство фарфора достигает в XV – начале XVI века. В конце XVII века заметен некоторый спад на казенных государственных мануфактурах. Новый расцвет фарфорового производства наблюдается в XVIII веке в связи с ростом морской торговли через

южный порт Гуанчжоу и увеличением вывоза продукции во многие страны мира. Фарфоровые изделия цинского времени отличаются звонкостью, необыкновенной чистотой и белизной черепка, большой участостью, красочностью, изобретательностью и фантазией в выборе сюжетов, форм и техник. Печи Цзиндэжэня выпускают черные гладкие и блестящие сосуды, сосуды, расписанные звучными, сверкающими эмалями. На вазах и блюдах художниками изображались пейзажи, цветы и птицы, жанровые композиции. Зачастую фарфоровые изделия превращались в своеобразные картины.

Начиная с периода Мин широкое распространение получает в Китае техника перегородчатых и расписных эмалей. В качестве образцов для этих изделий брались формы старинных бронзовых сосудов. Однако их массивная тяжеловесность и четкость геометрического узора значительно видоизменились. Сосуды стали вытянутыми, округлыми, украшенными причудливо изогнутыми резными ручками. Сам узор напоминает по типу больше всего китайские вышивки. Он состоит обычно из расположенных по ярко-голубому фону красных цветов с вкраплением желтого и зеленого. Тонкая проволочная сетка, составляющая основу узора, мерцает золотыми жилками, еще более придавая ему сходство с тканью. Сосуды из перегородчатой эмали служили курильницами, вазами для цветов, употреблялись для разнообразных декоративных целей, дости-

гая подчас больших размеров. В цинское время эта техника также продолжала развиваться.

Большое развитие в XV–XIX веках получили изделия из красного резного лака, техника которого входит в употребление значительно позднее расписного, начиная с сунского и юаньского периодов. Однако только в минское время она начинает широко применяться в быту, служит предметом экспорта. Из лака производятся не только шкатулки, но и предметы мебели – ширмы, столы, шкафы, императорские троны. Минские резные лаки, процесс изготовления которых был длительным и трудоемким, отличались сочностью форм, крупным сплошным рисунком, состоящим из пейзажей и цветочных мотивов, покрывающих весь предмет. Рельефы, вырезанные в лаке, многослойны, что создает богатую и мягкую светотеневую игру. Осязаемость и гляцевитость характеризуют изделия из резного лака. Помимо резных в Китае издавна существовали и расписные лаки, наносимые на мебель, посуду, музыкальные инструменты, покрытые золотыми и многоцветными узорами, инкрустированные перламутром и костью, а также короман-

дельские лаки, из которых изготавливались ширмы, пользовавшиеся в XVII–XVIII веках огромным спросом в Европе. Черный лак, нанесенный на левкас и расписанный по вырезанным в гипсе узорам нежными красками зеленых, голубых, розовых тонов, придавал этим изделиям большую изысканность.

Особое место в прикладном искусстве Китая минского и цинского времени занимали предметы, выточенные из дерева. В этой технике создавалось наибольшее количество скульптуры малых форм, исполненных народными мастерами.

Ткани и вышивки минского и цинского времени отличаются большой красочностью и отвечают общему духу декоративности, характерному для этих периодов.

Общий подъем прикладных искусств XV–XVIII веков, бесконечное многообразие форм и техник, появившихся в это время, высокие качества изделий выдвигают эту область творчества на одно из видных мест в искусстве Китая позднефеодального времени. Прикладное искусство, тесно связанное с народной, фольклорной тематикой как бы развивает и демократизирует лучшие качества средневековой культуры.

КОРЕЯ

ВВЕДЕНИЕ

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙШЕГО И ДРЕВНЕГО ПЕРИОДОВ

(III тыс. до н. э. — первые
века до н. э.)

ИСКУССТВО ПЕРИОДА ТРЕХ ГОСУДАРСТВ — КОГУРЕ, ПЭКЧЕ И СИЛЛА

(первые века до н. э. — VII в. н. э.)

ИСКУССТВО VIII–IX ВЕКОВ ПЕРИОД ОБЪЕДИНЕННОГО СИЛЛА

ИСКУССТВО X–XIV ВЕКОВ ПЕРИОД КОРЁ

ИСКУССТВО XIV — НАЧАЛА XIX ВЕКА

ВВЕДЕНИЕ

Корея — страна древней, самобытной цивилизации. Ей принадлежит почетное место в культуре Востока. Она не только дополнила и обогатила многими новыми гранями его художественную жизнь, но и дала человечеству целый ряд творений непреходящей ценности, ставших неразрывной частью классического наследия мирового искусства.

Искусство Кореи до недавнего времени было изучено далеко не столь тщательно, как искусство Китая и Японии. Это имело свои причины. Цветущий край, изобилующий природными богатствами, золотом, самоцветами, издавна привлекал внимание многочисленных завоевателей. Корейская цивилизация не раз оказывалась прерванной опустошительными войнами, стиравшими с лица земли города, а вместе с ними уничтожавшими и все культурные ценности. До сих пор неисследованными остаются целые этапы, а безвозвратность исчезнувших памятников прошлого порождает отрывочность представлений об общих художественных процессах, определивших жизнь корейского народа в эпоху древности и средневековья. Однако даже те сведения, которыми в настоящее время располагает наука, показывают, насколько высокой и оригинальной была культура, сложившаяся на протяжении тысячелетий на Корейском полуострове.

Искусство и архитектура Кореи формировались в тесном взаимодействии с культурами многих народов и государств Азии. Значительную роль в исторических судьбах корейского народа сыграло особое гео-

графическое положение страны. Занимающий восточную часть Азиатского континента и омываемый с трех сторон морями, Корейский полуостров явился связующим звеном между огромным материковым миром и миром тихоокеанских островов. И если в период древности окраинное положение страны способствовало ее сравнительной изолированности, то в период мощного подъема раннефеодальных государств дальневосточного ареала на долю Кореи выпала миссия передачи своеобразной культурной эстафеты не только с Запада на Восток, но и с Севера на Юг. Она сыграла чрезвычайно важную роль в том гигантском круговращении идей и знаний, которое совершалось в это время во всем мире, став своего рода посредником между находившимися в расцвете древними китайскими государствами и пробуждавшимся к жизни молодым государством Японии. Вовлеченная на рубеже и в первых веках новой эры в орбиту мировой культуры, оказывавшая влияние на развитие соседних стран, Корея одновременно вбирала в себя идеи и образы, сложившиеся у народов Центральной и Северо-Восточной Азии, у народов, обитавших к западу от Китая. Она вступала в непосредственные контакты с Индией, приобщаясь через нее к миру античной цивилизации. Из многих элементов, наслаивавшихся на самобытную основу корейской культуры, которую составляли местные обычаи, верования, фольклорные представления, постепенно образовался органический сплав, сложился мир об-

разов, сюжетов, выделился круг ведущих видов и жанров искусства, становившихся на каждом новом этапе средневековья выразителем идеалов своего времени.

Естественно, что на протяжении многих веков весьма интенсивными были связи с Китаем. Через Китай в Корею проник буддизм вместе с разработанной системой образов и иконографических канонов, из Китая пришли этические нормативы конфуцианства, даосские пантеистические идеи. Но хотя Кореей были восприняты принципы китайской письменности, многие архитектурные приемы и методы живописи тушью, усвоение чужих идей не приняло характера механических заимствований. Эстетические нормативы, взятые извне, были, скорее, знаком типологической близости стран, принадлежавших единому культурному региону. Они служили как бы исходной базой для многообразных собственных творческих решений; попадая в другую историческую обстановку, они обретали иной смысл, иную выразительность и соотносимость со всем местным жизненным окружением. Зодчество, скульптура, декоративные ремесла и живопись Кореи обладают своей неповторимой национальной спецификой. Немаловажную роль в формировании образного сознания и поэтического мышления корейского народа сыграли особенности яркой и изобилующей красотою природы, с мощными горными хребтами, покрытыми цветущими растениями, с просторными долинами и полноводными реками, водопадами и таин-

ственными ущельями, с бархатистой красноземной почвой, сочной и обильной зеленью трав и деревьев.

В своем историческом развитии Корея пережила ряд важнейших этапов, единых со всем человечеством и в то же время отмечающих вехи в ее собственном культурном созревании. Подобно другим древним народам, она прошла первобытнообщинную стадию, а до вступления в эпоху феодализма пережила, по-видимому, этап рабовладения. Древнейший и древний периоды с их хронологическими границами, характерными признаками социально-экономического строя можно восстановить лишь в общих чертах.

Наиболее изученная история корейского искусства начинается с периода раннего средневековья. Феодальная эпоха, обнимающая гигантское временное пространство — примерно с первых веков новой эры до конца XIX века, — время, когда формируются основные закономерности корейской культуры, складываются и приобретают завершенность ее художественные традиции и стилистические признаки. Огромную, затяжную и неоднородную эпоху средневековья, ознаменовавшуюся рядом спадов и подъемов в развитии страны, условно принято расчленять на три крупных периода, наиболее значительных с точки зрения идейных и общекультурных преобразований. Это ранний период (приблизительно от первых веков до н. э. вплоть до VIII—IX вв.) — время сложного и длительного перехода от древности к средневековью, на протяжении так называемого периода

трех государств, завершившегося в VII веке единением страны под властью государства объединенное Силла; период развитого средневековья (X—XVI вв.), явившийся временем кристаллизации основных достижений средневековой корейской культуры, и период перехода от позднего средневековья к новому времени (XVII — середина XIX в.), в который Корея вступила после страшной и разрушительной отечественной Имджинской войны с Японией (1592—1598). Однако каждый из перечисленных периодов не был однозначным в сложном процессе становления и развития корейского феодального искусства, включая в себя более дробные временные отрезки, на протяжении которых тот или иной вид творчества, выдвигаясь в единой системе сложившихся традиций, переживал свою кульминацию, достигал высокой завершенности.

Характерные для средневекового этапа поиски выражения взаимодействия сил вселенной на раннем этапе ярче всего воплотились в росписях и архитектурном облике подземных погребальных ансамблей. В VII—X веках немаловажную роль в представлении о единстве и гармонии мира сыграло утверждение и расцвет в Корее учения буддизма, способствовавшего рождению мощных архитектурно-пластических синтетических комплексов буддийских монастырей, скульптурные образы которых воплотили в себе восточный идеал красоты, душевного равновесия, милосердия и мудрости. В XI—XIV веках, когда идеи

ортодоксального буддизма сменились более сложными и широкими миропредставлениями, идеалы красоты нашли свое гармоническое воплощение в произведениях гончарного искусства — прославленных корейских селадонах, в гармоничной слитности с природой горных храмов и стройных пагод. Характерные признаки культуры XV–XVI веков — времени, когда после освобождения от монгольского ига вновь укрепляется феодальная власть, сконцентрировались в торжественной праздничности городских дворцовых ансамблей. А особенности искусства позднего средневековья воплоти-

лись с наибольшей полнотой в живописных свитках художников XVII–XVIII веков, как бы открывших и по-новому осознавших красоту и значительность природы своего отечества, равно как и в драгоценных изделиях художественного ремесла.

Общий художественный уровень корейского средневекового искусства оставался чрезвычайно высоким вплоть до середины XIX века, когда его поступательное развитие было приостановлено проникновением в страну иностранных держав и началом колониального закабаления страны.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙШЕГО И ДРЕВНЕГО ПЕРИОДОВ

(III тыс. до н. э. — первые века
до н. э.)

Сведения о корейском искусстве дофеодалного периода до сих пор еще очень фрагментарны, и, хотя археологические открытия приносят много нового, можно лишь приблизительно очертить его эволюцию. Вместе с тем даже разрозненные памятники древности свидетельствуют о том, что высокая культура корейского средневековья возникла отнюдь не на пустом месте и что ей предшествовала долгая пора созревания.

Развитие художественного мышления в древней Корее прошло несколько стадий накопления и систематизации представлений о действительности.

Древнейшие художественные памятники Кореи восходят к эпохе неолита и датируются III — началом II тысячелетия до н. э. К этому времени на территории Корейского полуострова возникли оседлые поселения, обитатели которых жили в небольших землянках, занимались охотой и рыбной ловлей. Как и в других древних странах, первые шаги корейского искусства ознаменовались созданием гончарных изделий. Найденные во многих частях страны сосуды, разнообразные по форме, цвету, составу глины, выполненные на раннем этапе от руки, а позднее с помощью гончарного круга, обнаруживают ряд черт стадияльной общности с неолитической керамикой других азиатских народов. Это как бы преддверие корейского искусства, сплав, в котором смутно вырисовываются отдельные элементы, характерные для будущего. Но, показывая пути раз-

народных культурных потоков, вливавшихся на полуостров с континента, древнейшие гончарные изделия Кореи подобно вехам отмечали и первые устойчивые очаги культуры, сложившиеся уже на самой корейской почве. Именно к этому времени выделяются пять основных районов (Пусана, Сеула, Пхеньяна, полуострова Хванхэ, северо-востока страны), ставших колыбелью корейской цивилизации.

Наиболее широкое распространение на раннем этапе в Корею получила так называемая «гребенчатая» керамика, которую условно называют первым общекорейским художественным явлением. Ее образный язык еще несложен. Конусообразные, остродонные и шаровидные сосуды, покрытые порой целиком, порой лишь у горловины тонким процарапанным орнаментом, напоминающим след гребня, отличались утилитарностью форм, простотой и геометрической строгостью узоров. В перекрещивающихся штрихах их орнамента, напоминающих еловые ветви, в бесхитростных, но четко упорядоченных, умелых комбинациях параллельных и волнообразных линий, зигзагов, желобков и точек выразились и объединились первые представления о ритмах, которым подчинены стихии природы, воплотились первые культы луны, солнца, неба и горных вершин. Образцы более совершенной по технике и формам керамики — гладкие лощенные сосуды, правильные в своей округлости, окрашенные в густокрасный цвет, зачастую лишенные орнамента или украшенные у вен-

чика черным геометрическим узором, вазы, чаши и кубки на подставках — знаменуют собой уже иную, более высокую ступень общественного развития. Они появляются на стадии перехода от камня к бронзе в конце II — начале I тысячелетия до н. э., вытесняя собой ритуальную керамику более древних времен. С этого времени и на протяжении всего I тысячелетия до н. э. вместе с развитием земледелия, усовершенствованием орудий труда и умножением разнообразных человеческих потребностей в корейской культуре началась эра важных преобразований. Изменился облик неолитических поселений, укрепленных оборонительным земляным валом и разросшихся порой до сотни домов. Преобразовался и сам характер человеческого жилища, превратившегося из землянки в заглубленную в землю на 30–40 см хижину, конструктивные элементы которой — врытые в землю столбы, несущие двускатную крышу, плетеные и обмазанные глиной стены, связанная с очагом система проходящих под полом обогревательных каналов — предвосхищали особенности национального корейского зодчества последующих времен.

На этой стадии существования корейского искусства уже проявляется одна из его важнейших особенностей, закрепленная дальнейшей традицией, — дифференцированное отношение к двум важнейшим для судеб корейской архитектуры материалам, камню и дереву, стремление выявить их выразительные возможности, пластические свойст-



90 Керамический сосуд с гребенчатым узором. III тыс. до н. э.

91 *Бронзовое зеркало. Первые века до н.э. — первые века н.э. Пхеньян, Исторический музей*



ва. Внимание к специфике материала становится особенно заметным, когда в первобытных сооружениях произошло расчленение по назначению и типу. Вместе с развитием погребального ритуала, одновременно с маленькими хижинами, где ютились люди, на протяжении I тысячелетия до н. э. началось почти повсеместное возведение мощных столообразных дольменов, сложенных из огромных каменных плит (верхняя плита знаменитого дольмена из провинции Южная Хванхэ достигает 9 м в длину и 5 в ширину). Массивная грузность этих обиталищ мертвых, контрастирующая с хрупкостью обиталищ живых, служила целям возвеличения умершего племенного вождя. При всей примитивности этих первобытных памятников, сходных с дольменами, распространенными на определенной

стадии и в других частях земного шара, они озаменовали важную ступень зарождения монументального архитектурного образа и на Корейском полуострове, став здесь на многие века знаком утверждения идеи вечности, предвосхитив собой более сложные погребальные комплексы последующих эпох.

В результате разложения патриархально-родовой системы в VII—V веках до н. э. на Корейском полуострове формируются многочисленные земледельческие племенные объединения. Первым государственным образованием был Древний Чосон, расположенный, по-видимому, на территории Ляодунского полуострова и в северо-западной части страны. Это государство просуществовало до 108 года до н. э. — времени его завоевания ханьским императором У-ди.

Переживаемые Кореей на протяжении этого бурного этапа события оказали немаловажное воздействие на последующую жизнь страны. Они способствовали ускорению естественного хода исторических процессов, протекавших в ней. Борьба против китайской экспансии явилась существенным стимулом и в развитии самосознания, консолидации корейских племен. Круг предметов, обнаруженных в богатых подземных захоронениях знати, расположенных близ современного Пхеньяна (бронзовые пряжки, бронзовые курильницы, круглые бронзовые зеркала, украшенные магическими обозначениями сторон света и изоб-

ражениями мифических животных – покровителей стихий, орнаментированное оружие, лакированные и расписные деревянные саркофаги, изящные шкатулки, сияющие нежными и яркими красочными сочетаниями), говорит о том, что на рубеже новой эры север Кореи был активно вовлечен в общее русло художественной жизни Восточной Азии и ее миропредставлений. И хотя многие из предметов, предназначенных для захоронений этой поры, были изготовлены за пределами Кореи, их подбор свидетельствует о высоте эстетических нормативов, бытовавших к тому времени на корейской почве.

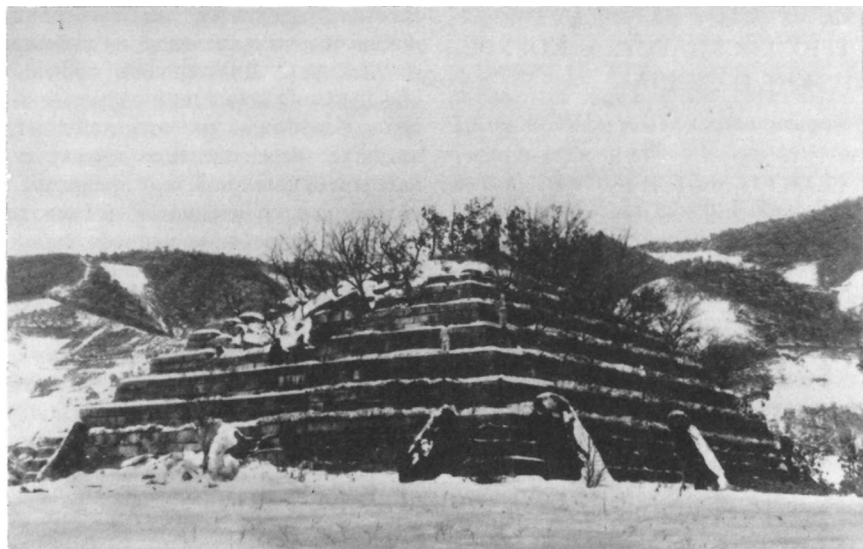
ИСКУССТВО ПЕРИОДА ТРЕХ ГОСУДАРСТВ – КОГУРЁ, ПЭКЧЕ И СИЛЛА

(первые века до н. э. – VII в. н. э.)

Важные сдвиги в общественной жизни Кореи произошли на рубеже новой эры. Длительный процесс объединения корейских племен привел к освобождению от китайского владычества и выделению трех крупных племенных союзов, превратившихся на протяжении IV–VI веков в первые корейские раннефеодальные государства, поделившие между собой всю территорию полуострова. На севере раскинулось могущественное государство Когурё, на юго-западе воцарилось Пэкче, а на юго-востоке – Силла.

Процесс развития корейской государственности, подготовлявшийся исподволь и завершившийся в IV–VI веках, сопровождался целым рядом экономических и культурных новшеств. Широкое распространение железных орудий, усовершенствование ирригационных систем, общие изменения, произошедшие в уровне производительных сил, повлекли за собой перемены во всех областях жизни. Следом за крупными хозяйственными сдвигами произошли сдвиги и в художественном сознании. Преобразилась техника строительных работ, выросли города, возникла потребность в общественных сооружениях нового типа. Большой высоты достигла обработка благородных металлов, выплавка бронзы, развились разнообразные ремесла.

Темпы роста ранних корейских государств не были равномерными. Государства Когурё и Пэкче сформировались ранее, чем Силла, выступая первыми созидателями и распространителями культурных тра-

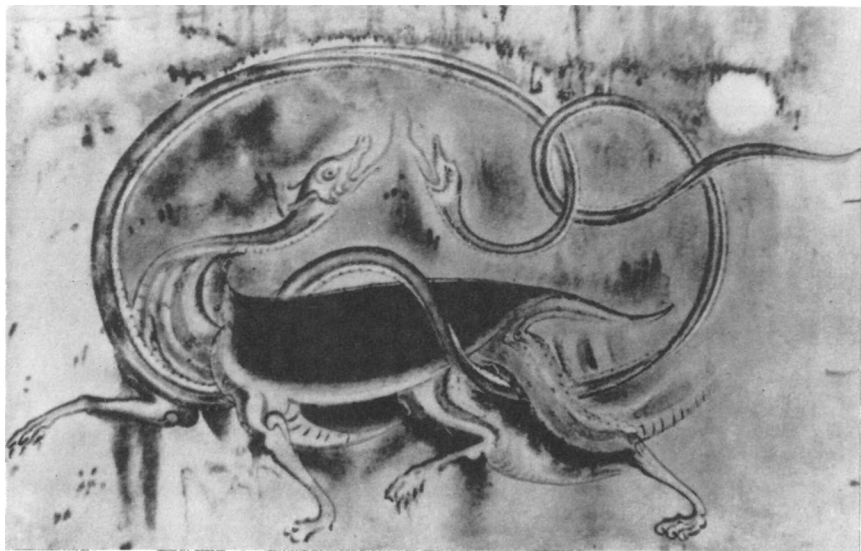


дий. Можно сказать, что именно когурёсцы заложили первый прочный фундамент корейской национальной культуры. Но к VI веку Силла, догнавшее своих соседей, выступило в свою очередь как активный выразитель новых культурных тенденций, завершив процессы, начатые его соседями. Укреплению государств сопутствовали соперничество, борьба за самоутверждение и преобладание на всем Корейском полуострове. Под знаком этого соперничества, стремления не отстать друг от друга, формировалась не только культура трех раннекорейских государств, но и вызревали основы единой культуры корейского народа.

Потребности освящения и упрочения государственных начал стимулировали быстрое и повсеместное

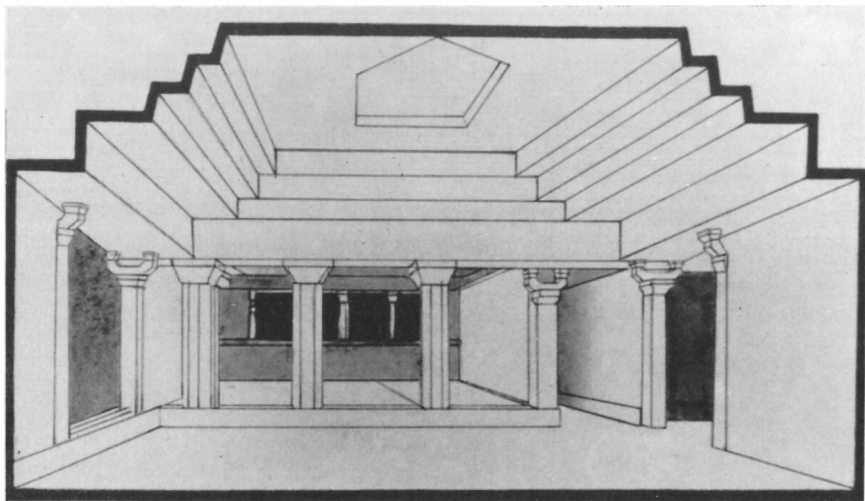
92 «Гробница полководца» близ Тунгоу. 412 г.

93 Настенная роспись с изображением фантастического животного-охранителя в «Большой гробнице» уезда Кансо. VI в.



распространение воспринятых из Китая правовых и идеологических институтов, а также иероглифической письменности. В IV веке конфуцианство с его проповедью определенных волею Неба иерархических основ общественной жизни, требованием подчинения младших старшим стало главной идеологической опорой правителей Когурё и Пэкче, а в VI веке оказало воздействие на государственное устройство Силла. Необходимость опереться на свои традиции, борьба за первенство стимулировали каждое из государств к созданию своей легендарной истории, включившей культ его основателя – первопредка. Все области духовной жизни складывались под воздействием конфуцианской этики, распространившей свои законы на систему образования, ар-

хитектуру, музыку и изобразительное искусство, которым придавалось важное государственное и воспитательное значение. Почти одновременно с конфуцианством началось проникновение на корейскую почву и буддизма направления махаяна с его проповедью милосердия, обещанием всем людям равного возмездия и воздаяния за добрые и злые деяния в грядущей жизни. С конца IV века буддизм с его гибкостью и приспособляемостью к местным обычаям, с его разработанной обрядностью и развитым изобразительным языком также стал важным идеологическим орудием правителей Когурё, Пэкче, а с VI века – правителей Силла. Вместе с возросшим интересом к законам жизни вселенной широко распространились и даосские идеи о взаи-



модействии двух полярных начал Инь и Ян. Сквозь призму этих идей, слившихся с созерцательным духом буддизма, новое поэтическое преломление приобрело осмысление природного мира.

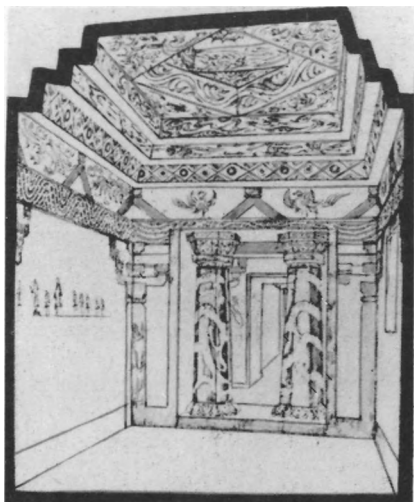
Таким образом, за сравнительно краткий исторический срок государствами Кореи были восприняты важнейшие мировоззренческие концепции и религиозные представления, вызревавшие в Китае и Индии на протяжении многих веков. В IV–VI веках они образовали сложное сплетение с местными первобытными анимистическими культами, выражавшимися в поклонении духам Неба, Земли, Луны, горных вершин и пещер. Этот синкретический комплекс идей и верований способствовал формированию многоликого характера искусства раннефеодальных корейских государств, в кото-

ром самобытные фольклорные образы смешались с образами, пришедшими из разных стран Азии.

Соприкосновение с духовной культурой древних стран Востока, а через нее и с мировой культурой явилось важным событием в истории Кореи. Оно расширило арсенал выразительных средств, открыло неведомые ранее аспекты познания и эмоционального восприятия мира. Но существенно и то, сколь сведущими и подготовленными к восприятию новых сложных явлений оказались сами обитатели Корейского полуострова. IV–VI века — время яркого взлета художественной жизни, когда на основе многих разнородных компонентов зародились самобытные формы корейского зодчества, скульптуры, живописи, возникли типы первых архитектурных ансамблей, объединявших в себе

94 Гробница Мичхон-вана в уезде Анак.
IV в. Реконструкция интерьера

95 Гробница Санъёнчхон («Двухколон-
ная») в уезде Ёнган. V–VI вв. Разрез



разные виды искусства, сложились приемы градостроительства.

О своеобразном облике разрушенных войнами и пожарами ранних корейских городов позволяют судить остатки крепостных укреплений и схематические изображения на стенах погребений. Выстроенные с учетом рельефа местности, с умелым использованием живых природных форм, особенностей горного ландшафта, речных излучин, корейские города соединяли в себе монументальность, суровость и целесообразность готовых к обороне крепостей, обнесенных рвом и массивными глинобитными стенами, с большой живописностью. Постоянная угроза вражеских нападений способствовала формированию более гибкой и разветвленной, чем в Китае, конфигурации корейского города, состоявшего обычно

из двух частей — цитадели, расположенной на возвышенности, и равнинной части, разместившейся у ее подножия. По такому принципу были выстроены столицы Когурё в Куннесоне и Чанансоне, столица Силла в Кымсоне и столица Пэкче в Унджине.

Важнейшими типами культовых и светских городских ансамблей, главными духовными центрами столицы стали храмовые и дворцовые комплексы. Строительная техника способствовала изменению облика входивших в них деревянных зданий, возведенных уже на основе единой каркасной системы, и уже сочетавших камень и дерево. Масштабы и конструктивные особенности деревянных дворцовых ансамблей V–VI веков существенно отличали их от сооружений предшествующего исторического этапа. Это бы-



96 Золотая корона одного из правителей государства Силла. VI в. Сеул, Национальный музей Кореи

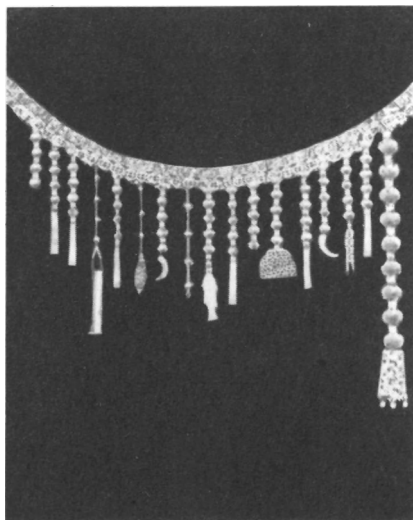
97 Золотой пояс с подвесками. V–VI вв. Сеул, Национальный музей Кореи

98 Керамическая чаша с крышкой. V–VI вв. Сеул, Национальный музей Кореи

ли уже зачастую двухъярусные постройки с колоннами, укрепленными на каменной платформе, увенчанные черепичной крышей с изогнутыми краями и рядом разнообразных помещений. Достаточно сказать, что площадь расположенного близ современного Пхеньяна когурёского столичного ансамбля Анхаккун, выстроенного под прикрытием горной крепости Тэсонсан, занимала 6 га, а стены защищавшей его цитадели простирались в длину на 8 км. О том, насколько продуманными были все детали художественного оформления парадных зданий, свидетельствуют обнаруженные при раскопках столицы государства Пэкче керамические плиты, украшавшие стены и венчавшие желоба черепичных крыш, с их разнообразным рельефным орнаментом, изображающим благопожелатель-

ные символы — лепестки лотоса, фантастических животных.

Не менее продуманными и разнообразными в своей структуре и орнаментации были погребальные склепы знати, составлявшие своеобразное обрамление каждой из столиц. В связи с тем, что существовавший еще в первобытном обществе культ предков вместе с упрочением позиций конфуцианства трансформировался в идеологию, призванную поддерживать устойчивость государства, и стал одним из важнейших культов, преобразовался и характер погребений, превратившихся из грубых каменных глыб древних дольменов, вздыбленных над примитивными траншейными камерами, в монументальные подземные дворцы, сложенные из прочных, не подверженных воздействию времени пород камня. Каждое из трех корей-



ских государств создало свой тип погребальных ансамблей, использовало свои материалы, свои выразительные приемы. Но наиболее торжественными были выложенные из огромных, достигающих порой пятиметровой длины гранитных плит, многочисленные усыпальницы когурёских правителей и вельмож. Идея вечности получила в них новое, сложное и многозначное воплощение. Воздвигнутые в виде многоступенчатых каменных пирамид или спрятанные внутри насыпного холма когурёские захоронения, подобно ансамблям столицы, ориентировались по странам света, благоприятному расположению светил, как бы связуя бытие умершего с бытием всего мироздания. Жизнь живых считалась полностью зависимой от счастливого пребывания в ином мире умерших предков. Поэтому

му покойника и после смерти должны были сопровождать все знаки достоинства, все земные почести, равно как и все символы и оберегавшие его при жизни природные знамения. Весь торжественный церемониал жизни знати, весь дух конфуцианской этики, с оценкой мудрости правителей, весь разветвленный и многослойный комплекс верований и миропредставлений воплотился в архитектурном и орнаментальном оформлении когурёских склепов. Задачи культа, как и в китайских захоронениях, выдвинули здесь на первый план повествовательные начала искусства. Однако в длительном процессе оформления когурёских гробниц IV–VII веков складывались свои традиции, создавались правила, выковывались художественные нормы. В сложенных из твердых гранитных блоков усыпальницах ве-



99 Настенная роспись на северной стене гробницы Санъёнчхон («Двухколонная»).
Портрет владельца захоронения и его жены. VI в.

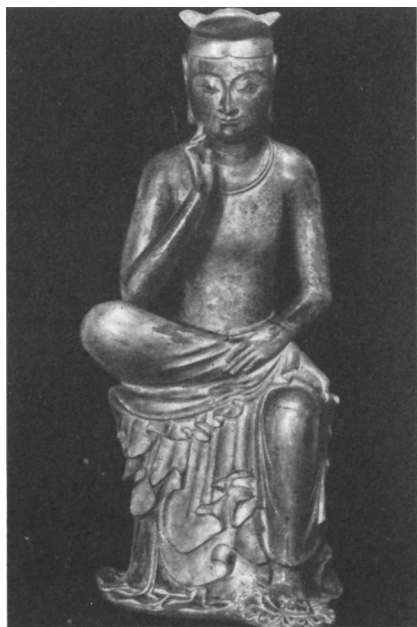
100 *Настенная роспись гробницы Сань-ёнчхон. Фрагмент. VI в.*



дущее место занял не рельеф, широко распространенный в погребениях Китая, а живопись минеральными красками выполненная с примесью лака и клея непосредственно по камню или по нанесенному на него грунту из глины, смешанной с соломой. Сияющая голубыми, охристыми, зелеными, коричневыми и фиолетовыми оттенками, она наполняла помещения гробниц волшебной жизнью.

Все устройство обширных подземных залов (общая площадь которых достигала в самой крупной гробнице Мичхон-вана 70 кв. м) было рассчитано на значительное число росписей. Многообразные по своим архитектурным приемам усыпальницы насчитывали от двух до шести помещений с коридорами, монолитными колоннами, обрамляющими

вход в главный зал, имитирующими деревянные конструкции с многоступенчатыми потолками, служившими местом для живописных изображений. Росписи, помещенные на колоннах, стенах, потолках и вокруг дверей, подчеркивая специфику конструкций, вместе с тем выявляли символические основы всего ансамбля, придавая ему космическое истолкование. Погребальный дворец был задуман как подобие мира, каким его мыслили себе древние корейцы. На стенах фиксировалось все, что наполняло земную жизнь когурёского общества, было связано с идеей ее охраны и порядка, — ритуальные шествия музыкантов и воинов, пиршества, сцены охоты, борьба и танцы, заклинательные обряды, связанные с земледельческими циклами. Централь-



101 Бронзовая статуя бодхисаттвы
Мирык. VII в. Сеул, Национальный
музей Кореи

ное место на северной или западной стенах отводилось, как правило, канонизированному изображению знатного вельможи, воплощавшему в себе конфуцианский идеал нравственного совершенства. В соответствии с четырьмя направлениями стран света по четырем стенам распределялись духи-охранители — сасин: тигр, феникс, дракон и черепаха, обвитая змеей (Сасинчхон — гробница четырех духов). В ряде таких погребений, как «Гробница с танцорами» (Муёнчхон) в районе Тунгоу, на потолках запечатлелась и жизнь небес, уподобленных саду с фантастическими животными, небожителями с цветами или музыкальными инструментами в руках.

Созданные в различных районах и в разное время когурёские погребения значительно различались по сюжетам и стилю росписей. Если в гробницах Мичхон-вана, Санъёнчхон («Двухколонная») внимание сосредоточивалось больше на земных сюжетах, то в гробницах уезда Кансо превалировали астральные темы. Высокие по своему мастерству, сочетающие свободу и легкость линий с восточной узорчатостью, погребения Кореи отразили в себе развитый этап мифологического сознания. Для того чтобы обезопасить жизнь умершего в потустороннем мире, мастера вводили в росписи огромный круг сюжетов, почерпнутых из мифов и легенд, использо-



102 Бронзовая статуя бодхисаттвы Мирык. Фрагмент



вали широкий арсенал выразительных средств. В пестром калейдоскопе действий и событий, символов и знаков сталкивались и сплавлялись, обретая свой неповторимый смысл и местный колорит, художественные традиции многих народов Азии, объединялись разные верования. Фантастика древнего корейского анимизма, смешиваясь с даосскими космогоническими представлениями, воплощалась в динамических образах мчащихся чудовищ, крылатых рыб и косуль. Размеренная повествовательность конфуцианских сюжетов сочеталась с поэтическими пейзажными мотивами, буддийскими символами, скла-

103 Бронзовая статуя Будды. VI в. Сеул, Музей Токсуеун

104 Бронзовая статуя бодхисаттвы Мирык. VII в. Сеул, Национальный музей Кореи

дываясь в конечном итоге в много-речивую и красочную повесть о мироздании.

Синтетический характер погребального комплекса дополнялся включенной в него погребальной утварью. Особенно богаты изделиями художественного ремесла были гробницы правителей Силла, где искусство росписей, в отличие от гробниц Когурё, не получило развития. В силласких захоронениях встречаются сосуды, воспроизводящие в своих формах птиц, всадников, модели домов. Обнаружены также золотые короны, филигранные серьги, пояса с подвесками, свидетельствующие о тонком декоративном чувстве и мастерстве, достигнутом в обработке металлов. Унизанные когтеобразными зелеными нефритовыми подвесками – знаками силы и могущества – высокие ажурные сияющие короны сложных форм увенчивались резными крыльями – символом полета в загробном царстве. Идее приобщения к вечности служила и подчеркнутая монументальность строгих форм пепельно-серых ритуальных светильников и сосудов на высоких подставках с прорезями. Погребения стали своего рода сводом, обобщавшим накопленный опыт в наблюдении и художественном осмыслении законов вселенной. Однако при всей значительности роли заупокойного культа затаенные в недрах холма и тщательно скрытые от глаз росписи и предметы убранства погребений не могли служить целям пропаганды новых идейных устремлений раннефеодальных корейских государств. В IV–VII ве-

ках параллельно с погребальными комплексами складываются и развиваются типы новых культовых ансамблей буддийских монастырей и связанных с ними новых видов изобразительного искусства, среди которых наиболее важное место отводится скульптуре.

Такие буддийские монастырские комплексы, как Ибуллан, Чхомунса и Мирькса, были выразителями иных эстетических задач, чем подземные склепы. Видимые издали благодаря фланкирующей их деревянной, а затем и каменной многоярусной ступенчатой башне – пагоде, торжественные сооружения храмов как бы всем обликом провозглашали свою новую духовную миссию распространителей буддийского учения. Не менее новыми для Кореи были и заполнившие их интерьер скульптуры. Излучающие золотое сияние или раскрашенные в нежные тона, деревянные, бронзовые и глиняные статуи спасителей и охранителей человечества, занявшие центральное место в многоцветном интерьере храмов, подобно росписям, выявляли представления об основах мироздания, но вместе с тем несли в себе и такие понятия, как милосердие, духовное самоуглубление. Рост буддийских монастырей, требовавших скульптурного убранства, послужил стимулом для быстрого развития корейского пластического мышления, не имевшего до этого собственных корней. Пути развития корейской пластики отражают сложный процесс ассимиляции разнородных чужеземных образов и форм, освоение вырази-

тельных возможностей бронзы, дерева, глины, камня.

Корейская пластика в своих истоках сформировалась под воздействием эстетических норм и иконографических приемов, обобщивших широкий опыт многих стран и сформулированных в войском Китае. Так сложились образы Будды-проповедника — отрешенного от земных страстей аскета, а также его помощников — божеств милосердия — бодхисаттв, в юношеском облике которых воплотились первые идеи милосердия, красоты и добра. В бронзовых статуях, созданных мастерами Пэкче и Когурё, для выявления духовной значительности божества, его отрешенности от мира фиксируется угловатость жестов, застылость поз. В этой незрелости чувств, невыявленности эмоций как бы наша отражение и общая незавершенность идеологических процессов времени. Однако чужеземные идеи и образы, пустившие ростки на корейской почве, уже на протяжении VI–VII веков послужили основой и для сложения самобытных черт. В рамках иконографического канона постепенно кристаллизуются собственные выразительные приемы, отличающие корейскую пластику от иноземных образцов. Поскольку твердые, трудно поддающиеся обработке породы гранитных скал не способствовали на первых этапах развития корейского пластического мышления возникновению значительных пещерных комплексов, подобных Юньгану

и Лунмэню в Китае, основное внимание мастеров сосредоточивалось на создании отдельных скульптур, предназначенных для храмовых алтарей и маленьких переносных святынь. В бронзовых и деревянных фигурах таких наиболее почитаемых в то время божеств-спасителей, как Мирык (Майтрея — божество грядущих времен) и Канным (Авалокитешвара — богиня милосердия), с наибольшей полнотой воплотился осмысленный уже в собственных условиях идеал красоты. Разработка деталей, ритмы складок, узоры одежд доводятся до высокого совершенства, становятся не только способом показать свое отточенное мастерство, но и средством вложить в чужеземный образ свое толкование красоты и добра. На примере статуй Мирык из Национального музея Кореи в Сеуле видно, что бесплотность сохраняется как средство выявления духовности, но робость движений претворяется в грациозность, пропорции тел удлинняются, лица приобретают нежную округлость, озаряются застенчивой полуулыбкой, а фронтальность нарушается легким движением корпуса, рук, наклоном головы.

Так, воспринятые на заре корейского средневековья идеи и образы дали мощный толчок собственному творческому сознанию, стали основой для развития многообразных направлений корейского средневекового искусства и в свою очередь стимулировали развитие пластического мышления японского народа.

ИСКУССТВО VIII–IX ВЕКОВ ПЕРИОД ОБЪЕДИНЕННОГО СИЛЛА

Ожесточенная борьба за первенство между тремя царствами завершилась в конце VII века полной победой Силла. Сломлены были не только силы внутреннего сопротивления, но отпор был дан и силам внешним в лице недавнего союзника – танского Кигая. На территории Корейского полуострова образовалось единое централизованное государство. Это было важным событием в жизни страны. Объединение Кореи ускорило процесс феодализации и формирования корейской народности, оказало воздействие на весь ход развития корейской культуры. Утверждение общегосударственного языка и письменности способствовало преодолению различий в уровне развития в отдаленных друг от друга районах, а присоединение больших пространств содействовало новой масштабной соотнесенности со всем миром. Перед взором людей как бы раздвинулись горизонты. Страна оказалась втянутой в широкий круговорот международной жизни. Вновь установились прерванные связи с Китаем и Японией, возникли торговые и культурные контакты с такими далекими странами, как Индия и Иран. Вместе с оружием, тканями и драгоценностями предметами обмена стали и ценности духовные. В результате многочисленных путешествий, паломничества буддийских монахов в Индию через страны Центральной Азии в Корею проникли новые литературные произведения, архитектурные идеи, художественные образы, переосмысленные на свой лад и обогатившие собственные представления о мире.





105 *Пагода Сокхатхап в ансамбле монастыря Пульгукса близ Кёнджу. VIII в.*

106 *Монастырь Пульгукса близ Кёнджу 751 г. Восстановлен в 1765 г. Лестница и парадные ворота.*

Перемены в жизни государства, сопутствуемые укреплением позиций буддизма, ставшего официальной религией и оттеснившего древние верования, определили изменения в характере зодчества и изобразительного искусства. VIII–IX века — время сложения основных традиций, выработки единых идеалов. Былая стилевая неоднородность уступила место тяге к гармонической согласованности форм, стремлению к созданию крупных синтетических ансамблей, рассчитанных на более активное взаимодействие архитектурно-пластических мотивов. Эти черты проявились уже в новом осмыслении градостроительных задач. Возросло не только количество городов, но изменился и их эстетич-



107 *Астрономическая башня Чхомсондэ («Башня звезд») близ Кёнджу. VII в.*

108 *Пагода Таботхап в ансамбле монастыря Пульгукса близ Кёнджу. VIII в.*

ческий облик. Расположенная среди гор столица Силла — Кёнджу, выстроенная по образцу Чанъани, превратилась в крупный административный, торговый и культурный центр, приобрела небывалый ранее блеск и размах. Четкость плана столицы отражала более стройную систему представлений об иерархической социальной структуре единого централизованного государства и его символической соотнесенности с миром. Окруженный стенами город пересекался с севера на юг и с запада на восток магистралями, в центре которых располагался обширный дворцовый комплекс с садами, холмами и водоемами. Остальная часть делилась на 1360 четко организованных кварталов, где, занимая строго определенное место, размещались рын-

ки, административные здания, жилые дома. Важное место в городе занимали буддийские храмы. Ансамбли буддийских монастырей, такие, как Бондокса, Камынса и Пульгукса, размещались вокруг столицы, как бы варьируя в своих очертаниях ее торжественные ритмы. Близ Кёнджу располагалась и первая обсерватория, массивная каменная «Башня звезд» — Чхомсондэ, созданная для наблюдения за расположением светил в VII веке.

Особенности корейского ансамблевого мышления этого этапа наиболее полно проявились в облике частично сохранившегося после многократных разрушений монастыря Пульгукса, выстроенного в середине VIII века близ Кёнджу на западном склоне горы Тхохамсан. Это был



обширный комплекс, первоначально включавший в себя около семидесяти разнообразных сооружений. Общий замысел монастыря восходил к формам храмового зодчества предшествующего этапа, но отличался значительно большей праздничностью, ритмической согласованностью всех компонентов, гармонией с окружающим миром природы. Изменились не столько общие масштабы ансамбля, сколько принципы оформления. Сложнее стали ритмы консольных конструкций, поддерживающих крыши, обогатились цветовые сочетания, выше поднялись цоколи. Все в нем, начиная от высоких каменных стен, увенчанных нарядными павильонами ворот, к которым вели широкие мраморные лестницы, легко вздымаемые искусной конструкцией каменных столбов и арок, и кончая просторной площадью, где посреди главной магистрали располагался основной храмовый зал — Тэунджон, рассчитано на медленное, плавное восхождение к вершине. В отличие от ранних храмов, где мощная ступенчатость пагоды, фланкирующей главный павильон, как бы определяла образ ансамбля, все компоненты Пульгукса распределялись так, чтобы выделить его святилище. Этому способствовали не только размеры окружающих зданий, но и симметрично обрамляющие фасад зала Тэунджон две гранитные пагоды — Сокхатхап (пагода Шакьямуни) и Табатхап (пагода сокровищ). Разные по своему архитектурно-пластическому решению, одна — ступенчатая, другая — украшенная колоннами,

лестницами и шпилем, они как бы были призваны подчеркнуть и уравновесить два присутствующих в его облике символических начала — земную простоту и яркую праздничность небес. Так, используя разные материалы, сочетая камень и дерево, согласуя ритмы архитектурных форм, мастера Кореи умело соединяли их в ансамбль, сплетая из них повесть о красоте и совершенстве мироздания.

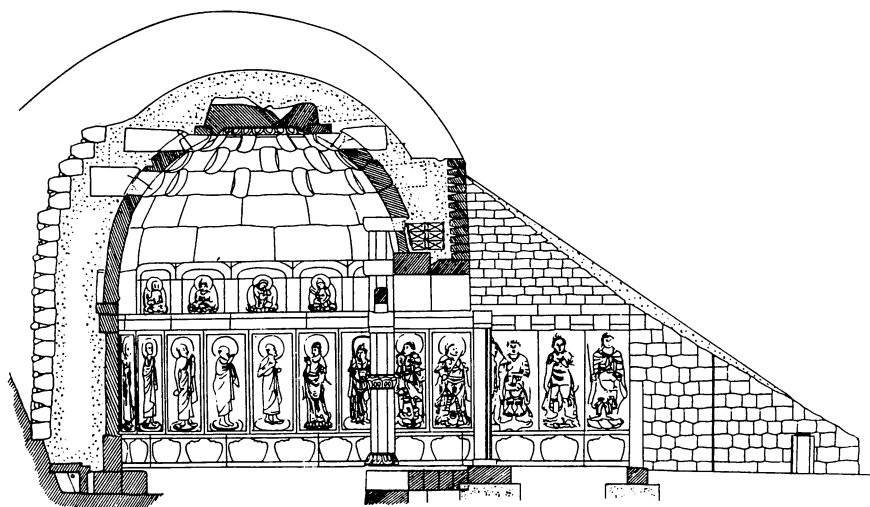
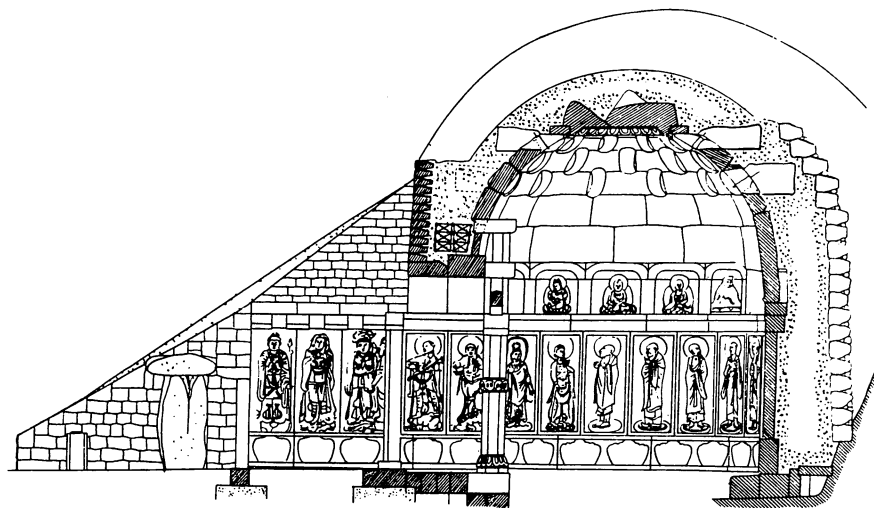
Гармоническое единство с храмом, как и прежде, составляли размещенные в его интерьере бронзовые статуи буддийских божеств. Однако и их облик претерпел существенные изменения. VIII век — время высокого взлета корейской пластики. Духовный подъем, переживаемый государством, могущество буддийской церкви отразились в содержательности создаваемых в это время образов. В отличие от раннего периода пластике присуще большое стилизованное единство. Привнесенные извне образы и иконографические приемы осмысливаются по-своему. Устраняется конфликт между духовным и физическим началами. Соразмерность пропорций, возвышенная ясность и величавость храмовых статуй повествуют о совершенной гармонии и красоте вселенной. Расширяется круг сюжетов, многообразнее становится язык пластики, свободнее средства выражения. Излюбленные материалы периода объединенного Силла — бронза и камень соответствуют тяге времени к монументальным образам.

Широкий круг задач, поставленный перед пластикой, занявшей ведущее

место среди других видов искусства, повлек за собой создание уже не только отдельных статуй, но и целых ансамблей. Возникли высеченные в горных массивах изображения божеств, а также скальные комплексы. Среди них самым значительным явился вырубленный в склоне горы Тхохамсан пещерный храм Соккурам (742–764), составлявший часть наземного монастыря Сокпульса. В нем нашли свое пластическое выражение новые качества корейской скульптуры.

Трудно найти другой образец корейского зодчества, который можно было бы сравнить с ним по характеру осуществленных в нем принципов синтеза. Уже один этот памятник, для сооружения которого потребовался опыт талантливых строителей и искусных ваятелей, дает представление о высоте художественной культуры периода Силла. Твердость гранита по-прежнему не позволяла высекать в Корее пещеры больших размеров непосредственно в толще скал. Поэтому мастера обратились к выработанным в древности местным приемам сооружения погребальных камер из каменных плит. Выложенный крупными, хорошо обработанными гранитными блоками храм, затаенный в недрах искусственного холма, многими чертами восходил к традициям погребальных склепов. Однако весь характер его оформления, весь его замысел, основанный на торжестве пластических начал, свидетельствовал о новом понимании задач искусства, новом осмыслении образа мироздания. Вселенная, воплощенная в архитектурных и скульп-

турных формах храма, мыслилась как единый стройный организм – царство силы, гармонии, красоты и порядка. Каждый элемент служил дополнением другого, способствовал эмоциональному раскрытию целого. Небольшой по размерам храм состоял из двух залов, символизирующих союз неба и земли, – квадратного и круглого, перекрытого полусферическим куполом (7,46 м в диаметре, 9 м в высоту). Коридор и стены украшали горельефы, высеченные на отдельных плитах. У входов в залы располагались фигуры воинов – охранителей вселенной с мечами в руках и стражников, в энергичных позах которых воплощалась идея силы, готовности к защите. По стенам круглого зала, вход в который обрамлялся двумя колоннами, соединенными между собой полукруглой аркой, распределялись пятнадцать горельефов с изображением юных бодхисаттв, прекрасных небожителей и последователей Будды – погруженных в раздумье мудрецов. В нишах под сводом купола также размещались фигуры милосердных божеств. В центре зала на высоком пьедестале в форме лотоса высилась двухметровая фигура Будды Соккомони (Шакьямуни), воплощающая идеал совершенной духовной и физической гармонии. Такой принцип символической расстановки фигур и организации пространства в известной мере следовал традициям, сложившимся в скальных монастырях танского Китая. Однако воспринятые элементы буддийской символики оказались преобразованными на корейской почве в фактор



109 Пещерный храм Соккурам близ Кёнджу. 742–764 гг. Разрез

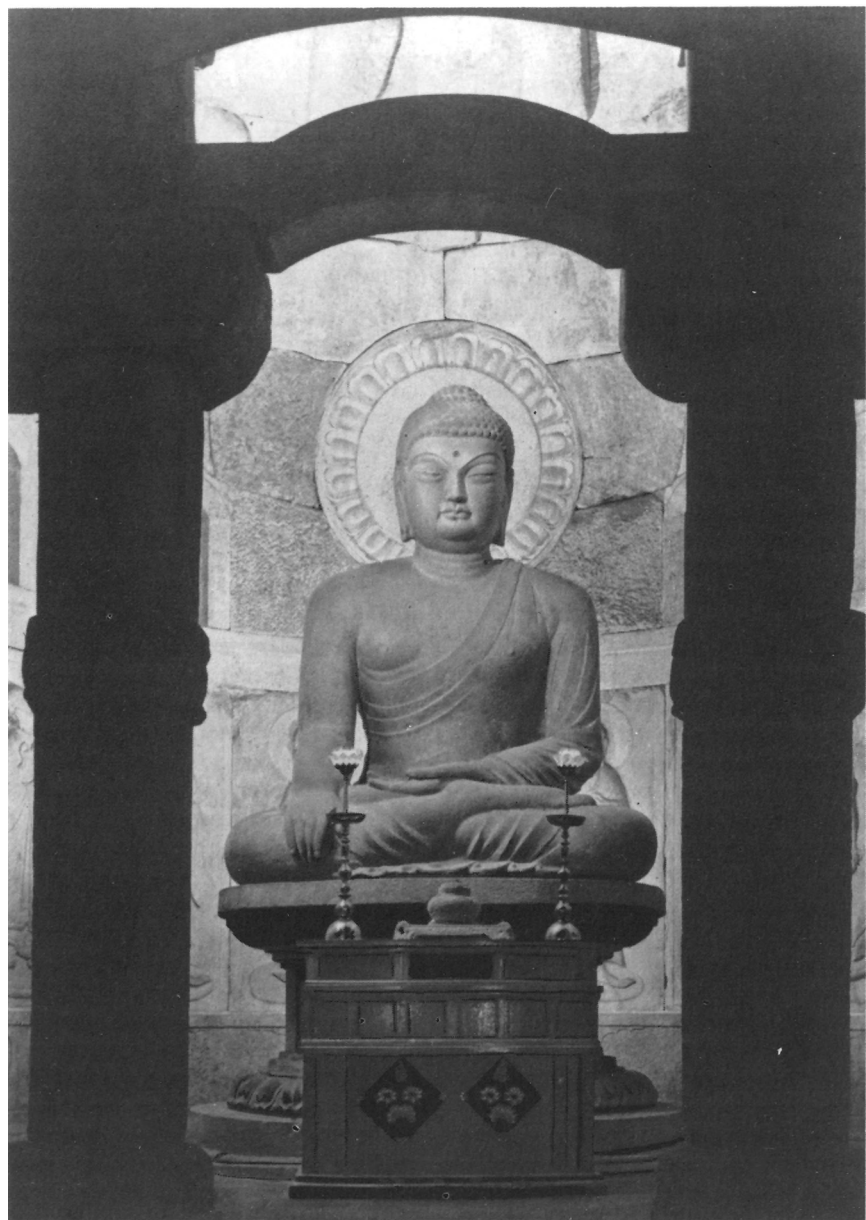
110 *Одиннадцатиликая богиня Канним. Фрагмент рельефа из пещерного храма Соккурам близ Кёнджу. 742–764 гг.*



неповторимой художественной выразительности, свидетельствующей о высокой зрелости, достигнутой пластическим искусством.

В твердом зернистом граните корейские мастера сумели не только вырезать тончайшие, гибкие, словно тающие в воздухе, чистые линии, составляющие узоры одеяний, обрисовывающие контуры фигур, но и придать им высокую музыкальную одухотворенность. Величавые и нежные, прекрасные в спокойствии ритмов своих плавных движений, предстают юные божества-спасители, расположенные на стенах вокруг фигуры Будды. По-прежнему отвлеченные от всего земного, они в то же время лишены аскетизма. Исчезла былая скованность жестов; жесткая фронтальность уступила

место свободным поворотам, естественности движения фигур в пространстве. Не связанные друг с другом рельефные изображения вместе с тем как бы одухотворены единым дыханием жизни, ритмически согласованы между собой. Бесплотность бодхисаттв предшествующего этапа сменилась грациозной женственностью, гибкие руки богинь обрели мягкость и изящество, округлые лица приблизились к национальному идеалу красоты. Кульминацией сбалансированности всех форм является центральная статуя Будды. В тонких и ясных чертах его лица с высокими дугами бровей, в завершенности позы, в одеждах, обрисовывающих формы тела, выразились все представления времени о прекрасном. Классичность этого образа





позволяет ему занять достойное место в ряду скульптурных шедевров средневековья.

В истории корейского искусства период объединенного Силла явился временем, когда скульптура охватила самый широкий круг проблем. Потребность в памятниках, утверждающих идеи государственности, вызвала к жизни целый ряд образов и форм, породила монументальные ансамбли, объединяющие в себе особенности архитектуры и пластики. Образы воинов, чиновников, зверей-охранителей, словно вызванные из тьмы подземелий, становятся неотъемлемой частью наземного пути к погребениям, более скромным сравнительно с предшествующими столетиями по своему внутреннему убранству. Статуи обогащают и раз-

111 Статуя Будды из пещерного храма Соккурам близ Кёнджу. VIII в.

112 Надгробная стела на могиле вана Тхэджон Мурёля в Кёнджу. VII в.

нообразят строгий облик ступенчатых силласких пагод, словно вздымаемых кверху фигурами сидящих львов (Львиная пагода монастыря Хваомса, ок. 754 г.; провинция Южная Чолла). Рельефы из камня вводятся в декоративное убранство пагод и храмов. Скульптура Силла служит и целям прославления великих полководцев, строителей храмов, буддийских паломников. Именно в этот период создаются мемориальные стелы с надписями, воздвигнутые на спинах огромных каменных черепках, утверждающих своей при-

земистостью идеи незыблемости, вечности деяний погребенных. К наиболее ранним памятникам такого рода принадлежит монумент на могиле объединителя государства Силла — вана Тхэджон Мурёля.

Рожденные духом времени, эти монументы с наибольшей полнотой выразили направленность эпохи, пафос торжества и побед полного сил молодого государства. Идеалы последующих столетий, столь же бурных событий, но более сложных в своем мировосприятии, воплотились уже в иных видах творчества.

ИСКУССТВО X–XIV ВЕКОВ ПЕРИОД КОРЁ

К концу IX века власть правителей Силла стала ослабевать и территория государства распалась на многочисленные уделы. В стране, вступившей в эпоху развитого средневековья, настала пора феодальных междоусобиц. Но разобщённость длилась недолго. Постоянная угроза внешних вторжений требовала единства, и в X веке одним из крупных феодальных правителей, Ван Гоном, вновь было основано централизованное государство, получившее название Корё. Столица была перенесена из Кёнджу в Кэгён (современный Кэсон). С этого времени начинается новая полоса в истории и культуре Кореи.

На протяжении X–XI веков Корё завязывает широкие контакты с Китаем, Японией и Ираном, укрепляет свою мощь и значительно расширяет свои пределы, присоединяя к себе некогда отторгнутые северные владения когурёсцев, налаживает хозяйство, реорганизует сложный механизм государственного устройства. Все это создало новые предпосылки для расцвета архитектуры и изобразительного искусства. Укрепились и заново отстроились многие города. Важную роль наряду со столицей стали играть такие отдалённые от нее центры, как Западная столица Согён (современный Пхеньян), Восточная столица Тонгён (Кёнджу), Южная столица Намгён. Большой высоты достигла городская цивилизация. Введение в 958 году государственных экзаменов на чин, к которым формально допускались все сословия, способствовало концентрации в столице



113 Пагода-ступа монастыря Чхонт'оса в уезде Чувон. 1017 г.

114 Пагода монастыря Вольджонса в провинции Канвон. XI–XII вв.

талантливых юношей, стимулировала интерес к гуманитарным знаниям. Благодаря распространению в X веке ксилографического способа книгопечатания, а с XIII века передвижного металлического шрифта многообразные литературные жанры вошли в обиход обитателей города.

Существование государства Корё на протяжении X–XIV веков не было стабильным. Начиная с конца X века страна подвергалась непрерывным нападениям, сначала киданей и чжурчжэней, а с XIII века монголов, чье господство в значительной степени подорвало ее материальные ресурсы. И все же духовная жизнь Кореи этого времени, слагающаяся в сложной атмосфере войн и внутренних конфликтов, не только не пресекалась, но была отмечена чрез-

вычайной интенсивностью. Сложнее и многограннее стали представления о мире, более чутким и изощренным отношение ко всему окружающему, к природе.

Ведущей идеологией времени и мощной опорой феодальной власти по-прежнему оставался буддизм, но и в нем произошли существенные перемены. Важную роль начали играть учения разных сект, соперничавших между собой, стремившихся в трудные годы войн и потрясений привлечь людей к своим доктринам, указывая им на более легкие «мирские» пути к спасению. Особое место среди них принадлежало пришедшему из сунского Китая пантеистическому учению секты Сон (по-китайски Чань), которая единственным путем к постижению собственной душев-





115 *Керамический сосуд для вина в форме долгичатой тыквы с инкрустированным узором. XII в. Сеул, музей Токсугун*

116 *Керамический сосуд для воды с инкрустированным узором. XII в. Сеул, музей Токсугун*

ной гармонии считала приобщение к красоте и гармонии природы. В противовес ортодоксальному буддизму Сон, отождествлявшая с Буддой саму вселенную, не признавала ритуальной стороны религии, отрицала значимость священных изображений, статуй, икон.

Все эти новые веяния, сводившиеся в конечном итоге к попыткам осмысления мировоззренческих проблем через закономерности природы, внесли существенные изменения в соотношение сложившихся на предшествующем этапе видов и жанров искусства. В них произошла как бы некоторая перегруппировка. Монументальная пластика утратила свое ведущее значение, лишилась своего былого величия. Все более важную роль в содружестве с зодчеством стали играть малые декоративные архитектурно-пластические

формы — каменные фонари, каменные ступы причудливых и живописных очертаний, круглые или столбообразные, украшенные сочными рельефными узорами и изогнутыми крышами. Составляющие своеобразную ступень между рациональной конструктивной основой храма и стихийным миром живой природы, эти декоративные дополнения как бы содействовали их интимному слиянию.

Зодчество периода Корё значительно более многообразно, чем архитектура предшествующих этапов, в своих связях с природой, ансамблевых решениях. На протяжении X—XIV веков наряду с многочисленными крепостными оборонными сооружениями возводятся роскошные дворцы, буддийские храмы и пагоды, а также погребальные ансамбли. Каждый тип сооружения, следуя



установившимся традициям, в то же время отражает перемены, произошедшие в понимании композиции, и живописной трактовке образа.

Уже выстроенный в 919 году (в 1952 году полностью разрушенный) дворец Манвольдэ, поднимавшийся террасами по склону горы Санаксан в Кэгёне, своими, словно парящими в воздухе, мраморными лестницами, каменными стенами, увенчанными башнями, всем симметричным расположением главных покоев следовавший традициям предшествующего этапа, отделкой всех деталей, объединением садов и декоративных элементов в единый ансамбль, размещением зданий на разных уровнях утверждал идеи другой эпохи. Еще более значительные перемены ощутимы и в облике буддийских храмов. Исчезла их парадность, симметричная построенность, строгая

анфиладность. Возведенные высоко в горах, такие монастыри, как Пусокса, Согванса, поднимаются вверх по горным кручам, а порой, подобно храму Боддеккуль, висят над пропастью, уподобляясь ласточкиному гнезду. Идее тесного и интимного единения здания с природой служат уже самые разные приемы: обнажение системы стропил, дорогие породы дерева, позволяющие ощутить фактуру материала и красоту плотницкой работы, изящество поддерживающих крышу консольных опор, легкость сквозных решеток, напоминающих кружевное плетение.

Вместе с изменением облика храмов преобразуется и облик пагод X–XIII веков. Они теряют монументальную устойчивость и приземистую грузность традиционных силласких сооружений, приобретают стройность,

легко устремляются кверху. Появляются не только квадратные, но и шести-, восьмиугольные, порой даже круглые в плане пагоды, дополненные волнистыми изгибами крыш. Разнообразными становятся и их материалы — мрамор, камень, кирпич. В качестве примера одной из самых стройных по своим очертаниям пагод можно привести девятиярусную октагональную в плане пагоду храма Вольджонса, выстроенную в провинции Канвон в XI—XII веках. В отличие от ранних пагод с их строгими очертаниями она с множеством своих ярусов, углов, рельефов и ниш кажется особенно легкой и нарядной. Синтез архитектурно-пространственных форм многогранно раскрывается и в усыпальницах правителей Корё. Огромные погребальные комплексы, наиболее ярким примером которых может служить гробница Конмин-вана и его жены (1365—1373), располагались в живописных окрестностях столицы. Они состояли из целого ряда сооружений, обрамленных гранитными плитами холмов, лестниц, светильников, скульптурных аллей, размещенных на разных уровнях и органически вписывающихся в рельеф горной местности.

Изоощренное чувство природы с необычайной полнотой проявилось в изделиях прикладного искусства периода Корё, особенно в керамических изделиях. Именно керамика принесла государству подлинную славу, став его ценностью, предметом вывоза в другие страны. Корейская керамика поднялась до высот, едва ли достигнутых даже ки-

тайцами. Если же сравнить керамические изделия XI—XII веков с предметами ранней керамики, созданными в самой Корее, то видно, какой сложный путь проделало за несколько веков корейское художественное мышление.

Сосуды Корё тонкостенны и правильны, в них исчезает монументальная архаичность, свойственная древним керамическим предметам, на смену которым приходит нежность и легкость. Мастера-керамисты периода Корё обладали столь же развитым чувством природы, что и зодчие. Они научились избегать ярких, бьющих в глаза красок, привлекавших гончаров многих восточных стран, сумели донести до зрителей ощущение свободной жизни изображенных ими цветов. Силуэт сосуда, узор, цветовое решение в период Корё просты и пропорциональны. Они сливаются в удивительном художественном единстве, приобретают изысканную мягкость и совершенство природных форм. Узор не столько подражает реальной окраске природы, сколько выявляет ее гармонию.

Расцвет керамической продукции начинается с X—XI веков. С этого времени для нужд двора стали изготавливаться многочисленные изделия, покрытые бледной, зеленовато-голубой глазурью, получившей впоследствии в Европе наименование седаоновой. Эти изделия составляли основную продукцию гончарных печей вплоть до XIV века, но помимо них была также распространена керамика с глазурями красновато-коричневого, черного и белого цветов.

Большим разнообразием отличалось декоративное оформление изделий. Использовалась гравировка, штамповка, рельефная лепка, а также подглазурная роспись медной краской. Изготавливались скульптурные сосуды в форме животных, птиц, плодов и растений, отличавшиеся большим пластическим совершенством. Но явлением в подлинном смысле неповторимым были сосуды сангам, при изготовлении которых корейцы использовали технику инкрустации разноцветными глинами. Инкрустированные сосуды обретали особую чистоту и свежесть, в них ощущалась драгоценная фактурность мозаики. Эти качества можно наблюдать в сосуде для вина в форме дольчатой тыквы, ныне хранящемся в сеульском музее Токсугун. Легчайшие гирлянды белых цветов с темными листьями, расположенные по его поверхности, словно готовы раство-

ряться на серо-зеленом фоне и вместе с тем обладают отчетливостью тонкого кружева, подчеркивают упругую плавность линий, отличаются той необыкновенной точностью, в которой расчет ощутим как интуиция, откровение творца. Несколько по-иному, но столь же совершенно раскрывается красота узора и в небольшом сосуде для воды, выполненном в форме котелка (Сеул, музей Токсугун). Расположенные по обеим его сторонам два белоснежных цветка пиона крупны, подчеркивают мягкую округлость и уравновешенность его очертаний. Обрамление черными листьями придает цветам особую яркость, выявляет их сочную свежесть. Так, развившаяся на этапе зрелого средневековья идея пантеизма, отражения в единичном целого, в керамике Кореи получила отчетливое выражение в композиции, в соответствии части и целого.

ИСКУССТВО XIV – НАЧАЛА XIX ВЕКА

Почти столетнее господство монголов на территории Кореи приостановило развитие ее культуры. Лишь в 1392 году страна вновь объединяется военачальником Ли Сонге, давшим новому государству символическое название Чосон. Столица была перенесена в Ханян, позднее названный Хансон (ныне Сеул).

Длительный этап, объединенный в традиционной истории именем правящей династии Ли (1392–1910), по существу, не был единым, слагаясь из нескольких, весьма разнородных исторических периодов. Первый из них ознаменовался укреплением феодального государства и волной национального самоутверждения. В это время интенсивно застраивается столица, в ее облике звучит пафос побед, воплощаются экономический подъем и мощь страны. Этот «золотой век» корейской средневековой культуры длился до конца XVI века, после чего, вследствие междоусобной борьбы, изнурительной Имджинской войны против японских захватчиков и опустошительных нашествий маньчжур в первой половине XVII века, наступил период разрухи. Подверглись разорению города, были уничтожены уникальные памятники зодчества, пострадали все области искусства. Однако тяжелые разрушения не приостановили поступательного развития национальной культуры. Важные сдвиги, начавшиеся со второй половины XVII века и охватившие собой XVIII и XIX век, ознаменовались проникновением в Корею веяний нового времени, подъемом городской культуры, ростом прак-

тических знаний, известной демократизацией литературы и живописи. Завершающие этапы феодализма вместе с тем знаменательны своей сложностью и противоречивостью. Обострение социальных противоречий и наступление феодальной реакции не давали возможности полностью выявиться росткам нового. К началу XIX века исчерпавший себя феодальный способ производства стал значительным тормозом на пути прогрессивных художественных исканий. Непоправимый урон национальной культуре был нанесен колониальным закабалением страны. Но богатейшие традиции народного искусства не исчерпали себя и сохранились живыми, возродившись в XX веке, на следующем, новом этапе развития корейской культуры.

На протяжении четырех с лишним столетий, заключающих долгий путь формирования корейского феодального искусства, происходит неоднократная переоценка духовных ценностей. Утрачивает свою былую значимость культовая пластика, и вместе с тем высшего этапа своего расцвета достигает живопись, способная выражать более сложные и многообразные понятия. Вместе с усилением конфуцианства и утерей буддизмом своих былых ведущих позиций значительно менее интенсивно, чем прежде, развивается буддийское храмовое зодчество и испытывает небывалый подъем зодчество светское.

Пышно и торжественно застраивается новая столица Хансон, призванная служить форпостом на пути

к Китаю и всем своим обликом утверждающая могущество и славу корейских правителей. В ней возводятся мощные бастионы, вокруг нее водружается кольцо крепостных каменных стен. Пересекающиеся между собой по четырем направлениям света внутригородские магистрали завершаются восемью могучими трапезиевидными воротами, увенчанными двухъярусными надвратными павильонами. Образцом подобных крепостных въездов могут служить главные Южные ворота — Нандэmun (первоначально возведенные в 1396 году, перестроенные в 1448-м и впоследствии подвергавшиеся неоднократной реставрации). В размахе их двойной крыши, в ритме расписных балок, столбов и кронштейнов, в протяженности грандиозного цоколя, прорезанного тремя арками, как бы концентрируются представления о великолепии всей столицы. Столь же значительные оборонительные сооружения возводятся и в других городах, в частности в Пхеньяне, многочисленные вершины которого зачастую обрастают дозорными башнями. Реставрируются и приобретают блещущую монументальность выложенные камнем многометровые цоколи его древних наблюдательных вышек, таких, как Ыльмильдэ на горе Моранбон. Высокими воротами Тэдонмун, Пхотонмун и другими, акцентируются пространственные веши города.

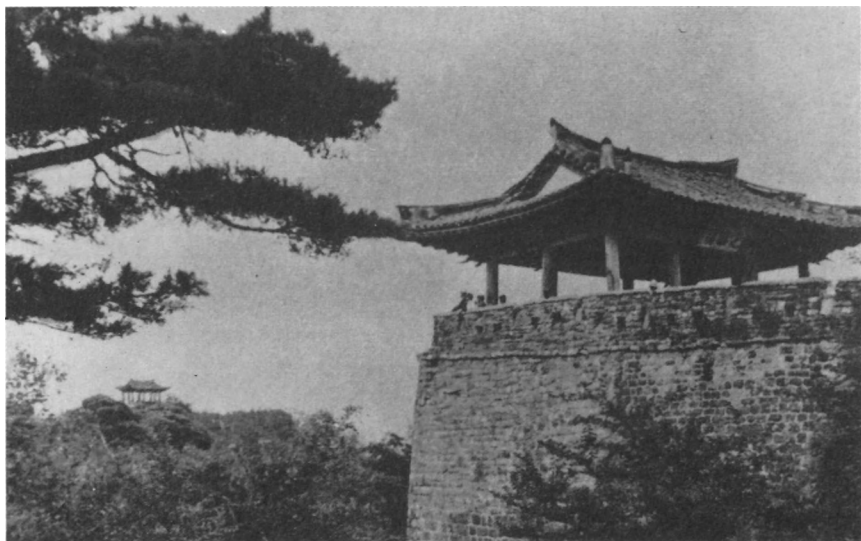
Широта и крупность строительных замыслов, новая масштабность всех пространственных измерений особенно ярко воплотилась в облике



столичных дворцовых комплексов, предназначенных для торжественных пиршеств и церемоний, — Кёнбоккун (1394–1396; многократно подвергался разрушениям и реставрации) и Чхандоккун (1405; восстановлен в XVII веке, впоследствии реставрирован). По существу, это были как бы целые города, воздвигнутые в пределах столичных стен и охватившие собой северо-западную и северо-восточную части Хансона. Выстроенные по образцу китайских дворцовых ансамблей, регулярные в плане главные сооружения окружались огромным, но в то же время неровным кольцом стен, в пределы которых входили помимо торжественных церемониальных зданий павильоны, предназначенные для театральных зрелищ и пиршеств, сады, включающие в себя редкие

117 Павильон Инджонджон дворцового ансамбля Чхандоккун в Сеуле. XV в. Реставрация XIX и XX вв.

118 Дозорная башня Ыльмилльдэ в Пхеньяне. XIV в.



растения и деревья, озера с островами, скалами и водопадами. Живописность архитектурных форм дополнялась в них разнообразием форм природных. Особенно знаменит тонко продуманными ландшафтными композициями «Запретный сад» (Пивон) ансамбля Чхандоккун с его холмистым рельефом, мостами, беседками, обилием воды. Союз архитектуры и природы определяет и красоту павильона Кёнхверу ансамбля Кёнбоккун, расположенного посреди пруда, где в зеркальном отражении воспроизводится яркость его подкровельных конструкций, стройность его гранитных столбов. Подобно монументальным храмовым ансамблям, дворец воплощал в себе целый мир с его упорядоченностью и стихийностью. Эстетический пафос главного тронного зала

дворца Кёнбоккун – Кынджонджон заключается также не столько в его собственных размерах (хотя это было самое большое деревянное здание Кореи, площадью в 770 кв. м), сколько в монументальности ворот, торжественности парадных аллей, путей процессий и площадей, простирившихся перед ним. К огромному, увенчанному двойной крышей залу, вознесенному на двухступенчатую мраморную террасу и четко вписывающемуся в ничем не заполненное пространство огражденного стенами двора, вела мраморная лестница, изукрашенная фигурами зверей-охранителей. Карнизы, консольные конструкции, покрытые сложной резьбой и росписью, как бы вновь воспроизводили многоцветность и великолепие всего мира. Наиболее полно особенности орна-



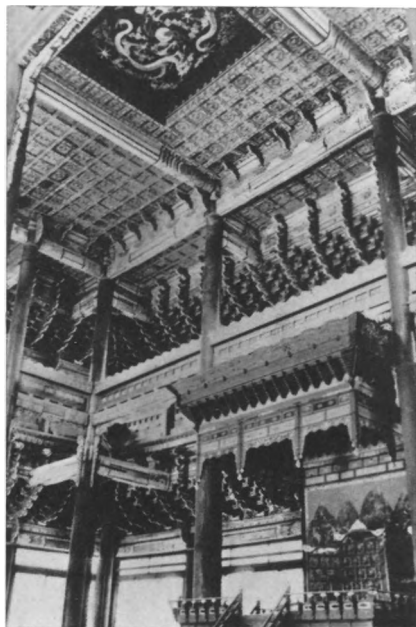
ментации корейского зодчества этого времени раскрываются в просторном интерьере зала Кынджонджон с его расчлененными узорными каскадами потолком, уходящими ввысь столбами, обходными галереями в верхней части стен, обилием резьбы, покрывающей ажурные кронштейны, полифонией красочных сочетаний.

Нарядность и усложненность архитектурных форм, применение многоцветных росписей становятся характерным признаком и культового зодчества периода Ли. Объемы и силуэты храмовых зданий XV–XVIII веков, как и зданий дворцовых, становятся все более живописными, подкровельные опоры слу-

жат источником бесконечной фантазии резчиков по дереву, особое внимание уделяется отделке архитектурных деталей, изгибам крыш, их соотношению со всей сложной системой перекрытий. Тяга к орнаментации ощутима в оформлении павильона буддийского храма Чананса (XVII в.), увенчанного шестиугольной широкой крышей и покрытого снаружи декоративными росписями, а также в облике украшенного наподобие пагоды тремя черепичными крышами храма Кымсанса (XVII в.). Такая тенденция к декоративности, превращению всего подкровельного поля здания в подобие сказочного ковра, утвердившаяся в позднесредневековом ко-

119 Павильон для пиршеств Чухабру дворцового ансамбля Чхандоккун в Сеуле. 1465 г.

120 Тронный зал дворца Кёнбоккун в Сеуле. 1394–1396 гг. Фрагмент интерьера. Реконструкция XIX в.



рейском зодчестве, постепенно становится в нем самоцелью и к XIX веку зачастую перерастает в пестроту и вычурность.

Среди изобразительных искусств ведущим видом в XV–XVIII веках становится живопись на свитках, переживающая наряду с зодчеством эру своего высокого подъема. Мастерство владения кистью включалось в число конфуцианских добродетелей и поощрялось правящими кругами, придававшими занятиям живописью важное этико-воспитательное значение. Развитию этого вида искусства, насчитывавшего давние традиции, способствовало основание в 1392 году по специальному указу правителя придворной акаде-

мии живописи Тохавон (позднее переименованной в Тохвасо и просуществовавшей вплоть до XIX века). Академия выплачивала живописцам жалованье, давала им заказы, регламентировала и направляла их творческую деятельность. Живописцы относились к привилегированному сословию, занимали высокие государственные должности.

К XV веку сложились основные жанры корейской национальной живописи на свитках: «цветы-птицы», пейзаж, портрет, бытописательная и анималистическая живопись. Эти жанры тесно связывались с жанрами литературы, искусством каллиграфии. Картины писались на шелку и на бумаге, основными жи-



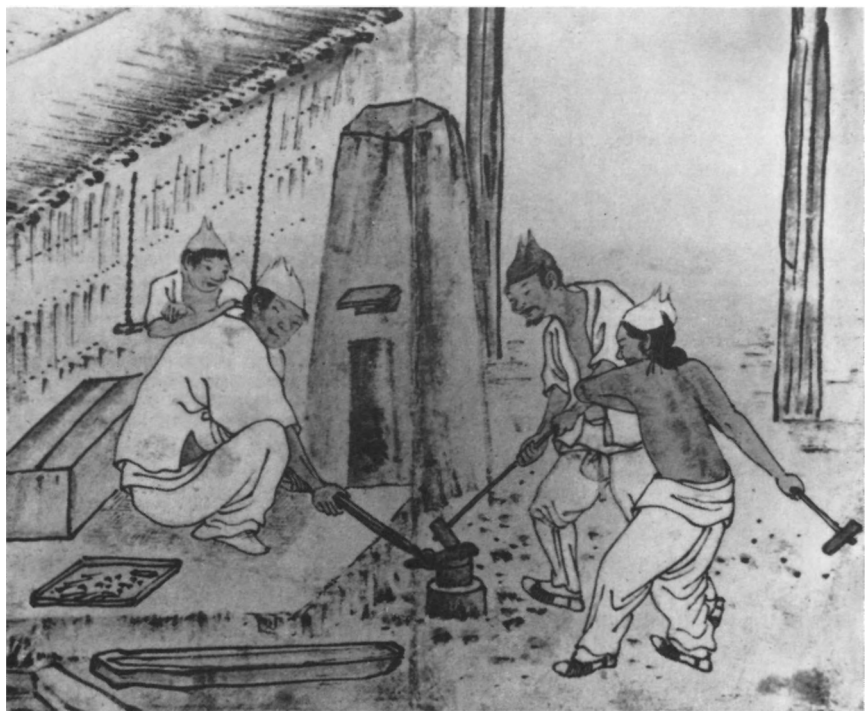
121 Ли Джон. Бамбук. Свиток на шелку.
XVI в. Сеул, Национальный музей
Кореи

122 Ким Хондо. Кузница. Альбомный
лист. Бумага. XVIII в.

вописными средствами были кисть, прозрачные водяные или плотные гуашного типа краски, применявшиеся в соответствии с разными декоративными задачами. Но выше всего ценилась черная тушь с ее богатством оттенков, тонкостью живописных нюансов, разнообразием линейных штрихов, пятен, размылов. Крупнейшими пейзажистами XV – XVI веков были Ан Гён, вдохновлявшийся монументальными пейзажами северосунского периода, Кан Хиан, следовавший стилю Ся Гуя и Ма Юаня, Ли Санджва. В жанре «цветы-птицы» работали Ли Ам,

Ли Джон, Чо Сок, О Моннён. Все эти мастера разрабатывали те классические выразительные приемы и способы передачи различных состояний природы, которые были отобраны длительной традицией и зафиксированы на протяжении веков в многочисленных теоретических трактатах.

Пятнадцатый и шестнадцатый века знаменательны формированием блистательной плеяды корейских пейзажистов и художников жанра «цветы-птицы». Их число не ограничивалось членами академии. Параллельно с официальным направле-



нием искусства существовала и группа «вольных» живописцев — «мунинхва», близкая по своему духу китайским представителям учёных-дилетантов «вэньженьхуа». Если живописцы, входящие в академию, тяготели к грандиозным эпическим ландшафтам, бытописательным сюжетам, четкой ясности цветовых сочетаний и линейного штриха, то художники-«непрофессионалы» разрабатывали более мягкую текучую манеру, употребляли свободные и смелые тушевые мазки. Приверженность к одной теме, воспроизведение жизни растений, животных в их

различных проявлениях позволяли им передавать через привычный мир природных форм более тонкие оттенки чувств, сообщать о своих надеждах и чаяниях. Картины Ли Джона, изображающие гибкий бамбук, противостоящий буре (Сеул, Национальный музей Кореи), или образы расцветающей сливы, созданные О Моннёном («Цветы мэхва под луной»; Сеул, частное собрание), были полны глубокого символического смысла, овеяны поэзией. Стремления к передаче личных чувств, наметившиеся в живописи Кореи XV–XVI веков, смогли полу-



123 Чон Сон. Каменистое плато. Свиток на бумаге. XVIII в. Пхеньян, Музей корейского изобразительного искусства

чить свое более конкретное выражение на следующем этапе. Существенные сдвиги произошли на протяжении XVII–XVIII веков, после победы корейского народа в Имджинской отечественной войне. Вместе с ростом демократических тенденций, усилением интереса к своей культуре новым смыслом наполнился и традиционный пейзажный жанр. Пристальное внимание к природе своего отечества, особенностям его ландшафта, красоте его гор характеризует картины Чон Сона, мастера, жившего в XVII–начале XVIII века. Его пейзажи, то лирические, то острые и экспрессивные, очерченные смелой, широкой и сочной линией, воссоздают образы окружающего его мира. Художника захватывает мощная сила Алмазных гор — Кымгансан с их устремленными в небо вершинами («Горы Кымгансан»; Сеул, частное собрание), красота старых сосен, выросших среди

камней («Каменистое плато»; Пхеньян, Музей корейского изобразительного искусства). Тема родины отчетливо звучит в его картинах. Вместе с развитием городской жизни значительно расширяется тематика и корейского бытового жанра. Его представители, такие художники рубежа XVIII–XIX веков, как Ким Хондо, Ким Дыксин и Син Юнбок, создали целую серию зарисовок, где впервые вся жизнь горожан с их весельем и печалью оказалась в поле зрения живописцев, была осознана в своей эстетической ценности. Изображения кузницы, народных танцев, выполненные Ким Хондо на небольших альбомных листах, как бы приоткрывают дверь в новый и необычный для традиционного корейского искусства мир. Они полны юмора, динамики, живой наблюдательности, в них фиксируется красота ритмических движений, отмечается ловкость и сила. Новые веяния,



124 Комод деревянный инкрустированный перламутром. XIX в. Вонсан, Исторический музей

ощутимые в творчестве Ким Хондо, сказываются и в произведениях живописцев Ким Дыксин и Син Юнбок. О живой силе корейского искусства свидетельствует непрерывность развития его декоративных форм. Вместе с экономическим подъемом, переживаемым страной на первых этапах правления династии Ли, и развитием производительных сил на последующих этапах заметно расширился круг художественных изделий. По-прежнему важное место среди многочисленных видов декоративных искусств принадлежало керамике, развивавшей традиции прославленных селадоновых изделий. Но формы и узоры, характерные для нового этапа, отражали новые представления о красоте. Былая отчетливость и завершенность узоров сменяются большей живописностью, свободная эскизность возводится в новый художественный принцип. Особой славой в XIV–XVI веках пользовались изделия типа пунчхон, известные на Дальнем Востоке под названием мисима и оказавшие воздействие на развитие японской керамики. Среди них на разных этапах получают распространение сосуды, украшенные внутри узором мелких растительных мотивов, сосуды нежных серо-голубых оттенков, покрытые легким узором из белых точек, напоминающих тающие снежинки. Неповторимы в своей изысканной простоте сосуды, в которых дефекты обжига, асимметрия создавали ощущение природности форм и узора. Пластичностью отличались также изделия из черной керамики.

В XV–XVI веках наряду с керамикой производился белоснежный фарфор. К типам росписи фарфоровых изделий прибавились и кобальтовые. К XVIII–XIX векам на территории Кореи работало уже множество мастерских, выпускавших фарфоровые сосуды разного типа. Для них, как и для керамики, характерны живописность, сочетание белого фона со свободным однотонным рисунком, выполненным кобальтом или окисью железа. Особое развитие на протяжении династии Ли получило производство инкрустированных перламутром лаковых ларцов, шкатулок и шкафов, сочетающих в себе красоту и блеск темного гладкого дерева с переличатостью узора и массивностью украшений из металла. Подносы, столики, шкатулки, сундуки – все изделия вплоть до конца XIX века отмечены мастерством и совершенством форм.

Девятнадцатое столетие – тяжелый этап в жизни Кореи. Колониальное закабаление страны отрицательно сказалось на развитии искусства. Затормозилось развитие национального зодчества и живописи. В корейском народном искусстве продолжали свою жизнь высокие традиции корейского классического искусства. В изделиях из фарфора, расписных лаковых изделиях, вышивках и плетении из соломы воплотились представления о прекрасном, сосредоточилась огромная творческая энергия талантливого народа, способствующая бурному возрождению корейской культуры на новом этапе его развития в XX веке.

ЯПОНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙШЕГО
И ДРЕВНЕГО ПЕРИОДОВ
(IV тыс. до н. э. – VI в. н. э.)

ИСКУССТВО VI–VIII ВЕКОВ

ИСКУССТВО IX–XII ВЕКОВ

ИСКУССТВО XIII–XV ВЕКОВ

ИСКУССТВО XVI – НАЧАЛА
XVII ВЕКА

ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ
XVII–XIX ВЕКА

ВВЕДЕНИЕ

На протяжении многих веков своего исторического развития японский народ создал культурные ценности, имеющие непреходящее самостоятельное значение. Духовная культура Японии в своих общих основах — мировоззренческих, философских, эстетических — выросла на почве более древней китайской культуры, но по-особому преломляла ее идеи, находила им своеобразное художественное воплощение. Восприятие уже сложившихся художественных систем создавало возможность относительно быстрого темпа развития японской культуры по сравнению с китайской.

Важным обстоятельством, влиявшим на формирование этнической психологии народа, было совершенно особое географическое положение Японии. Расположенная на больших и малых островах, страна в своей исторической судьбе пронесла как важный признак своей культуры эту обособленность от других земель. Единственная попытка иноземного завоевания Японии монголами в XIII веке потерпела неудачу именно в момент вторжения через море. Япония принадлежит к числу немногих стран, история которых не имела эпизодов, связанных с вражеским нашествием, требовавшим консолидации сил всей нации. И в древности и особенно в средневековые внутренние войны, приводившие к раздробленности страны, и, как следствие, — к замедленному развитию экономики.

Природа Японии при сравнительной мягкости климата беспокойна и су-

рова. Большая часть территории занята горами, непригодными для жизни. Страна подвержена землетрясениям и тайфунам, приучившим людей быть постоянно настороже, довольствоваться минимумом предметов обихода и быстро восстанавливать свои жилища и свое хозяйство после стихийных бедствий. Но при этом грозные стихии никогда не вызвали враждебного отношения к природе, противостояния ей, стремления подчинить ее человеку. Напротив, можно сказать, что одна из самых важных особенностей, наложивших отпечаток на всю японскую культуру, — это тяга к гармонии с природой, острая реакция на красоту природы в больших и малых ее проявлениях. На протяжении всего существования японской культуры через образы природы познавался внутренний мир человека.

В своей исторической эволюции от глубокой древности до XIX века искусство Японии прошло целый ряд важнейших стадий, общих с развитием искусства других стран и народов. Характерный для Востока замедленный темп общественного развития обусловил то, что за столь длительный период Япония пережила две социально-исторические формации: эпоху первобытнообщинного строя с элементами рабовладения в конце его и эпоху феодализма.

Древний период, как и у других народов, характеризуется зарождением эстетических представлений, пространственного и пластического мышления, определением природы как главного объекта религиозно-магического и эстетического осмы-

сления мира. На этой стадии искусство еще не выделяется как самостоятельный вид деятельности.

Эпоха феодализма, начавшаяся в Японии в V–VI веках, охватывает наиболее длительный период существования и развития японской культуры. В ней выделяется несколько основных этапов. Раннее средневековье (условно совпадающее с принятыми в японской историографии эпохами Нара и Хэйан, то есть с VII по XII век) ознаменовано становлением государственности и ведением буддийской религии, оказавшей большое воздействие не только на сложение общих идеологических основ новой формации, но и на язык пластических искусств, систему их видов и жанров, принесенных с континента. Зрелое средневековье — так называемые эпохи Камакура и Муромати — обнимают XIII–XVI столетия. Однако этот период не может быть назван эпохой высшего расцвета культуры, так же как и период позднего средневековья (XVII–XIX вв.) нельзя определить лишь как время упадка, так как на всех этапах развития японской средневековой культуры были созданы выдающиеся художественные произведения. В VIII веке это были архитектурно-скульптурные ансамбли буддийских монастырей, в XII веке — памятники светской живописи на свитках, в XIV–XVI веках — самобытные произведения ландшафтной архитектуры, знаменитые японские сады, в XVII–XVIII веках — декоративные росписи на ширмах и стенах дворцов. Наконец, завершающий этап средневеко-

вого искусства Японии ознаменовался высоким расцветом гравюры, прославленные мастера которой по праву могут быть причислены к плеяде самых выдающихся художников всех времен и народов.

Если рассматривать всю японскую культуру в ее историческом единстве, то самой характерной особенностью можно назвать борьбу и взаимопроникновение двух начал — мира природы и мира человека. На протяжении всей истории средневекового японского искусства то мир природы выражался через образ человека (или антропоморфный образ божества), то, наоборот, мир человека олицетворялся через образы природы. Для первого характерна скульптура VIII века, где буддийские божества в канонической алтарной композиции выражали идеи мироустройства и миропорядка, иерархию нравственных ценностей. Для второго — пейзажная живопись XV века и пейзажные сады XV–XVI веков, где природа выступала носителем универсальных закономерностей.

При этом важно отметить, что антропоморфное начало в искусстве отнюдь не означало близости к человеку, а природное — отдаления от него. И в том и в другом случае постоянно присутствовал символизм, свойственный всей средневековой художественной культуре. Антропоморфный образ и даже реальное изображение человека в портрете имели расширительный смысл, переносное значение, так же как и образ природы в живописи и пластических искусствах.

Важная особенность японского художественного сознания — способность быстро усваивать новые идеи, приспосабливать их к своим условиям и конкретным нуждам, органически соединять с идеями традиционными. На протяжении всей истории японской культуры не было крутых переломов течения художественного процесса, и даже важные качественные изменения принимали форму постепенного преобразования традиционных представлений и художественных форм в новые. Это было связано с общим замедленным темпом исторического развития средневековой Японии и таким типом функционирования художественных идей, когда новое не опровергало и не отвергало уже существовавшее, но начинало жить одновременно с ним, постепенно, иногда на протяжении столетий «размывая» прежние представления, вытесняя их на периферию художественного сознания в виде омертвевших канонических схем.

Для неподготовленного зрителя восприятие японского (как и китайского) средневекового искусства представляет известные трудности, определяемые не столько значительной временной дистанцией, сколько качественно иной системой художественных представлений, отличающихся от сложившихся в европейских странах. Но усилия, затраченные на то, чтобы понять и почувствовать аромат этого искусства, его глубокий смысл и красоту, будут вознаграждены открывающимся новым миром прекрасного, гармоничного, возвышенного.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙШЕГО И ДРЕВНЕГО ПЕРИОДОВ (IV тыс. до н. э. – VI в. н. э.)

Древнейший период в истории японской культуры – период неолита, начавшийся около четырех тысяч лет до нашей эры и закончившийся в первые века нашей эры, имеет черты стадильной общности с аналогичными этапами в жизни других народов. От этого времени сохранились главным образом изделия из керамики, по формам, орнаментации, способу изготовления имеющие черты сходства не только с керамикой Китая, Кореи, но и более обширных районов Юго-Восточной Азии и даже Америки. Это была эпоха заселения Японии разными народами как с материка, так и с островов южных морей. Поэтому древнейшая японская культура была сплавом многих неолитических культур. Этот длительный период общественного развития, получивший в японской историографии наименование Дзёмон, характеризуется родовым строем. Художественная деятельность на протяжении этой эпохи выступала в неразделимой слитности с материальной культурой, с первобытной магией.

Основным объектом религиозно-магического осмысления древнего человека была природа, с которой он соотносил свое повседневное существование, свои размышления о жизни и смерти. Наблюдая природу, он пытался осознать мир, объединить разрозненные факты в единую стройную систему. Этот длительный исторический процесс запечатлелся в эволюции керамики, постепенном усложнении ее форм и орнаментации. Самые ранние сосуды были грубо вылеплены от руки и



обожжены в примитивной яме при низкой температуре. Их форма началась накладыванием спиральной жгута из глины. Во время обжига форму обматывали травяной веревкой, которая, выгорая, оставляла след — первый декор изделий (отсюда и название дзёмон — «след веревки»). Примитивная конусообразная форма на более поздних этапах постепенно расчленилась — выделялись дно, тулово, горловина, появились сосуды в форме блюд, чаш, более открытые и менее открытые. Едва намеченный простейший узор сменился обильным наlepным декором, ставшим главной отличительной чертой зрелой керамики дзёмон. В разных районах Японии археологами было найдено несколько типов сосудов. Самые крупные (до 1 м высотой), с усложненной тяжелым на-

lepным декором горловиной подчас выполняли уже не столько утилитарные, сколько особые ритуальные функции. В их исполненном пластической мощи фантастическом орнаменте угадываются стилизованные горные пики, крутые завитки морских волн, зигзаги молний, знаки дождя, ветра, солнца и луны. Отверстия и углубления создавали активную игру светотени, глиняная масса как будто жила и двигалась, олицетворяя стихии неба и земли, мощные силы природы. Такой сосуд был для древнего человека драгоценным сводом знаний о мире, универсальной системой представлений о магической связи его собственной жизни с жизнью вселенной. Эволюция керамики дзёмон отражает длительный и сложный процесс познания мира человеком, фор-

125 *Керамический сосуд из Нагано-кэн. Период Дзёмон. Токио, Национальный музей*

126 *Догу из Кита-Акита. Керамика. Период Дзёмон. Токио, университет Мэйдзи*

127 *Керамический сосуд из Мизэ-кэн. Период Яёй. Токио, собрание Охаси*



мирования представления о закономерностях жизни окружающей его природы, упорядоченности ее ритмов, смене сезонов, грозной силе и благотворности ее стихий. Для выражения этих знаний использовались постепенно постигаемые пластические свойства предметной формы и орнамента — тяжесть и легкость, соотношение высоты и ширины сосуда, ритмическое чередование фигур узора, плавность или прерывистость его движения.

К середине периода Дзёмон (2,5–1,5 тыс. лет до н. э.) относятся глиняные фигурки — догу, олицетворявшие силы плодородия и связанные, по мнению исследователей, с началом земледелия. Обычно небольшого размера (около 25 см), распластанные и схематизированные, условно изображающие человека, они

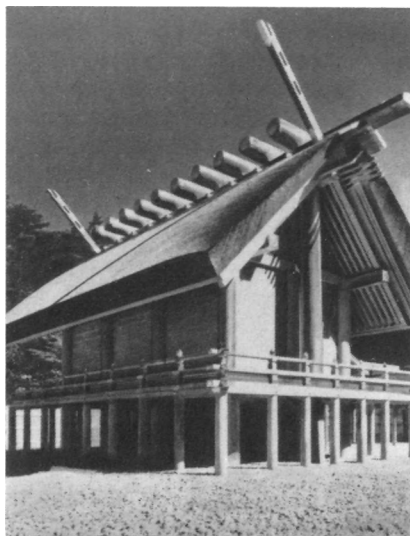
полны какой-то внутренней таинственности и напряженной силы. Покрывающая их орнаментация близка сосудам того же периода.

В конце I тысячелетия до н. э. на Японские острова переселяются племена, принесшие с собой новые формы материальной и духовной культуры. Для периода Яёй (III в. до н. э. — III в. н. э.) наряду с рыболовством основой хозяйства становится разведение риса. Отдельные родовые общины начинают объединяться в племенные союзы, возникают первые государственные образования. Памятники культуры этого периода более многообразны. Керамика, изготовленная на гончарном круге и обожженная при высокой температуре, была не только прочнее и легче керамики дзёмон, но уже не выполняла былых ритуальных функций,

предназначаясь для повседневных хозяйственных нужд (сосуд из Мие-кэн; Токио, коллекция Охаси). В самих ясных и рациональных формах угадывается их утилитарное назначение. Сосуды симметричны, скупой орнамент в виде прямых и волнистых линий нанесен лопаточкой или кистью при вращении круга. С появлением в период Яёй изделий из металла — оружия, орудий труда, украшений — возникли иные предметы культуры, типы декора. С ритуальными функциями было связано изготовление бронзовых колоколов — дотаку, большинство которых покрыто магическим орнаментом, изображениями сцен жатвы, первых зернохранилищ, как, например, на колоколе, найденном при раскопках в Кагава-кэн, на юге Центральной Японии.

Усиление контактов с более передовой культурой Кореи и Китая способствовало проникновению на Японские острова новых методов ведения хозяйства, техники, ремесел, в том числе выплавки железа и изготовления железных орудий. Одновременно шло усвоение духовной культуры, сложившихся широких мировоззренческих концепций. Оказавшие столь значительное воздействие на всю китайскую культуру представления о двух первоначалах мира — Инь и Ян, отрицательном и положительном, тьме и свете, а также о пяти первоэлементах (огонь, вода, дерево, металл, земля) помогают формированию более стройной космогонической системы, отразившейся в мифах, складывавшихся на протяжении всего древнего периода истории Японии. Длительный

и многостепенный процесс мифотворчества отражал развитие социальных отношений и усложнение духовной жизни общества, самосознания народа в период объединения племен, выделения главного вождя, создания первых форм государственности. Лишь много веков спустя мифы эти были систематизированы в древнейшем письменном памятнике «Кодзики» (712 г.). Родоначальниками всего сущего японская мифология считает божественных супругов Идзанаги и Идзанами. От них произошла триада великих богов — Аматэрасу (богиня солнца), Цукиёми (богиня луны) и Сусаноо (бог водной стихии и бури). За космогоническими мифами следуют мифы, повествующие об устройстве мира, соперничестве богов, сошествии на землю одного из их потомков, ставшего предком всех людей. В древней Японии образ божества не получил зримого антропоморфного облика. Его символом стала сама природа — горы, скалы, водопады, реки, деревья. Практически обожествлялся весь мир, окружавший человека, и этот древний анимизм, в различных формах сохранявшийся на протяжении всего японского средневековья, сложился в особую религиозную систему, получившую впоследствии название «синто» («путь богов»). По мере сложения пантеона синтоистских божеств создавались обряды и определенные места поклонения: окруженное камнями возвышение — ивасака, иногда включающее в себя камень-божество ивакура, а также засыпанный галькой и огороженный веревкой алтарь — сики. Божество



128 Святилище в Исэ. I–III вв.

олицетворялось предметом (камнем, скалой) и самим пространством. Представление о сакральном месте и сакральном предмете было очень важным для философского и художественного постижения действительности, ибо являлось не только осознанием упорядоченности мироздания, но и актом художественным, зарождением архитектурного образного мышления через эмоциональное сопоставление предмета и пространства.

Период Яёй как время зарождения архитектурного мышления — важнейший этап истории японской художественной культуры. Вместе с усложнением форм сельского хозяйства получают эстетическое осмысление земледельческие культы в виде обрядовых праздников с заклинаниями, песнями и танцами, а хра-

нилище зерна, принадлежавшее родовой общине, осмысляется как жилище богини злаков, как первый храм. В то время как жилища людей представляли собой примитивные землянки, амбар, хранивший урожай, был поднят на сваях для предохранения от наводнений и грызунов, он выделялся своими формами и общественной значимостью, получившей символический религиозный смысл. Перед ним на большом открытом дворе совершались массовые обряды — мистерии, связанные с праздниками сельскохозяйственного годового цикла. Сам амбар (по данным археологических раскопок и изображениям на древней бронзовой утвари) имел простую геометрическую форму, обусловленную его утилитарным назначением. Он был построен из массивных деревянных



129 Воин. Ханива из Кумагая. Керамика.
V–VI вв. Токио, Национальный му-
зей

бревен, перекрещенных по углам, а крыша нависала над глухими стенами. Форму этих древних построек можно рассматривать как первую стадию чисто японской архитектурной концепции, получившей развитие в храмовом зодчестве последующих веков. Дальнейший этап – сложение на этой основе синтоистского святилища, синтезировавшего в себе отобранный вековым опытом и наиболее рациональный в условиях постоянных землетрясений, влажного климата и сильных ветров тип деревянного зодчества. Его классический образец – святилище Исэ, сохранившееся до наших дней благодаря тра-

диции полной реконструкции комплекса каждые двадцать лет, впервые произведенной в VII веке. Храмовый комплекс Исэ, находящийся в гористой лесной местности близ Тихоокеанского побережья, состоит из двух отделенных значительным расстоянием святилищ: внутреннего – Найку, посвященного главному божеству синтоизма богине солнца Аматаэрасу, и внешнего – Гэку, посвященного божеству злаков Тоёукэ. Их возникновение восходит к началу нашей эры. Каждое состоит из множества построек, в основу которых положен один и тот же простой тип, повторяющийся с не-



130 *Правитель на троне. Ханива из Такигава-мура. Керамика. V–VI вв. Токио, университет Тэңри*

большими вариациями. Глухой прямоугольный объем главного храма поднят на столбах и окружен невысокой галереей. Массивная крыша из прессованной коры кипарисового дерева образует навес. Сверху по коньку крыши положены девять коротких бревен — кацуоги, которые в амбарах использовались для добавочной нагрузки на кровлю, а затем вместе с другими конструктивными деталями стали символом дворца правителя и храма. В храме помещались лишь священные символы — атрибуты божества, и входить внутрь разрешалось только верховному жрецу (его функции впослед-

ствии всегда исполнял император). Считалось, что невидимые боги населяют храм и окружающее его пространство.

Выделение в мифах главного божества — Аматэрасу, возведение посвященного ей святилища было отражением серьезных социальных сдвигов, происходивших в японском обществе первых веков нашей эры, — создания первого сильного государства из союза племен. По месту своего расположения оно получило название Ямато. В истории культуры этот период (III — начало VI в.) определяется термином Кофун (курган), так как это было время сооруже-

жения многочисленных гробниц – курганов, достигавших иногда колоссальных размеров. Построенная в начале V века гробница императора Нинтоку по площади превосходит знаменитую пирамиду Хеопса в Египте. Гробница Нинтоку, как и многие другие, имеет форму замочной скважины, что можно увидеть, однако, лишь с большой высоты. Вблизи, окруженная подковообразным водоемом, она кажется естественным зеленым холмом, как будто бы созданным самой природой. В геометризме египетской пирамиды ощутимо торжество над природой. В древних гробницах Японии, напротив, видно стремление к слиянию с ней. Связанная с древним синтоизмом, с его преклонением перед природой, создавшим особое отношение к ней со стороны человека, эта концепция получила затем важнейшее значение во всей многовековой японской культуре.

Третий-пятый века были временем особенно интенсивных контактов государства Ямато с Китаем и Кореей. Южная часть Корейского полуострова, имевшая большое экономическое и политическое значение для всего региона, стала ареной борьбы и соперничества не только корейских государств, но и молодого японского государства. В китайских и корейских исторических хрониках говорится о постоянных тесных торговых контактах с Ямато с начала III века. Верхушка японского общества начинает пользоваться иероглифической письменностью, что открывает доступ к китайской политической и философской лите-

ратуре. Из Кореи добровольно и принудительно переселялись ремесленники, способствуя развитию в Японии шелководства и ткачества, производства оружия, керамики, украшений. Чтобы обеспечить восприятие и усвоение многих достижений более передовой и имевшей древние традиции культуры континента, сам уровень японской культуры должен был быть достаточно высоким. Свидетельством усложнившейся социальной организации и духовной жизни общества Ямато может служить глиняная пластика ханива, связанная с погребальным культом. В отличие от Китая, где такая скульптура пряталась в погребении, ханива располагались на поверхности кургана, выполняя функцию магической ограды. В особенностях их размещения и иконографии отразились многообразные представления об устройстве мира и общества, жизни человека, ее течении и распорядке. Скульптура ханива (что в переводе означает «глиняный круг» – видимо, по методу изготовления наложением жгута из глины) развивалась из полых столбиков-цилиндров, располагавшихся вокруг кургана. Ее сюжеты очень многообразны: от магических воинских щитов и мечей (ханива – щит из раскопок в Ивами), архитектурных сооружений (ханива – дома из раскопки в Сайтобару и Сара), оседланных боевых коней, домашних животных до многочисленных типов человеческих фигур – жрецов и жриц, воинов, придворных, слуг, музыкантов (скульптура ханива из раскопок в Хариман-бара, Окумамура и др.).

В пластическом языке ханива соче- тается обобщенность в трактовке лиц, поз и жестов фигур с большой точностью в передаче характерных деталей, указывающих на конкретные особенности персонажа — доспехи воина, головной убор и одежда жреца и т. п. Масштабная деформация, пропорциональные несоответствия в передаче тела и конечностей — одна из условностей ханива, когда мастеру важно было зафиксировать в первую очередь общий силуэт фигуры, смысл ее действий, например воздетые к небу руки жреца или жест воина, готового выхватить меч из ножен. Фигуры ханива поражают многообразием и необычайной выразительностью лиц. Варьируя простейшие приемы вырезания ножом отверстия в сырой глине для обозначения глаз и рта, вылепляя в мягком рельефе брови и переносицу, нос и подбородок, допуская при этом легкую асимметрию черт, мастера добивались живости и неповторимости выражений, их эмо-

циональной окрашенности. Развитый пластический язык ханива свидетельствует о том, что эта скульптура стала важным средством художественного постижения действительности, выражения сложной духовной жизни человека в период сложения основ японской культуры. Древнейший и древний периоды истории японского искусства были эпохой формирования широких мировоззренческих концепций, сохранявших свое значение на протяжении всей его последующей эволюции. Среди множества явлений три представляются наиболее важными с точки зрения развития собственно художественного мышления: обобщение законов мироздания в пластической форме ритуального сосуда (керамика дзёмон), рождение архитектурных форм и пространственного мышления (синтоистский храм), сложение пластического языка и первое непосредственное отражение с его помощью жизненных явлений (скульптура ханива).

ИСКУССТВО VI–VIII ВЕКОВ

С середины VI века Япония вступила в новую стадию общественного и культурного развития. Периоды, вошедшие в историю под названием Асука (552–645) и Нара (645–794), были первым этапом реально обозримой истории японской средневековой культуры. Это было время возникновения первых литературных произведений, появления новых видов архитектуры и изобразительного искусства, стилистические закономерности которых стали основополагающими для последующих веков. Важную роль в этих переменных играло сближение со странами континента и введение буддизма. Последнее было закономерным явлением для исторических условий, в которых формировалось молодое японское государство. В процессе объединения страны, на протяжении VI–VII веков, идея единой религии противостояла множественности местных культов, помогала созданию централизованной власти. Недаром главную поддержку буддизм находил у правящей верхушки. Важным было и то, что буддизм, официально принятый эдиктом 594 года, распространялся одновременно с конфуцианством – морально-политическим учением, дававшим основу государственного устройства как иерархической системы, соответствовавшей нарождающимся феодальным отношениям. Победа в длительной борьбе одного из могущественных родов, поддерживавшего буддизм, была победой сил, стоявших за создание сильного централизованного государства. Феодальные отношения были закреплены при-

нятой после так называемого переворота Тайка 645 года надельной системой землепользования, аналогичной китайской. Вся земля объявлялась государственной собственностью и раздавалась в соответствии с социальной принадлежностью представителям всех сословий.

Седьмой-восьмой века были не только первой стадией развития японского феодализма, но и временем создания сильного и могущественного государства, что нашло соответствующее выражение во всей идеологии, строе культуры, образной сути и стилиевой направленности японского искусства.

Для развития японской культуры принятие буддизма было крупнейшим историческим событием. Хотя первоначально оно ознаменовалось почти только внешним перенесением на японскую почву развитых форм религиозного искусства — архитектуры, скульптуры, настенных росписей, культовой утвари, — поддержка государства, ассигнования на строительство новых храмов и монастырей, а затем и приказ в обязательном порядке иметь в каждой провинции буддийский храм — все это было весьма значительным для появления в Японии новых художественных форм. Буддизм нес с собой не только новые религиозно-философские и нравственные представления. Через него Япония впервые приобщилась к мировой художественной культуре с развитой образной системой и сложившимися средствами выражения. По сравнению с предшествующим периодом этап раннего средневековья, отме-

ченный тесным культурным сближением островного государства с Кореей и Китаем, был гораздо более высоким по уровню художественного мышления, образного обобщения, разнообразию критериев красоты. Буддизм принес в искусство неведомое прошлому созерцательное мироощущение, новую концепцию взаимоотношения человека и природы. Вместе с идеей кармы — воздаяния за добро и зло, совершенные человеком в его прошлых перерождениях, — идеи мужественности, героизма, духовного подвига как главные позитивные начала жизни впервые нашли свое художественное выражение на японской почве.

Буддийское учение проникло на Японские острова из Кореи. В Корею буддизм был принесен из Китая, куда в начале нашей эры пришел из Центральной и Средней Азии. Зародившееся в Индии учение на этом длительном и сложном историческом пути претерпело значительные изменения, главным образом через ассимиляцию местных культов. Япония приняла буддизм направления махаяна, получивший распространение в Китае, Корее и других странах к северу от Индии, в отличие от буддизма хинаяна, принятого в южных странах.

Идеалом южного буддизма был архат, отрешившийся от мира отшельник, в индивидуальном совершенствовании постигающий природу бытия, в чем и состоит залог его спасения. Буддизм махаяна, имевший обширный пантеон божеств, выдвигал в качестве идеала бодхисаттв



(по-японски — босацу), прошедших множество перевоплощений и достигших просветления, но добровольно отказавшихся от блаженства, чтобы указать путь спасения людям. Основатель учения — историческая личность Гаутама, — не имевший в хинаяне зримых черт, преобразовался в махаяне в вечное сияющее божество Будду Шакьямуни (по-японски — Сяка-Нёрай) с множеством проявлений. Вместе с ним в пантеон входили божества, воплощавшие космические первоначала мира: солнце, луну, планеты.

Для Японии VI–VII веков было характерно почти фольклорное понимание буддизма, а религиозные буддийские тексты нередко перемежались с конфуцианскими и воспринимались как мудрые изречения. Си-

стема взглядов, разработанная на континенте, не говоря уже о развитой философии буддизма, стала основой японской культуры лишь несколько столетий спустя. На первых порах гораздо большее воздействие имела сторона эмоциональная, выраженная в ритуале и произведениях искусства.

Первые монастыри, выстроенные корейскими и китайскими мастерами, должны были производить огромное впечатление невиданными архитектурными формами, яркой многоцветностью разнообразных материалов — красными лакированными колоннами, серо-голубой черепицей крыш, позолоченными металлическими деталями, особенно по сравнению с традиционными синтоистскими храмами, строивши-

131 Храмовый ансамбль Хорюдзи. Кондо. 607 г. Нара

132 Пагода Хорюдзи. 607 г. Нара



мися только из дерева, поверхность которого тщательно обрабатывалась, но никогда ничем не закрывалась. Формы буддийской архитектуры обладали большой активностью и эмоциональной силой. Нелзя забывать, что в тот период в Японии не только не было городов, но даже резиденции правителей, по традиции, перемещались после их смерти, а основным типом жилища, как и в древнем государстве Ямато, был заглубленный в землю, низкий дом. Буддийские храмовые комплексы становились прообразом первых городских поселений, своей стабильностью и упорядоченностью утверждавших новые для Японии градостроительные идеи. Им были свойственны и новые общественные функции. Синтоистские святилища

тщательно изолировались от посторонних взглядов, их ничем не заполненный интерьер был так же чист и пустынен, как и обнесенные оградами дворы. Территория буддийских храмов предназначалась для торжественных обрядов, все постройки размещались на обширной площади с расчетом на свободное обозрение, хотя в самих планировочных решениях ощущалось, как иноземные идеи дополнялись и корректировались художественными критериями, которые были свойственны самой Японии. Это живое и творческое отношение проявилось в архитектурной организации единственного сохранившегося до нашего времени раннего храмово-монастырского комплекса Хорюдзи, выстроенного в 607 году. В фор-



133 Каннон Босацу. Настенная роспись в Кондо Хорюдзи. Фрагмент. VIII в. Нара

мах монастыря Хорюдзи воспроизводились типологические черты раннесредневековой китайской архитектуры.

Самые первые возводившиеся в Японии буддийские комплексы имели два типа планировки: один имел симметричное построение по оси север—юг и повторял самый распространенный на континенте образец; для второго было характерно асимметричное расположение двух главных построек — храма и башни-пагоды, родившееся, по мнению многих исследователей, уже в местных условиях. Его основа — равновесие архитектурных масс в пространстве, свободное ритмическое чередование близких, но неодинаковых форм. Как и другие монастыри того времени, Хорюдзи был окружен глино-

битной стеной с главным входом на южной стороне — так называемыми Великими южными воротами. Точно напротив них находились внутренние ворота — тюмон, по обе стороны от которых начиналась крытая галерея, опоясывавшая широкий двор с пагодой и Кондо — Золотым залом. С противоположной стороны прямоугольного двора напротив ворот располагался зал для проповедей. Так зодчие Хорюдзи каноническую упорядоченность плана сочетали с асимметрией свободно и точно сгруппированных архитектурных объемов. В этом построении основой выразительности становились кровли с их спокойной, чуть изогнутой линией силуэта, создающей гармонию тяжести и легкости, массивности и «парения» в пространстве.



134 Скульптор Тори. Триада Сяка.
Бронза. 623 г. Нара, Хорюдзи

Крытые серо-голубой черепицей кровли связывают весь ансамбль, способствуют ощущению единства его неповторяющихся форм. Их большой вынос, затеняющий стены, создает своего рода переход от многоцветности внешнего облика здания к таинственному полумраку интерьера. Как и в Китае, опорой тяжелых крыш пагоды и храма служила сложная система кронштейнов, конструкция которых обладала к тому же и сейсмоустойчивостью (пагода имела центральную ось, выполненную из цельного ствола гигантского кипариса-хиноки).

Для понимания последующего развития японской архитектуры важно подчеркнуть не только удивительную точность построения ансамбля Хорюдзи, создающую ощущение его

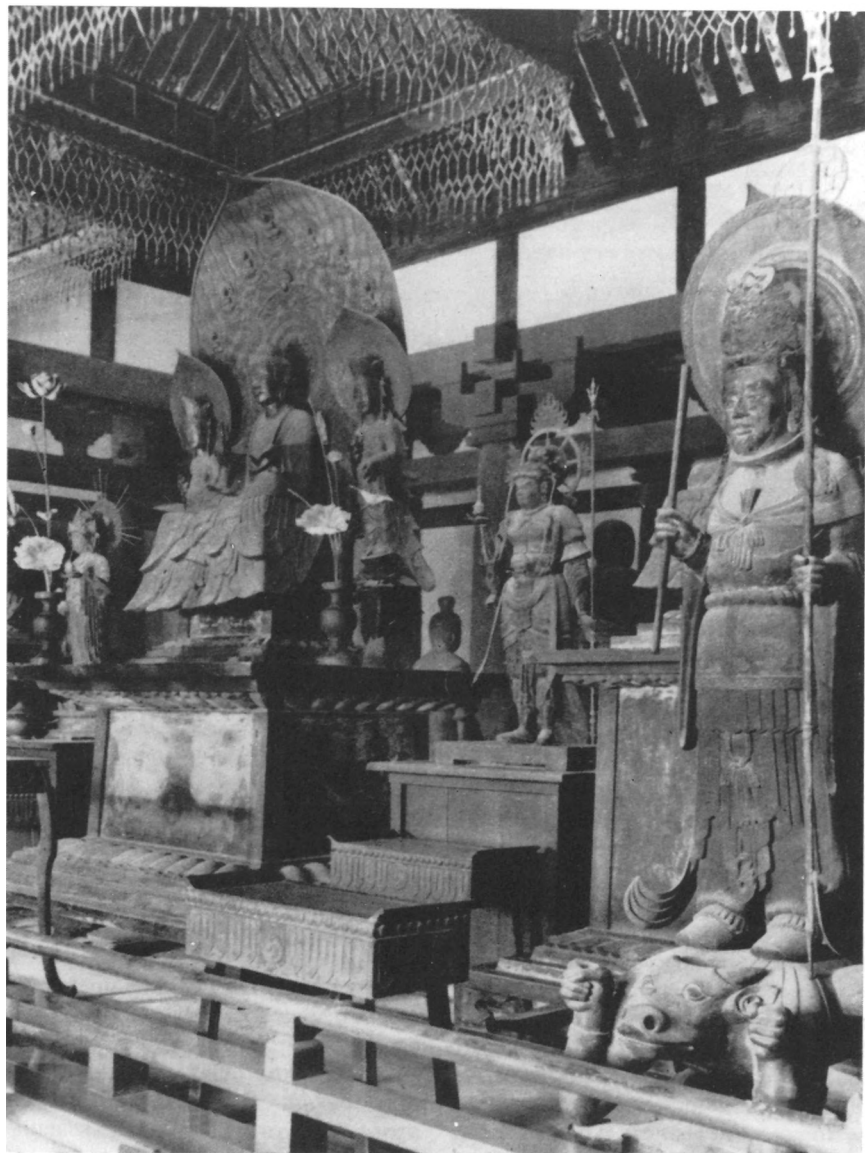
гармонии и красоты, но и появление тех самых первых «отступлений» от воспринятой в Китае канонической схемы, которые учитывали местные условия и дали впоследствии основу для формирования национальных черт зодчества.

Помимо уже отмеченной свободы асимметричного построения близость планировки буддийских и синтоистских храмов ощущается в общей горизонтальной ориентации ансамбля (которой не противоречит вертикаль пагоды) и уравновешенности зданий с пространством широкого открытого двора. Как и в древнем зодчестве, внутреннее пространство здания кажется второстепенным по сравнению с разработанным выразительным внешним объемом.

Седьмой век был временем невиданного размаха буддийского храмового строительства по всей стране. Как свидетельствует летопись «Нихон-ги», уже к 640 году было построено 46 храмов. К началу VIII века эта деятельность еще более активизируется, так как главной архитектурной проблемой становится создание национальной столицы — города Хэйдзё (Нара), строительство которой началось в 710 году. Первая постоянная столица застраивалась строго в соответствии с планом, повторявшим план китайской столицы Чанъань. Он представлял собой прямоугольник, ориентированный по сторонам света и разделенный главной дорогой на правую и левую части. Каждая расчленялась улицами, пересекавшимися под прямым углом и образовавшимися кварталы. Значительное место в них занимали монастыри. В северной части располагались дворец и правительственные здания. Возникновение города как организованного целого, куда входили и монастырские комплексы, повлияло на масштаб, пропорции, общее пространственное решение архитектурных сооружений. По сравнению с замкнутыми и относительно небольшими архитектурными комплексами VII века типа Хорюдзи, ансамбли VIII века тяготеют к грандиозности масштабов, торжественности открытых пространств, героизированной мощи и величию скульптурных образов. Предназначенные для пышных общегосударственных церемоний, храмы нарского времени олицетворяли общественное зна-

чение религиозного культа, зримым эмоциональным воплощением которого становились монументальные формы архитектуры и скульптуры. Наиболее полно смысл нарской архитектуры выразился в комплексе Тодайдзи — «Великого восточного храма», главной государственной святыне. Строительство его было начато в конце 20-х или в начале 30-х годов VIII века и продолжалось двадцать лет. Несмотря на то, что ансамбль неоднократно перестраивался после пожаров, а некоторые его части были утрачены, можно с достаточной определенностью говорить о его планировке и общей пространственной концепции, характеризующей эпоху.

Двухэтажные Южные ворота — Нандаймон — с пятью пролетами, открывавшие панораму ансамбля, сразу же создавали преувеличенный по отношению к человеку масштаб всего сооружения (в качестве колонн в них были использованы целые стволы гигантских деревьев высотой в 21 м). Две мощные по пропорциям пагоды были вынесены за пределы внутренней ограды и располагались симметрично по обе стороны от центральной осевой дороги, которая вела к основному храму — величественному Золотому залу, увенчанному двухъярусной кровлей. Храм был чудом строительного искусства своего времени, поднимаясь на высоту почти пятидесяти метров и перекрывая огромное пространство, в котором помещалась колоссальная статуя Будды. Широкая центральная дорога, огромный открытый двор перед храмом, строгая сим-



135 Интерьер Кондо Хорюдзи. Нара



метрия и уравновешенность плана — все эти новые качества ансамбля выражали дух нарского зодчества, его обращенность к огромным массам людей, предназначенность для торжественных шествий и церемоний.

Строительство Тодайдзи считалось общенациональным делом, оно потребовало мобилизации всех ресурсов, особенно после 743 года, когда было официально объявлено о возведении статуи Дайбуцу («Великого Будды»), на отливку которой, по преданию, были израсходованы все запасы бронзы в стране.

Восьмой век стал периодом самого высокого расцвета скульптуры в Японии на протяжении всей ее истории. За сравнительно короткий исторический срок японская буддийская пластика прошла сложный и большой путь развития от копирова-

ния китайских и корейских образцов в конце VI — начале VII века до создания (в системе общерегионального канона) монументальных героизированных образов, воплощавших национальные идеалы.

Сложение единой идеологии раннефеодального общества Японии ознаменовалось стремлением к отождествлению синтоистских и буддийских божеств, сопоставлению древних космогонических мифов с буддийским учением о вселенной и созданию единой иконографической системы как выражения представлений о миропорядке и сложной небесной иерархии, в которой отражалась иерархия складывавшихся общественных отношений. Началом этого было отождествление главного синтоистского божества богини солнца Аматэрасу с Буддой Бесконечного света — Русьяна, поставлен-

136 Храм Тодайдзи. VIII в. (перестроен в XVIII в.). Нара

ным в центр буддийского пантеона. Соответственно и многие другие божества, которым поклонялись в Древней Японии, были приравнены буддам и бодхисаттвам, стражам небесных врат и т. п.

Складывавшаяся на протяжении многих веков буддийская иконография представляла собой унифицированный язык символов, принятый на громадном пространстве культурного региона Центральной, Юго-Восточной и Восточной Азии. Но иконография была не только системой религиозных символов, выражавших представления об устройстве мира. Она была для своего времени сводом универсальных знаний, как бы зашифрованной информацией, которой владели многие народы и поколения, размышлявшие о мироздании, о месте человека и его нравственных законах. Она была

системой сложных идей о бесконечном и предельном, о свете и тьме, о добре и зле, силе и милосердии, выраженных в формах религиозного сознания, в образах различных божеств. В этом смысле она несла в себе то богатство культуры народов мира, которое пришло в Японию вместе с буддизмом.

Но помимо общих идей скульптурная иконография обладала и собственным художественным смыслом. Это был разработанный пластический язык, с помощью которого можно было передать самые разнообразные абстрактные понятия.

На протяжении многих веков японская скульптура развивалась в рамках сложившегося на континенте иконографического канона и вся ее эволюция совершалась внутри него, хотя и зависела от менявшихся этических и эстетических идеалов времени, от владения мастерством обработки материалов и общей культурой пластического мышления.

Как известно из исторических источников, первые буддийские статуи были привезены из корейского государства Пэкче еще в середине VI века. Они служили образцом для работ японских мастеров, так же как и произведения приглашенных с континента скульпторов. Таковы статуи Кудара Каннон из Хорюдзи в Нара и Мироку Босацу из Корюдзи в Киото (VII в.).

Из сохранившихся памятников наиболее ярким примером раннего стиля японской пластики может служить так называемая Триада Сяка, главная святыня монастыря Хорюдзи, находящаяся в Кондо. На осно-

вании надписи на нимбе статуи известно, что она была исполнена в 623 году мастером Тори. Скульптурная группа сравнительно небольшого размера (высота центральной статуи 86,4 см) состоит из фигуры сидящего на троне со скрещенными ногами Будды Шакьямуни и стоящих справа и слева от него бодхисаттв. Фоном служит единый высокий нимб с орнаментом и семью небольшими рельефными изображениями будд. Скульптура выразительна не своим объемом, а графическими качествами — силуэтом, линейным рисунком складок одежды и орнамента нимба.

Пирамидальное построение центральной части Триады Сяка, длинные ниспадающие одежды с симметрично расположенным узором складок подчеркивают бесплотность тел и создают образ торжественный, монументальный, но при этом и очень условный, схематизированный. Лики, почти без изменения повторенные трижды во всех изображениях, застылы и неподвижны, невидящий взгляд делает их еще более непроницаемыми и отчужденными. По своим пластическим свойствам Триада Сяка тяготеет к плоскостности рельефа, построенного на основе орнаментального ритма, при котором скульптура теряет свою объемность, живет по законам двухмерного изображения.

Символический смысл, расширительное толкование отвлеченных религиозных идей, заключенных в образе Будды, раскрываются не столько пластическими, сколько декоративными средствами. Именно они

оказываются преобладающими в художественном ансамбле храма. Все детали композиции и орнамента повествуют о местоположении Будды в космической иерархии, о жизни небя и земли: нимб, расположенный над статуей, балдахин с подвесками, расчлененный на ступени трон, наконец, цветы лотоса, на которых стоят бодхисаттвы. Разработка этих деталей, освоение новых узоров, их ритмического построения отодвинули на второй план собственно пластические задачи. Мотив изогнутых стеблей и клубящихся облаков повторяется во всем убранстве храма, так что скульптуры алтаря оказываются внутри единой ритмической организации ансамбля. Включение скульптуры в общее декоративное убранство храма было тем новым качеством, которое появилось на японской почве в искусстве раннего средневековья.

К началу VIII века скульптура приобретает все большее и самостоятельное значение в интерьере буддийского храма. Ее образы становятся более значительными и монументальными. На основе усвоения и осмысления привнесенных художественных форм постепенно складывается собственный пластический идеал. Формирование такого идеала было основным содержанием развития японской скульптуры периода Нара. В отличие от предшествующего столетия обогащаются пластические средства выражения. Нарская скульптура обретает язык большого искусства, способного передавать глубокие чувства и сложную символику. Усложняются ее



137 Гюсэ Каннон. Дерево. Бронза. VII в.
Нара, Хорюдзи

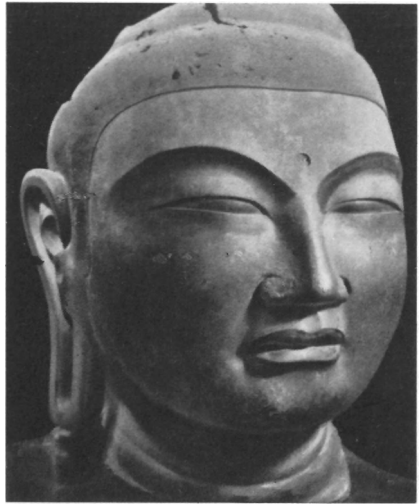
сюжеты, появляются новые иконографические типы изображений божеств. Главное божество Будда (Дайнити-Нёрай) чаще всего предстает в облике светящегося Русяна и врачевателя Якуси. Большую популярность приобретает культ богини Каннон в ее разных ипостасях. Большое разнообразие получает облик охраняющих божеств. Усложнение иконографии отразилось на самом пластическом языке скульптуры, повело к новому осмыслению канонических образов, их новой трактовке. Внешняя гармония, выраженная в строении лица

Будды, его симметрии и покое, уравновешенности пропорций, призвана была выражать гармонию внутреннюю, совершенство духовное. Идеал по-прежнему находился в сфере духовной, а не физической, но пластически он выражался уже не через бесплотность и аскетизм, а внешнюю величавость, героизированную красоту отвлеченно-идеализированного тела, силу и мощь, замкнутость и надменное безразличие. Хотя по своим пропорциям нарская скульптура приближается к человеческой фигуре, божественная суть образов подчеркивается масштабами, всегда



138 Сё Каннон. Бронза. VIII в. Нара, Якусидзи

139 Голова Якуси-Нёрай. Бронза. Около 685 г. Нара, Кофукудзи



преувеличенными или преуменьшенными по отношению к человеку.

Величавые и возвышенно-прекрасные в обобщенности трактовки форм, спокойной плавности силуэтов и драпирующих тела складок одежды предстают буддийские божества нарского времени. Эти пластические качества, доведенные до совершенства и предельно монументализированные, были свойственны главной статуе государства — «Великому Будде» монастыря Тодайдзи. Хотя подлинное изваяние VIII века погибло во время пожара и было восстановлено в XVIII веке, сам факт сооружения колоссальной статуи (высота 16 м без постамента) был для страны событием огромного значения.

Создание статуи рассматривалось как торжество буддизма и утверждение величия и мощи централизо-

ванной монархии. Образ Будды Рюсяна, понимавшегося как одно из воплощений богини солнца Аматэрасу, к которой древние мифы возводили предков царствовавшего императора, становился олицетворением правителя вселенной и одновременно правителя государства. Монументальный стиль статуи Дайбуцу не мог не оказывать воздействия на все подобные изображения, во множестве сооружавшиеся по всей стране. Именно в этот период усиливаются и подчеркиваются черты национального этнического типа, все более полно проступает за отвлеченностью божества образ сильной личности, сочетающей в себе духовную мощь и величие с идеальными чертами красивого и властного человека.

Сохранившаяся голова бронзовой статуи из Кофукудзи — выдающий-



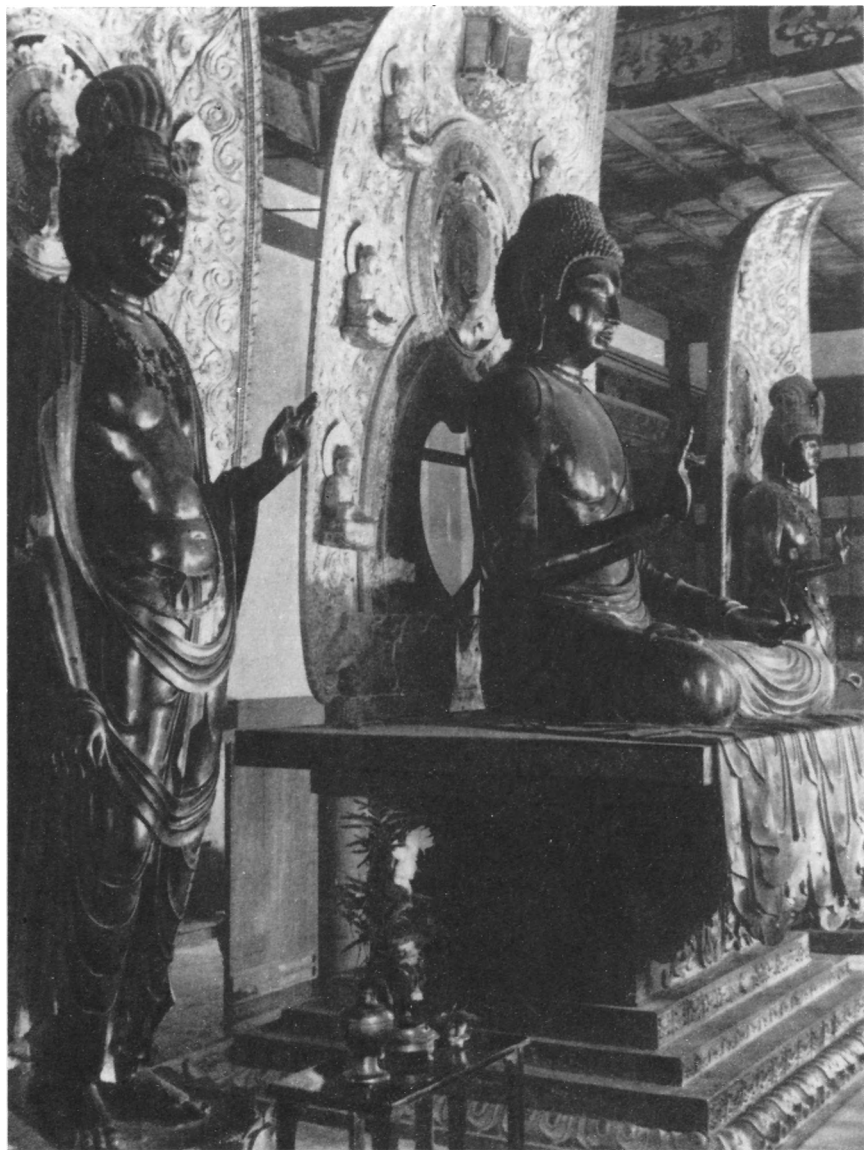
140 Пагода Якусидзи. VIII в. Нара

ся памятник этого стиля. Обобщенно трактованное лицо статуи — расходящиеся дуги тонких бровей, миндалевидные узкие глаза с полуопущенными веками, прямой нос, плотно сжатые пухлые губы, круглый овал полного лица — выражало черты собственно японского идеала.

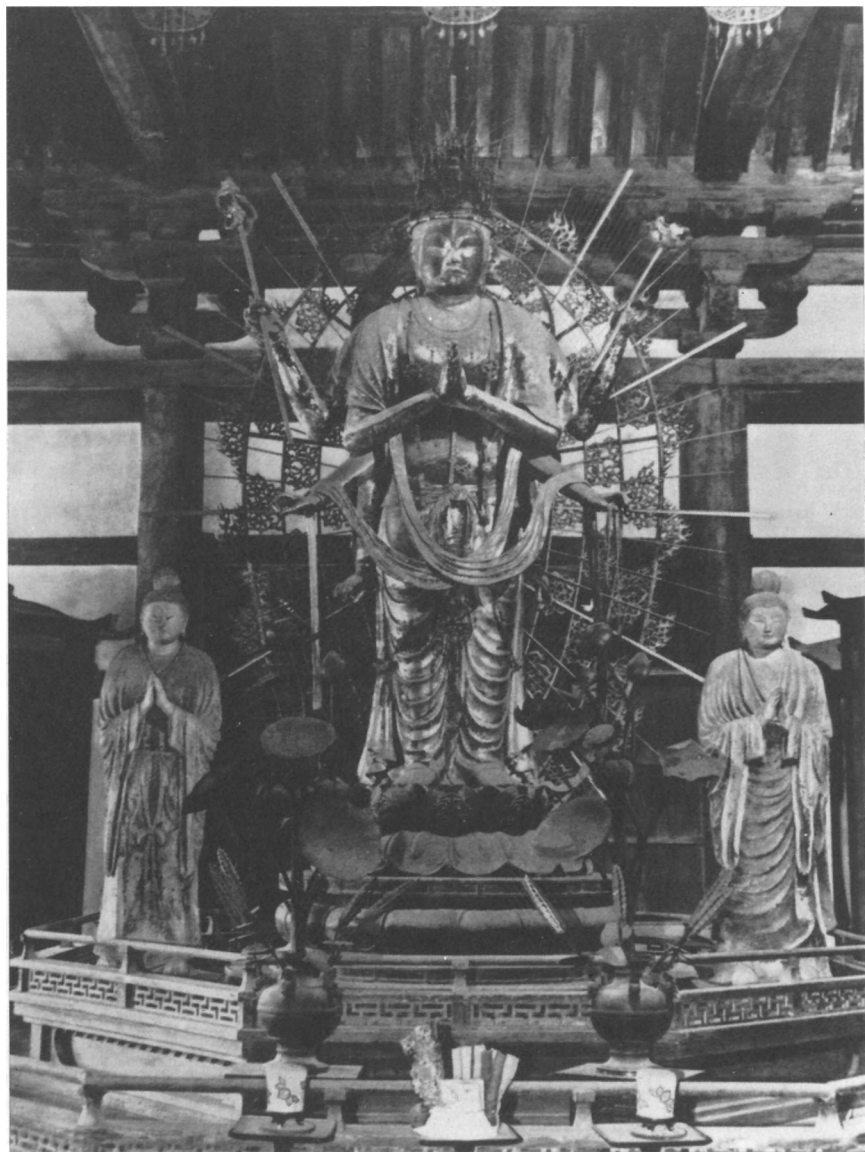
Расцвет нарской скульптуры ознаменовался не только героизированным пластическим образом Будды, выражавшим дух эпохи, но и появлением разных скульптурных жанров и типов композиционных построений. Самыми распространенными, как и в VII веке, оставались два типа изображений — отдельная статуя и группа, чаще всего из трех фигур, служившая основой алтаря и впоследствии развившаяся в сложную символическую композицию.

Изменения в пластическом мышлении, произошедшие за столетие с начала VII века до начала VIII, особенно наглядны на примере Триады храма Якусидзи, состоящей из статуи Якуси-Нёрай и двух бодхисаттв в образах божеств солнечного и лунного света — Никко и Гакко.

Триада Якуси — признанный шедевр бронзовой скульптуры, выражающий черты нового монументального стиля, пример высочайшего технического совершенства бронзового литья. Центр группы — сидящий на высоком пьедестале в канонической позе Якуси-Нёрай на фоне великолепного рельефного нимба. Справа и слева от него на отдельных пьедесталах в виде лотосов стоят фигуры бодхисаттв, чьи позы, жесты, складки одежды симметрично повторяют



141 Триада Якуси. Бронза. VIII в. Нара, Якусидзи



142 Фукукэндзяку Каннон. Дерево. 746 г. Нара, Тодайдзи

143 Священник Гандзин. Лак. VIII в. На-
ра, Тосёдайзи

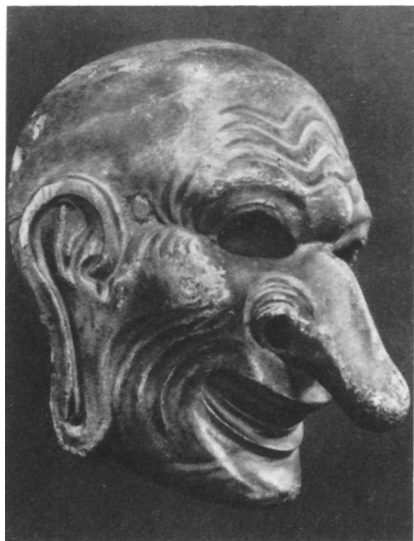


ся относительно центрального изображения. Группа стоит на единой мраморной платформе.

Лицо Якуси-Нёрай воспроизводит тип отвлеченной идеализированной красоты, с очень обобщенно трактованными чертами, выражающими спокойствие и возвышенную отрешенность. Линия носа, прорисовка губ, круглый массивный подбородок придают ему некоторую надменность. Легкое углубление в линии бровей, губ, крыльев носа указывает на тонкий расчет восприятия крупной фигуры (ее высота 2 м 55 см) со значительного расстояния, в полумраке интерьера, где отсветы металла казались яркими бликами, а ложившиеся в углублении тени делали контуры четкими и различимыми. Это давало ощущение проработанности скульптурной формы, ее

большой пластической выразительности. Живыми, естественными складками ложатся одежды, обрисовывающие формы тела, плавностью своих линий подчеркивающие общее впечатление спокойной гармонии образа.

Стоящие бодхисаттвы изображены со слегка изогнутым торсом, линия наклона которого естественно возникает из-за опоры на одну ногу, отчего фигуры лишаются статичности, оказываются одушевленными мягким движением, продолжающимся в грациозном жесте рук, складках длинных шарфов, свешивающихся с плеч и падающих на торс. Повторяющие друг друга в зеркальном отражении статуи бодхисаттв создают замкнутую симметричную композицию Триады, внутри которой уже нет иератической застылости, ха-



144 Маска гигаку. Дерево. VIII в. Токио, Национальный музей

рактизовавшей Триаду Сяка работы скульптора Тори. Здесь группа оказывается ритмически объединенной в гармоничное целое, но при этом каждая статуя живет в пространстве как самостоятельный пластический объем, по законам круглой скульптуры. Даже плоскость нимбов, образуя фон для фигур и подчеркивая фронтальность точки зрения, не уничтожает ощущения трехмерности, объемности статуй. При сопоставлении с Триадой Сяка становится особенно очевиден путь, пройденный японской пластикой за прошедшее столетие и в освоении языка выразительности и в формировании нового образного строя. Хотя нарская скульптура в целом ориентировалась на высокие образцы танского Китая, сложению ее своеобразия способствовали как соб-

ственные идеалы японского общества и свойственные ему представления о красоте, так и материалы, употреблявшиеся при изготовлении статуй. Канонические типы китайской пластики формировались главным образом в скульптуре из камня. В Японии получили распространение такие материалы, как бронза, дерево, глина, лак-кансицу. Каждый материал обладал своими пластическими свойствами и возможностями, влияя на трактовку сюжетов и способствуя постепенным стилистическим сдвигам в скульптуре. Так, например, мягкая податливая глина давала возможность более свободной моделировки объема, передачи экспрессии, свойственной иконографии таких персонажей, как воины-стражи (две такие фигуры, датируемые началом VIII века,



145 Маска бугаку. Дерево. 1185 г. Нара, Касуга Тайся

помещаются в воротах-тюмон монастыря Хорюдзи).

На первых порах лаковая и деревянная скульптура имитировала бронзовую в трактовке поверхности и ее золочении. По мере строительства монастырей и увеличения потребности в скульптуре лаковые, деревянные и глиняные статуи стали раскрашивать в канонические или близкие к естественным тона.

Вторая половина VIII века отмечена усилением художественной активности в крупных монастырях, что привело к созданию в каждом из них скульптурных мастерских, имевших собственную манеру и некоторые отличия в исполнении статуй (такие мастерские, условно называемые скульптурными школами, существовали в Тодайдзи, Кофукудзи, Тосёдайзи). Но при этом все они ха-

рактеризуются тягой к монументальным формам, варьируемому, но единому героизированному идеалу, олицетворяющему самые общие мировоззренческие представления эпохи. С уже упоминавшимися произведениями из Тодайдзи и Кофукудзи сопоставимы высокие образцы пластики из монастыря Тосёдайзи – великолепный деревянный торс Дайнити-Нёрай, голова бодхисаттвы, стоящая фигура Якуси-Нёрай.

Получивший еще в VII веке большое распространение культ бодхисаттвы Каннон, трактовавшейся как богиня милосердия, на японской почве раньше всего теряет стилистическую зависимость от иноземных образцов, приобретает черты национального божества. В нарсских храмах статуи Каннон занимали столь же почетные места, как и статуи

будд, превратившись в главную святыню многих монастырей VIII века. Нарские статуи Каннон отличает от прошлого большая свобода и плавность движений, пластичность моделировки тел, подчеркнутая красота сложных высоких причесок, сочность трактовки складок одежды. Исчезла былая бесплотность, статуи обрели полнокровность, телесность, скованность поз уступила место большей естественности трактовки тела, его наполненности внутренним движением. Скульптура как бы отрывается от стены-фона, обретает подлинную трехмерность. Такова статуя Каннон из Якусидзи, близкая по исполнению к Триаде Якуси-Нёрай.

С попытками выразить универсальные, многогранные способности Каннон, направленные на спасение всех живых существ, связано первое появление в Японии VIII века многоликих и многоруких божеств. Восьмирукая и трехглазая статуя богини Фукукэндзяку Каннон (746) — центральный образ алтарной композиции храма Хоккэдо в монастыре Тодайдзи. Она держит в каждой руке копье, лассо или рыболовную снасть для извлечения душ грешников из мрака неведения. Обрамленная нимбом в виде расходящихся солнечных лучей, излучающая сияние, почти четырехметровая статуя, выполненная в технике сухого лака, каждой деталью своих многочисленных атрибутов олицетворяет всеобъемлющую благодать космического света буддийской веры.

Статуя Фукукэндзяку Каннон не только в своей иконографии содер-

жала новые черты. Прозрачность ее нимба, направленные в стороны руки как бы утверждали идею странственной жизни статуи, потенциальную возможность взаимодействия с интерьером храма и органического существования в многофигурной композиции, что станет главной чертой японской скульптуры в IX—X веках.

В эпоху Нара сформировались все основные жанры скульптуры, получившие многообразное развитие в последующие века. Наряду с различными иконографическими типами буддийской пластики можно говорить о первом этапе развития скульптурного портрета, а также резных театральных масок, применявшихся в храмовых ритуальных представлениях.

Выдающийся памятник портретной пластики VIII века — статуя монаха Гандзина, основателя монастыря Тосёдайзи. Слепой настоятель изображен в канонической позе созерцания, характерной для изображений Будды, в свободном монашеском одеянии. Его бритая голова, крупные черты лица, тяжелый подбородок, смеженные веки определяют индивидуальный облик человека, озаренного ореолом святости и поэтому идеализированного, новсе-таки человека, а не божества, что само по себе было важным для японского средневекового искусства.

Изготовление театральных масок существовало в течение всего средневековья, меняясь с изменением театральных жанров. К эпохе Нара относятся маски танцоров пантомимического театра гигаку и бугаку.

Большие маски гигаку, закрывавшие не только лицо, но и часть головы, имеют ярко выраженный гротескный характер при большой точности воспроизведения каждой детали лица. Преувеличенные размеры глаз, носа, рта, их яркая окраска были рассчитаны на восприятие на открытом воздухе и с большого расстояния. Маски бугаку были меньше и имели отдельные подвижные детали. Поскольку в театре бугаку передача действия происходила через ритмику танца, то и маски носили символический и декоративный характер. Более статичны маски буддийской театрализованной церемонии гёдо. По своим пластическим качествам маски были близки скульптуре: гигаку — экспрессивным стражам-вой-

нам, бугаку и гёдо — статуям бодхисаттв.

В истории японской скульптуры VIII век был периодом наивысших достижений, когда были созданы образы величественные и монументальные, полные силы, одухотворенности, возвышенной красоты. Архитектура и скульптура были ведущими видами изобразительного искусства эпохи Нара, неразрывно связанными между собой. Скульптура с наибольшей полнотой выразила идеалы эпохи, многие грани ее сложной и напряженной духовной жизни, складывавшегося мировоззрения раннефеодального общества. В последующие века пластика никогда уже не играла такой роли, уступив первенство живописи и другим видам искусства.

ИСКУССТВО IX–XII ВЕКОВ

В IX веке происходят серьезные сдвиги в общественной жизни Японии, результаты которых стали особенно ощутимы к середине X века. Постепенно намечавшийся кризис централизованного феодального государства, экономической основой которого была надельная система землепользования, переход земли из рук государства в частное владение давал силу отдельным феодалам, способствовал усилению тенденции к раздробленности, столь характерной для феодального периода в целом, и привел к созданию новых культурных очагов в провинциях. В противовес городу Нара как политическому и религиозному центру новые правители утверждают в 794 году главным городом страны свою резиденцию Хэйан-кё (современный Киото), по наименованию которого вся эпоха получает название Хэйан (794–1185).

Перенос столицы имел прежде всего политическое значение. Она располагалась теперь на землях могущественного феодального рода Фудзивара, фактически захватившего власть в стране (представители этого рода в течение почти двух с половиной веков были регентами при императоре).

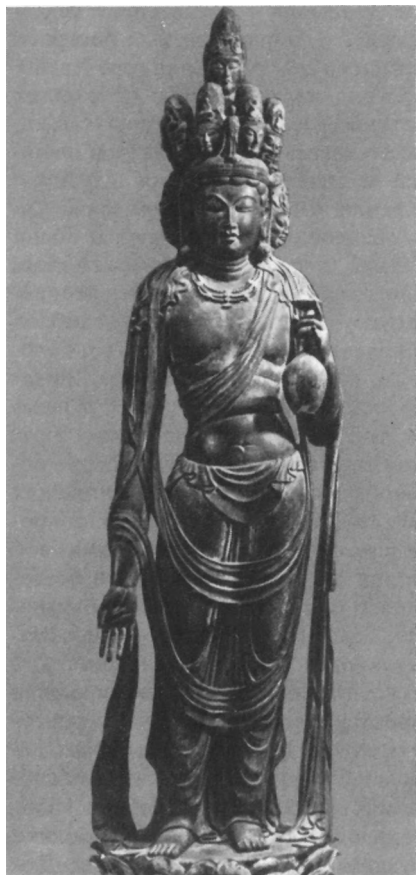
С самого начала своего проникновения в Японию буддизм не был монолитным учением, но в политике единой общегосударственной системы VII–VIII веков это не играло значительной роли. К началу IX века положение изменилось. Большой размах строительства в провинциях, укрепление власти монастырей и храмов, настоятели которых нередко

принадлежали к различным сектам и подчеркивали отличие в трактовке отдельных догматов, способствовали размежеванию сект, выделению в каждой на первое место какого-либо одного момента вероучения.

В IX–X веках наибольшую силу получили секты так называемого эзотерического (тайного) буддизма Тэндай и Сингон, делавшие упор на проповедь для узкого круга посвященных, поклонение особым скрытым святыням, соблюдение мистических таинств и ритуалов. В эзотерическом буддизме значительное место занимали элементы другой сложившейся в Индии религии – индуизма, а также религий стран Центральной и Средней Азии, ассимилированных буддизмом, и самых разнообразных народных верований, в том числе древнеяпонских. Этим объясняется наличие в пантеоне эзотерического буддизма множества новых персонажей.

Усиленное воздействие сект эзотерического буддизма на общественное сознание IX–X веков существенно повлияло на пространственные концепции архитектуры. Облик храмов и монастырей значительно изменился. Исчез открытый простор грандиозных ансамблей, ясность и четкость планировки, монументальность форм зодчества. Храмы эзотерических сект строились чаще всего в уединенных местах, в горах, их размеры были невелики, расположение построек подчинялось рельефу местности и было свободной группировкой архитектурных объемов, тесно связанных с природным окружением.

Центральный монастырь секты Тэндай – Энрякудзи был построен недалеко от столицы на горе Хиэй и состоял из трех групп небольших зданий, главное из которых имело всего-навсего около 9 метров ширины и меньше 5 метров глубины. Кровли из прессованной коры кипарисового дерева сближали облик зданий с древними синтоистскими святилищами. Живописное расположение архитектурных ансамблей в красивых местах, среди гор, которые, по древним верованиям, почитались священными, способствовало не только пробуждению нового отношения к природе. Постепенно возникла практика отождествления местных божеств с буддийскими божествами, якобы изменившими свой облик на японской почве, и возведения их в ранг защитников буддизма. Так эзотерический буддизм стимулировал появление синтоистской скульптуры (уже в IX веке возникла практика сооружения на территории крупных храмов отдельных небольших святилищ со статуями синтоистских божеств, подобных изображению бога Хатимана в облике буддийского монаха в комплексе Тодайдзи). Сложение новых нравственных и эстетических идеалов, получившее отражение в искусстве IX–X веков, наиболее ясно можно проследить на изменении образного строя и пластического языка буддийской скульптуры, повлекшем за собой изменение иконографии божеств, их иерархии в алтарной композиции, типе взаимодействия друг с другом и с живописью, занимавшей все более важное место.



146 *Одиннадцатиликая Каннон. Дерево.
IX в. Сига, Когэндзи*

Если выразительность скульптуры VIII века строилась на пропорциональных членениях фигуры, а пластическим носителем идеи духовной мощи и силы божества были величие и красота его облика, то в скульптуре эзотерического буддизма развиваются принципиально иные качества. Условно говоря, в ней начинается проявляться «живописное» начало,

заметное в сложном сопоставлении объемов, создававшем игрой светотени их динамическую жизнь. Впечатление усиливалось нагромождением атрибутов, характеризующих каждое божество, его мистические качества и функции. Наиболее полным выражением стилевых особенностей раннехэйанской скульптуры считается многофигурный алтарь



147 Сэндзю Каннон. Дерево. IX в. Киото, Хоссодзи



148 Алтарь храма Тодзи. Фрагмент. 839 г. Киото

149 Божество Бонтэн. Дерево. 839 г.
Киото, Тодзи



столичного монастыря Тодзи, датированный 839 годом. Именно здесь становится особенно ясно, как сложная символика оказывается более важным качеством, чем одухотворенная красота и монументальность форм. На молящихся должно было производить впечатление и большое количество разнообразных изображений и их расположение на обширном алтарном постаменте, что было связано с представлением о мироздании. В центре композиции помещались пять будд, а по сторонам от них — пять бодхисаттв и пять «великих царей», символизовавших силу и милосердие, через которые они ведут к спасению все живые существа. Эти три группы, охраняемые с восточной стороны фигурой Бонтэн (Брахма), а с западной — Тайсяку

(Индра), выражали, по мнению основателя секты Сингон Кукая, суть ее доктрины. Замыкали композицию с четырех углов фигуры демонов-охранителей.

Если центральные изображения в своих стилевых чертах следовали установленным канонам, то в фигурах второстепенных и охраняющих божеств появляются черты прежде неизвестные японской скульптуре. В центре группы «великих царей» помещается божество Фудо Мёо с мечом и веревкой в руках, устрашающим лицом с торчащими из рта клыками и сверкающими глазами. Лotosовый трон божества Бонтэн с тремя лицами и четырьмя руками покоится на трех гусях. Не только сверхъестественный облик, но общая динамичность пластиче-



150 Фудо Мёо («Красный Фудо»). Шелк.
X в. Киото, Коя-сан, Мёо-ин

ской формы, светотеневые контрасты, нагромождение деталей, лишающих скульптуру ясности и гармонии, создавали иной, чем прежде, эмоциональный эффект.

Шедевром ранней хэйанской пластики считается статуя Нёирин Каннон из храма Кансидзи в Осака (IX в.). Лотос-трон божества исполнен не в виде монолитного пьедестала, а подобен раскрывшемуся бутону, где каждый лепесток сделан отдельно, создавая усложненность формы,

характерную и для самой статуи. Шестирукая богиня изображена сидящей в канонической позе с опирающейся на колено рукой и ладонью, касающейся щеки. Каждая рука держит символический предмет — четки, жемчужину, изображение колеса закона. Полное, круглое лицо с нежным тонким разрезом глаз, пухлыми губами, подчеркнутой мягкой женственностью всех черт обрамлено волнами волос, увенчанных высокой, сложной по рисунку коро-



151 Нёйрин Каннон. Дерево. IX в. Осака, Кансиндзи



152 Манда́ла Тайдзока́й. Шелк. XI в. На-
ра, Кондзимадэра

153 Хра́м Бёдоин. Общи́й вид. 1053 г.
Удзи близ Ки́ото

ной. Края нимба из двух кругов заканчиваются стилизованными языками пламени. Декоративный эффект статуи усиливается раскрашенной, сближавшей ее с живописными изображениями.

Бурное развитие буддийской живописи было главной чертой раннехэйанского периода. Если немногочисленные образцы живописи VIII века фактически повторяли сложившиеся в танском Китае иконографические типы и стилистические черты, в известной мере отражая тягу к праздничности, земной и чувственной красоте, отличавших эпоху, то буддийская живопись IX–X веков, напротив, характеризуется чертами мистической отвлеченности, символичности в трактовке изображений божеств, как это имело место и в скульптуре под воздействием эзотерических учений.

Наиболее определенное выражение это получило в распространившихся с IX века живописных символических изображениях — мандала (платформа вселенной), представлявших собой сложную графическую схему устройства мира, в центре которой изображалось главное божество — Дайнити-Нёрай, а вокруг него в кругах и квадратах большее число других божеств, функции которых имели множество толкований. Мандала (по-японски — мандара) была попыткой рационалистически-символического осмысления единства мира. В Японии IX–X веков именно такую форму получило стремление свести все воедино и в то же время найти для каждого явления место в общей картине мироздания.

Второй тип буддийской живописи, получивший распространение в IX–



X веках, — изображения божеств — защитников буддизма, представавших в виде устрашающих демонов с огромной пастью, выпученными глазами, вздыбившейся копной волос. Наиболее часто изображалось божество Фудо Мёо, особенно почитавшееся в эзотерическом буддизме. Несмотря на то, что Фудо считался добрым божеством, весь его облик был полон гнева. Яркая эмоциональность, воздействовавшая на верующих, проявлялась не только в каноническом облике, но и в построении картины, ее колорите. «Красный Фудо» из монастыря горы Коя (X в.) изображен сидящим на скале с мечом в руках. Выражению подчеркнутой экспрессии способствует не только асимметрия композиции, малиново-красный цвет тела божества, но особенно фон в виде огромных языков пламени,

беспокойных, трепещущих, драматичных. Близко по стилю изображение того же божества из монастыря Сёрэн-ин в Киото (так называемый «Синий Фудо») X века. С культом божеств-охранителей, олицетворявших потусторонние силы, во власти которых находится человек, были связаны многочисленные обряды и церемонии, смысл которых был ясен лишь священнослужителям, но сама яркая театральность, мистическая таинственность оказывалась очень привлекательной для хэйанской знати, была близка ее идеалам, ее вере в магию, духов, сверхъестественные силы гораздо больше, чем в возвышенно-отвлеченное содержание главных буддийских догм. Если в период Нара искусству отводилась почетная, но, скорее, служебная роль в распространении идей буддизма, то с поя-





154 Скульптор Дзётё. Амида-Нёрай.
Дерево. 1053 г. Удзи близ Киото,
Бёдоин

155 Настенная роспись в храме Бёдоин.
XI в. Фрагмент. Удзи близ Киото

влением эзотерических сект осознается ценность собственно эстетического начала, ценность искусства как носителя идеи совершенства, столь важной в буддийской религии. Основателю секты Сингон приписывается высказывание о том, что в искусстве «заключены все главные истины эзотерического учения. Ни учителя, ни ученики не могут обходиться без него. Искусство есть то, что открывает нам область совершенного».

Еще более соответствовало идеологии и мироощущению аристократии учение секты Дзёдо (Чистой Страны), получившее повсеместное распространение с XI века. Оно было основано на вере в Будду Амитабха (Амида-Нёрай) и стало одной из



форм популярного буддизма. Считалось, что простое повторение имени божества гарантирует после смерти возрождение в «Западном раю Амида». Приверженность этой секте, направленной на потусторонний мир, могло сочетаться с верой в богов эзотерического буддизма, обеспечивавших путем магических обрядов благополучие при жизни. Обычно небольшие по размеру, а по типу приближавшиеся к жилищу знати, Амида-до (Зал Амида) строились по всей стране на землях крупных феодалов и нередко считались их частными храмами. Так постепенно сложился новый тип буддийского храма-дворца, основная идея которого состояла в воспроизведении (в целях утверждения веры) прообраза рая Амида на земле. Здесь

хэйанские аристократы проводили время, участвуя в эффектных театрализованных церемониях, больше похожих на праздники, чем на богослужения. При этом особое значение приобретал сам характер убранства храма — роспись стен и декоративная резьба, металлическая и лаковая утварь. Поклонение красоте во всех ее видах становилось элементом религии, а сама религия поддерживала ту эстетическую философию, которая стала определять весь бытовой уклад аристократии. Одним из самых великолепных храмов-дворцов был Амида-до монастыря Бёдоин близ Киото, известный также как павильон Феникса (из-за изображений этой фантастической птицы на кровле). Он был построен в 1053 году как часть за-

156 *Сисиндэн императорского дворца.
X–XII вв. (реконструкция XVIII в.).
Киото*

городной виллы Фудзивара Ёримити и превращен затем в храм Амиды. На примере павильона Феникса, решении его внешнего и внутреннего пространства становится особенно ясно, как в хэйанской культуре XI–XII веков постепенно утверждаются новые идеалы, своеобразный культ красоты, ставший знамением времени, его отличительной чертой.

Сравнительно простой основной объем павильона Феникса дополнен крытыми галереями, придающими зданию более живописный, декоративный характер. Небольшое, свободно раскинувшееся в пространстве здание стоит на берегу пруда, и отражение в воде его изогнутых, «парящих» крыш, ряда стройных колонн — как бы удвоение, повторение

его радостной красоты, грациозного изящества.

Главной святыней храма была статуя Амиды-Нёрай, сидящего на лотосовом троне под пышным резным балдахином на фоне великолепного нимба. Статуя эта связывается с именем прославленного мастера XI века Дзётё, по-новому осознавшего благородную возвышенность и духовную значительность, которые были свойственны лучшим образцам японской пластики периода ее расцвета в VIII веке. Более камерный стиль Дзётё выражал изменившиеся идеалы времени. Почти трехметровая золоченая статуя Амиды отличается совершенством пропорций, чистотой и гармоничностью силуэта. В сочетании с изысканным кружевом нимба, тонкой резьбой балдахина создается образ изнеженной, рафинированной красоты.

В мастерской Дзётё впервые началось изготовление скульптуры в технике ёсэги, когда фигура собиралась по частям, в отличие от более ранней техники вырезания статуи из целого куска дерева. Новая техника не только способствовала массовому изготовлению статуй, необходимых для множества строившихся монастырей и храмов, но и появлению новых стиливых качеств: большей детализации и изощренности отделки, унификации манеры исполнения. Интерьер центрального зала, в котором помещалась статуя Амиды, имел пышное убранство. Потолок, балки, поддерживающие их кронштейны были расписаны многокрасочным цветочным орнаментом, колонны покрыты лаком и инкрусти-

рованы перламутром. Пятьдесят две вырезанные из дерева статуэтки бодхисаттв, танцующих и играющих на музыкальных инструментах (также выполненные в мастерской Дзётё), прикреплены в верхней части стены. Металлические скобы дверей, шляпки гвоздей — любая деталь украшена золотой насечкой, гравировкой, эмалью.

Росписи на сюжет «Сошествие Амиды Нёрай на землю» покрывали стены храма. Многофигурные группы буддийских божеств в нежно-зеленых и розовато-палевых одеждах, ритмически построенные на плавных, круглящихся линиях, соседствуют с мягкими задумчивыми пейзажами, как будто увиденными за стенами храма. Можно представить себе, как во время торжественных богослужений мерцала при свете масляных фонарей малахитовая зелень росписи, как оживали знакомые пейзажи, как приобретал черты реальности мистический акт сошествия божества на землю.

Эти росписи дают возможность понять, насколько зыбка и неопределенна была линия, разделявшая в сознании людей того времени земную реальность и потусторонний рай. Впервые эстетическая ценность природы, с большой полнотой осознанная в поэзии того времени, через сплавление религиозного и светского начал в амидизме переходит и в живопись. Изумрудно-зеленый цвет как один из компонентов сложного политонального построения основного образа — Амиды-Нёрай и окружающих его бодхисаттв становится более насыщен-

ным, плотным и потому более реальным в пейзажных сценах. Здесь чисто живописными средствами, а не только цветовой символической передается идея связи небесного и земного, получившая свое выражение и в другом жанре — в храмовых садах, ставших неременной принадлежностью амидийского культа. Планировка сада у павильона Феникса — попытка найти и выразить в компонентах живой природы символическое представление о миропорядке, высшей точкой которого представлялся рай Будды Амиды.

Хэйанский период, отмеченный высоким уровнем развития столичной культуры, стал временем первого расцвета собственно светского художественного творчества. В архитектуре это выразилось в формировании национальных форм так называемого стиля синдэн-дзукури жилой архитектуры высшего сословия.

При строительстве новой столицы — города Хэйан в основу ее был положен тот же принцип планировки, что и в прежней, с центральной осевой дорогой, которая вела к императорскому дворцу. Дворец олицетворял центр государственной, социальной и культурной жизни. В реконструкции XVIII века сохранился хэйанский императорский дворец, позволяющий достаточно полно представить себе и ансамбль в целом и каждую его часть, а соответственно и основные принципы всей архитектуры синдэн-дзукури.

Ядром ансамбля был тронный зал — Сисиндэн, перед ним с южной стороны располагался большой цере-



157 Фугэн Босацу. Фрагмент свитка на шелку. XII в. Токио, Национальный музей



мониальный двор, засыпанный белой галькой. Широкая лестница соединяла двор с интерьером Сисиндэна. По сторонам ее в невысокой бамбуковой ограде росли два деревца — мандариновое и вишневое, образуя выразительные пластические объемы, фланкировавшие вход в зал. Строгая и простая в своей основе композиция раскрывала внутреннюю значительность пространства двора без единой фиксирующей вертикали.

К северо-западному углу тронного зала примыкали личные покои императора, так называемый Сэйрёдэн, а с восточной стороны начинался пейзажный сад. Центром его было искусственное озеро с островами,

а за ним — скалы с водопадом и невысокие искусственные холмы. Исполненный с учетом изменений во все времена года, изысканный по очертаниям холмов и дорожек, наполненный благоуханием весенних цветов и поражающий щемящей картиной угасания природы поздней осенью, сад был и картиной для любования и местом развлечений, он органично включался в пространство дворца и соответствовал укладу жизни его обитателей.

По типу императорского дворца строились жилые дома хэйанской аристократии с несколько упрощенной, но строго фиксированной композиционной схемой. Они отлича-



158 Фудзивара Такаёси (?). Иллюстрация к роману «Гэндзи-моногатари». Бумага. XII в. Нагоя. музей Токугава

лись простотой и известной неприязнительностью. Представления о роскоши, комфорте связывались главным образом с качеством отделки, подбором различных пород дерева, немногими, но изысканными предметами убранства. Обычай сидеть и спать на полу, минимальное количество мебели, сама нестабильность внутреннего помещения дома создавали специфические условия быта, жизненного уклада, взаимоотношений человека и окружающего его предметного мира.

Чтобы проникнуть в образный смысл хэйанского искусства, надо попытаться мысленно представить себе уклад жизни, мир чувств этих людей, ибо отличительной чертой

всей хэйанской культуры было проникновение в суть всего через чувство, через переживание красоты. Сущность бытия (природы, предметного мира) раскрывалась в первую очередь через эту единственную грань. Но, окрашенное идущим от буддизма ощущением иллюзорности, эфемерности мира, чувство красоты лишено было открытой жизнерадостности. Напротив, оно заключало в себе момент быстротечности: красота раскрывалась как бы в своей высшей точке и потому ощущалась как мгновенная, едва уловимая и преходящая, готовая в следующий миг исчезнуть бесследно. Отсюда вырастал и сам тип отношения к миру — любование (из



159 Амида-Нёрай. Дерево. XIII в. Москва, Гос. музей искусства народов Востока

которого впоследствии развилось религиозное созерцание). Любование — это не просто наблюдение, «смотрение», но обязательно переживание, острое восприятие всеми чувствами — зрением, слухом, обонянием и даже осязанием. Эмоциональное отношение к миру, сплавленное в буддийской идее бренности и иллюзорности бытия, послужило основой такого специфического понятия хэйанской эстетики, как моно-но-аварэ (грустное очарование вещей).

Язык подлинной эмоции — это поэзия, и истинное наслаждение человек может получить, лишь найдя адекватные своему волнению образы, в которых как бы останавливается, задерживается в магической формуле слов внезапно открыв-

шаяся и ускользающая красота. Период Хэйан — время высокого расцвета лирической поэзии, развивавшейся в форме короткого стихотворения, так называемого танка.

Тот же культ чувства, передача не действия, но определенного эмоционального состояния путем изысканных цветосочетаний, спокойного, певуче-музыкального ритма лежит в основе хэйанской светской живописи.

Стилистические особенности светской живописи, получившей впоследствии название ямато-э (что значит «японская живопись»), формировались исподволь в недрах религиозного искусства с его сложной символикой цвета и графической выразительностью линейного рисунка (достаточно вспомнить карти-



160 Фугэн Босацу. Дерево. Фрагмент.
XII в. Москва, Гос. музей искусства
народов Востока

ны с изображением буддийских божеств, относящиеся к IX–X векам). Уже говорилось об идейном сближении религиозной и светской живописи в росписях павильона Феникса XI века. Оно значительно возросло в религиозной живописи XII века, по своему образному строю и художественному языку тяготеющей к утонченной, изысканной красоте. Изображение бодхисаттвы Фугэн на слоне (Токио, Национальный музей), признанный шедевр XII века, воспринимается как идеальный образ красоты, образ нежности и гармонии, без всякого налета религиозного мистицизма и таинственности.

Значительное место в живописи периода Хэйан принадлежало иллюстрациям произведений светской

литературы. Через сто лет после создания знаменитого романа «Гэндзи-моногатари», в начале XII века, художник Фудзивара Такаёси написал свиток с таким же названием. Это были сцены, иллюстрировавшие различные эпизоды романа. Первоначально их сопровождал текст. В настоящее время сохранилось 19 картин. Они так и называются: глава «Касиваги», глава «Судзумуси» и т. д. Но сама задача воссоздания сюжетной ситуации литературного произведения в живописи была осмыслена художником с точки зрения эстетических норм своего времени: не повествование, а передача настроения, чувства. Главная роль в картине принадлежит цвету, то локальному и насыщенному, то мягкоразмытому и нежному. Но не оттен-

ки цвета, не тональность, а сочетания красочных пятен — бирюзовых и коричневых, пурпурных, голубых, черных — создают эмоциональный тонус произведения. Вкрапления мерцающего серебра усугубляют общее впечатление от картины как от праздничной драгоценности.

В свитке Фудзивара Такаёси наиболее полно выразились новые качества живописного языка, которые можно охарактеризовать как чисто японские и по методу передачи пространства и по соотношению значительности цвета и линии в построении художественного образа. Все сцены предстают перед зрителем как бы увиденными сверху, что было вполне органично для положения картины при рассматривании — на столе, «под взглядом» — и одновременно соответствовало внутреннему смыслу произведения: это было «погружение» в жизнь героев, а не наблюдение стороннего зрителя, интересующегося внешними событиями. Огромное большинство сцен передает замкнутое пространство интерьера, что также выражало мироощущение того времени, ибо дворец казался средоточием всей жизни. Вполне естественно и такое композиционное построение свитка, когда все сцены решены как самостоятельные, не связанные одна с другой (как и в романе, лишенном единого сюжетного развития).

В традициях ямато-э работал крупнейший мастер следующего поколе-

ния Фудзивара Нобудзанэ (1176—1265), которому приписываются иллюстрации к «Дневнику» Мурасаки Сикибу. С конца XII века в живописи постоянно усиливается графическое начало, что было связано с изменениями в эстетических взглядах и идеалах новой эпохи, сменившей Хэйан. Это нашло отражение в наиболее значительном произведении второй половины XII века — трех свитках из храма Тёгосонсидзи в Нара «Легенды горы Сиги», приписываемых художнику Тоба Сёдзо (1053—1140).

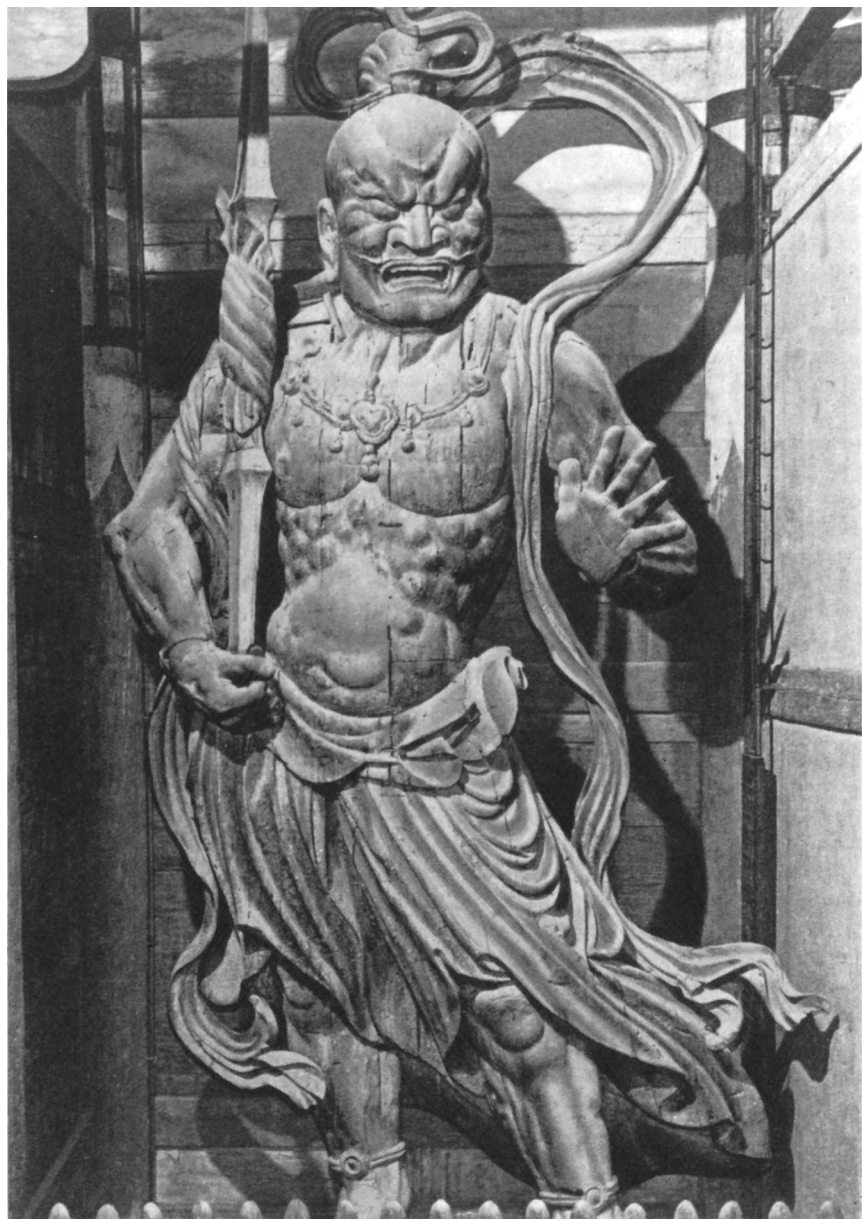
Для всего последующего развития японской художественной культуры IX—XII века имели важнейшее значение. К этой эпохе постоянно обращали взоры литераторы и художники последующих веков, справедливо видя в ней время высокого расцвета и вызревания подлинно национальных черт искусства. Наиболее важным было то, что в период раннего средневековья искусство обратилось к более сложному миру человеческих чувств. На этом новом этапе выдающееся место в художественной культуре заняли светские формы творческой деятельности, связанные со специфически японским укладом жизни: в архитектуре окончательно сложился тип жилища синдэн-дзукури, в живописи — свитки ямато-э. Именно эти формы и оказались наиболее стойкими и значительными во всей истории японского искусства.

ИСКУССТВО XIII–XV ВЕКОВ

Вторая половина XII века в истории Японии прошла под знаком борьбы за власть двух крупнейших феодальных домов — Тайра и Минамото. В результате победы в этой борьбе военачальник Минамото Еритомото провозгласил себя сёгуном — правителем страны. С этого времени начинается новый период в истории Японии, период господства второго сословия — военного дворянства. Императору были сохранены его титул и функции верховного жреца синтоизма. Политическим центром страны стала ставка Минамото — небольшое селение Камакура.

Установление сёгуната явилось прежде всего утверждением нового социального уклада — господства феодального военного сословия — буси (в европейской терминологии — самураев). Господство его, продолжавшееся шесть веков, вплоть до 1868 года (так называемой революции Мэйдзи), делится на три основных периода в соответствии с тремя сёгунскими династиями: Минамото-Ходзё (1185–1333), Асикага (1335–1572) и Токугава (1615–1868). Разграничены были эти периоды, как правило, феодальными войнами и борьбой за власть. Весь XIII и начало XIV века (так называемый период Камакура) — время утверждения самурайского сословия и формирования его идеалов.

Если сферой хэйанской культуры в основном была лишь столица, а в ней узкий круг придворной аристократии, то в камакурское время начался процесс распространения культуры по всей стране и среди более широких слоев населения.



161 Скульпторы Ункэй и Кайкэй. Нио — страж ворот. Дерево. 1203 г. Нара, Тодайдзи

162 Сяридэн храма Энкакудзи. XIII в. Камакура



Важнейшим фактором духовной жизни эпохи Камакура было создание новых этических представлений общества, явившихся результатом коренных социальных преобразований, утверждения развитых феодальных отношений и соответствующей иерархии. В эпоху Камакура впервые оформился так называемый самурайский кодекс чести — бусидо (путь воина), оказавший значительное воздействие на весь дух японской культуры вплоть до нового времени. Экономические и социальные предпосылки бусидо — феодальные отношения между сюзереном и вассалом, обязывавшие вассала нести военную службу, охранять господина, его владения и имущество от посягательств других феодалов. Основы самурайской этики —

идея преданности господину, культ мужества, презрение к смерти.

Период Камакура был для самурайского сословия временем осознания себя, своей миссии как исторической и своей страны как места, где эта миссия осуществляется. По сравнению с хэйанской обращенностью «внутрь», в мир утонченных эмоций, камакурская культура характеризуется «взглядом вдаль», интересом к внешнесобытийной стороне жизни, бурной деятельности, разрушительной и созидательной, трагичной и героической, стремлением увидеть себя в единстве со своей страной. Социальные и моральные основы жизни второго сословия подкреплялись учением одной из буддийских сект — секты Дзэн, которая с XIII века стала наиболее влиятельной.

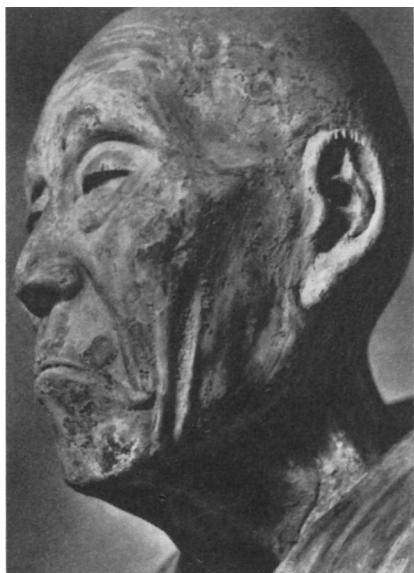


163 Проповедник Куя. Дерево. Фрагмент. XIII в. Киото, Рокухарамидзу-дзи

В основе Дзэн лежит учение о том, что сама природа в каждом своем проявлении — это «космическое тело Будды», живое и одухотворенное целое, представляющее ценность и заслуживающее пристального внимания. Приобщение к «космическому телу», природе — единственный путь к истине, так что все явления жизни, духовные и материальные, религиозные и светские, считались слитыми в единый поток бытия, который становился синонимом Будды. В соответствии с этим в Дзэн-буддизме отсутствует учение о рае-нирване, замененное учением о прижизненном спасении или «просветлении» — сатори.

Проповедь значительности любого повседневного деяния, а также возможность достичь просветления в

земной жизни привлекали к этому учению многих сторонников. То, что Дзэн-буддизм, в отличие от других сект, обращался к жизненным фактам, а не отвлеченным концепциям, был в значительной мере прагматичен и приспосабливался к реальным условиям, способствовало его проникновению во все сферы жизни японского общества. Приспосабливаясь к нуждам времени, учение Дзэн впитало в себя еще на китайской почве значительные элементы даосизма с его склонностью к пантеизму и осмыслению мировоззренческих проблем через природу и ее закономерности. Оно утверждало, что для постижения и объяснения скрытой сути вещей непригодны понятия, слова, непригодно логическое мышление, построенное на посте-



164 Священник Сjunдзё. Дерево. Фрагмент. XIII в. Нара, Тодайдзи

пенном движении от незнания к знанию. Истина может быть постигнута лишь интуитивно в момент «просветления» сознания, путем к которому служит созерцание, в том числе созерцание природы.

Грубым и жестоким камакурским воинам были близки многие стороны дзэнского учения. Их привлекала доктрина, утверждавшая бесполезность чтения священных книг, молитв и церемоний и видевшая основу основ в индивидуальной дисциплине, постоянной тренировке духа через тренировку тела. Закалка воли и как результат этого умение скрывать свои чувства, преодолевать не только физическую боль, но и страх смерти — элементы бусидо, которые были выработаны на основе доктрины Дзэн.

Совершенно естественно, что камакурская культура начиналась с противопоставления хэйанской, отрицания ее рафинированной изнеженности. Для утверждения идеалов мужественности, брутальности, силы требовались принципиально иные художественные формы, иной строй образов. Но пришедшие из провинции самураи на первых порах были неспособны создать собственные эстетические концепции. В отрицании хэйанских идеалов их взоры обратились к монументальным формам более отдаленного прошлого — эпохи Нара с ее мощными памятниками архитектуры и скульптуры — воплощением силы и упорядоченности государства.

Разрушенные и сожженные во время войн буддийские монастыри ста-

165 Иллюстрация к «Хэйдзи-моногатари». Фрагмент свитка. XIII в. Бостон, Музей изящных искусств



рой столицы — «Великий восточный храм» Тодайдзи и комплекс Кофукудзи в конце XII века начинают восстанавливаться, отстраиваться, становясь первыми центрами художественной жизни при новом режиме. Именно в этот период были построены в классических формах нарского зодчества сохранившиеся до наших дней Великие Южные ворота — Нандаймон монастыря Тодайдзи с колоссальными статуями стражей-охранителей Нио.

Восстановление буддийских святынь, проходившее под покровительством сёгунов, имело большой назидательный смысл, указывая на прообразы новых героизированных идеалов, которые могут быть выражены в таких же монументальных и строгих формах. Сам этот факт не мог не повлиять на строительство новых сооружений, их образный смысл и внешний облик. Это нашло отражение как в буддийской архи-

тектуре, возводившейся по всей стране, так и в синтоистских храмовых комплексах, отличавшихся в этот период особой пространственностью построек, торжественностью церемониальных дорог, монументальной строгостью архитектурных объемов.

Особенностью камакурской архитектуры было смешение в ней разных стилевых элементов, как ставших уже традиционными для японской религиозной и светской архитектуры, так и вновь привнесенных с континента — из сунского Китая, контакты с которым снова усилились с XIII века. Главным новшеством было сложение дзэнского монастыря, в котором подсобным и жилым помещениям придавался столь же важный смысл, как и культовым. Сам дзэнский храм (примером его может служить построенный в Камакура во второй половине XIII века реликварий — сяридэн монастыря



Энгакудзи) с высокой кровлей, некоторыми элементами китайской архитектуры, в частности закругленными окнами, в целом имел вид традиционный, но несколько более суровый, созвучный безусловной простоте природы, опрошенный в соответствии с доктриной секты.

При восстановлении нарсских монастырей Тодайдзи и Кофукудзи в них были созданы большие скульптурные мастерские, возглавляли которые три прославленных скульптора того времени — Кокэй, Ункэй и Кайкэй. Задача воссоздания прошлых святынь способствовала возвращению к формам нарской пластики и нарской архитектуры. Это выразилось в появлении черт суровости и лаконизма, в отказе от живописной декоративности, преобладавшей в скульптуре хэйанского времени. Характерный пример — фигуры апостолов Будды работы

скульптора Кайкэя из храма Дайхоондзи в Киото (XIII в.). В них сочетается суровая простота в трактовке одежд с экспрессией детально проработанных лиц, их активной мимикой, почти натуралистически переданной с помощью инкрустации глаз и зубов. В целом камакурская пластика лишена была единого большого стиля. Период Камакура стал временем завершения развития этого вида искусства в средневековой Японии.

Самое яркое явление в камакурской скульптуре — портрет. Можно сказать, что черты портретного жанра с его тягой к индивидуализации образов, подчеркиванию их характерности стали особенностью строя всей японской пластики периода Камакура.

Выполненные Ункэем статуи двух легендарных проповедников, живших в VI веке до н. э., Сэйсин и Мутяку, недаром часто называют пор-



166 Фудзивара Таканобу. Портрет Ми-
намото Ёритомо. Шелк. XII в. Кио-
то, Дзингодзи

третами, настолько этнически свое-
образны их лица, необыкновенная
живость которых создается не толь-
ко натуралистичностью инкрусти-
рованных блестящих глаз, но и ак-
тивной моделировкой лиц, подчерки-
ванием особенностей строения скул,
надбровий, морщин и складок. Вы-
полненные в натуральную величину,
одетые в длинные монашеские одеж-
ды, лишённые ореола отвлеченного
совершенства и недостижимости,
фигуры проповедников стоят на не-
высоких пьедесталах, обращаясь не-
посредственно к человеку.

С еще большей полнотой новые ка-
чества выявились в скульптурных
портретах патриархов, ставших,
в сущности, главной святыней и
объектом поклонения в интерьере
дзэнского храма. Помещенная в ни-

ше, покоившаяся в деревянном кре-
сле статуя патриарха (иногда обла-
ченная в натуральные одежды) была
рассчитана на иное восприятие, чем
статуя божества. Она простран-
ственно принадлежала тому же
реальному, повседневному миру, что
и обыкновенный человек, станови-
лась не воплощением божественно-
го совершенства, но образцом ду-
ховной крепости, самодисциплины,
внутреннего напряжения. Близкая
к натурализму достоверность изо-
бражения, его нарочитая приземлен-
ность делали идеальный и отвлечен-
ный образ не просто понятным вся-
кому, но и заставляли ощутить до-
стижимость идеала, его сращен-
ность с жизнью, (статуя свя-
щенника Сюдзэ Тёгэн в Сюдзёдо
Тодайдзи, Нара).



167 Портрет Уэсуги Сигэфуса. Дерево.
XIII в. Камакура. Мэйгэцуин

Ворвавшаяся в камакурскую культуру фольклорная стихия принесла с собой черты демократизации, что в сфере пластики привело не только к изменению пантеона, появлению в храмах статуй бродячих проповедников в облике юродивых, убогих нищих (например, статуи проповедников Куя, Басу Сэнин и др.), но и к формированию принципиально новой точки зрения на скульптурное изображение и его соотносительность со зрителем.

Становится ясно, почему именно в этот период наряду с божеством, святым, подвижником в храмах помещаются статуи реальных людей — полководцев и государственных деятелей, таким образом возвеличиваемых как герои, деятельность которых может быть приравнена к жи-

тиям святых. Выдающийся памятник светской портретной скульптуры камакурского времени — статуя Уэсуги Сигэфуса (из храма Мэйгэцуин в Камакура). В его лице — строгая надменность и внутренняя сила. Мастер показывает легкую асимметрию черт, характерность разреза глаз и очертания рта. Церемониальные одежды, расчленяющие скульптурный объем и одновременно подчеркивающие его застылую неподвижность, повторяются и в других светских портретах — двух знаменитых военачальников, Ходзё Токиёри и Минамото Ёритомо, что подчеркивает типологические особенности всех этих произведений. При характерности облика портрет фиксирует не индивидуальность, личность с неповторимыми особенностями, а че-

ловека как представителя определенного сословия, значительного главным образом в своих родовых признаках — как правителя, героя-воина, господина или вассала и т. п.

Столь же обобщенно идеализированный образ военачальника, ставшего мудрым правителем, создается и в портретной живописи того времени. Ее классический образец — выполненный художником Фудзивара Таканобу (1142–1205) портрет Миnamото Ёритомо в парадной одежде, темные, плоскостно трактованные складки которой подчеркивают значительность лица, его суровую откровенность и величавое достоинство. Камакурские портреты военачальников — первые в истории японского искусства нерелигиозные изображения реальных людей. Это обстоятельство знаменательно для эпохи средневековья.

Если роман и стихи-танка наиболее полно выражали замкнутую и утонченную культуру Хэйана, то содержание бурной, наполненной сражениями и борьбой эпохи Камакура выражали военные эпопеи — гунки, где исторические факты перемежались с невероятными происшествиями и чародейством, стиль строгой хроники — с ритмизированной прозой волшебных сказок, а слог классической литературы — с простонародной речью.

С эпопеями-гунки сопоставима камакурская живопись на длинных горизонтальных свитках, которая в этот период становится гораздо демократичнее по своим сюжетам и идеалам. В ней впервые действующим лицом оказывается людская

168 *Портрет священника Иккю. Бумага. XV в. Токио, Национальный музей*

масса, активная и динамичная, а образы музицирующих и развлекающихся придворных заменяет как главный герой воин-всадник («Сказание о годах Хэйдзи», «Сказание о монгольском вторжении» и ряд других). Вместо изолированных статичных сцен, где основное — передача настроения и чувства изображенных персонажей, свитки камакурского времени разворачиваются как единое повествование, наполненное бурным движением, драматическим действием. В соответствии с этим в живописи возрастает роль пространства как среды, в которой действуют герои, живет и движется толпа. Фон в живописи эволюционирует от нейтрального к все более разработанному и определенному. Постепенно возрастают роль и значение пейзажных мотивов. От пейзажа как связующего



звена для двух сюжетных композиций или интервала в динамичном развитии сюжета намечается переход к такому изображению природы, которое приобретает все большую художественную самостоятельность. В одном из свитков «Легенды храма Китано Тэндзин» (1219) есть сцена, где главный герой изображен на вершине горы обращающимся к небу с жалобой на свою несчастную судьбу. Художник не только придает горному пейзажу красоту и колорита, но изображает его в ином масштабе, чем фигуру человека, что рождает мысль не только о важности человека, но и о самостоятельности жизни природы и ее собственной ценности.

К концу XIII века тенденция к увеличению роли пейзажного фона в живописи на свитках еще более

возрастает, а его новая трактовка становится все явственнее. В картине «Жизнеописание святого Иппэна» (1299) изумрудно-зеленые пустынные пейзажи с одинокими соснами, мягкими силуэтами золотистых холмов, стаями летящих птиц становятся главным средством эмоциональной выразительности.

Тенденция к увеличению роли пейзажа, его все большей значительности наблюдалась, как уже было отмечено ранее, и в религиозной живописи.

В развитии художественного сознания важнейшее значение имело преобразование пространственного построения иконы — мандала от плоской схемы к виду сверху (так называемые пейзажные мандала — касуга мандала). Следующий шаг на этом пути уже вел к пейзажному свитку, где природа, понимаемая как

отвлеченное божество, и природа как зрительно воспринимаемый объект сливаются воедино в картине живописца. Наиболее типичное произведение такого рода — пейзажный свиток «Водопад Нати» неизвестного художника XIII века. Здесь важен не столько сам сюжет — дикие грандиозные горы, поросшие лесом, с которых низвергаются белые мощные струи водопада, — но его художественно-живописное осмысление как картины, а не как иконы. И божество-ками в виде водопада, и горы, и солнце — все похоже на изображение в пейзажной мандала, но лишено ее схематизма, объединено в композицию, имеющую прототип в реальности.

Так к XIV веку японское художественное сознание оказалось подготовленным к выражению в образах природы идейных концепций времени, сложных мировоззренческих и этических проблем.

С осознанием природы как главного объекта художественного претворения в искусстве связано все то новое, что появилось в живописи и архитектуре XIV—XV веков. Основной итог этих столетий состоял в освоении сложившейся в Китае художественной системы монохромного пейзажа и в создании нового по смыслу ансамбля, где окружающая среда выступала как равноценный компонент архитектурного образа.

Контакты с Китаем способствовали ввозу с континента наряду с книгами и рукописями многочисленных живописных произведений, в особенности работ выдающихся сунских пейзажистов, которые оказали

воздействие на процесс эволюции собственного пейзажного жанра, нарождавшегося в японской живописи. Готовая, сложившаяся и достигшая вершины совершенства система китайской пейзажной живописи являла японскому художественному сознанию уже решенными все те сложные проблемы, к которым оно только еще подходило.

Но усвоение этой системы было подготовлено процессами, происходившими в японской живописи предшествующего столетия. Как уже отмечалось, пейзаж занимал все более значительное место и в живописи на свитках и в религиозной живописи, где передача природы осуществлялась по законам многокрасочной живописи, с декоративностью ее колористических решений и осязаемой плотностью фактуры. В этой живописи идея единства мира решалась главным образом как идея его красоты и гармонии. Монохромная живопись тушью более отвечала потребностям времени — воплощению нравственного и эстетического идеала в образе природы как носителя беспредельного космического начала, олицетворения законов мироздания.

Язык китайской монохромной живописи не был чужд японскому художнику не только ввиду региональной и стадияльной близости культур. Сам метод работы кистью и черной тушью был методом письма, одинаково характерным для иероглифики Китая и Японии. Поэтому период ученичества для японской живописи оказался сравнительно недолгим, тем более что поездки в Ки-

тай, изучение на месте шедевров прошлого и методов работы современных мастеров были для японских художников делом привычным и естественным. Работавшие в середине и второй половине XIV века Мокуан, Као Нинга, Гёкуэн Бомпо изображали чаще всего имевшие символический смысл растения, а также патриархов секты Дзэн и упоминавшиеся в преданиях пережитые ими моменты «просветления». Следующим этапом развития монохромной живописи была первая половина XV века, когда стал непосредственно осваиваться такой жанр, как пейзаж. В многовековой практике и эстетической теории Китая было детально разработано построение монохромного пейзажа, передающего все основные типологические образы природы и ее состояния в зависимости от сезона, погоды, времени суток. Для изображения каждого конкретного мотива, например горных пиков в тумане или могучего дерева на скале, существовал совершенно определенный, имевший свою классификацию набор приемов, которым необходимо было овладеть как «азбукой живописи». Художник не должен был задумываться над тем, как именно передать мотив осеннего пасмурного дня, — существовали каноны подобной композиции, отработанные и проверенные мастерами прошлого. Их надо было усвоить, знать, свободно ими владеть как знаками, иероглифами, но не для письменного сообщения, а изобразительного. Соответственно и зритель как бы «читал» картину, зная состав и смысл всех ее компо-

нентов, законы их взаимодействия в композиции.

Именно такими классическими в своей построенности пейзажами были произведения японских художников первой половины и середины XV века — Минтё, Дзёсэцу, Сюбуна, которые довели до совершенства владение средствами художественной выразительности, воспринятыми в Китае. Пейзаж Сюбуна (1448) — характерный образец канонической композиции, смысл которой в решении определенной художественной задачи — воплощении образа суровой и величественной природы.

Высший расцвет японской монохромной живописи связан с именем художника Тойо Ода, больше известного под псевдонимом Сэссю (1420–1506).

Художественная система китайского монохромного пейзажа не могла быть подвергнута большим преобразованиям. Сэссю и не стремился к этому. Он воспринял ее целиком и пользовался ее языком как наиболее соответствующим тем идеям, которыми было одушевлено его искусство. Творческая личность художника проявлялась не в новизне приемов и тем более общих идейных концепций. Как и в каллиграфии, где иероглифы имели совершенно определенный смысл, художественность воплощалась в индивидуальности почерка, эмоциональной выразительности линии как главного средства передачи объема и пространства, движения и покоя. Только так можно подходить и к живописи Сэссю, а на примере его искусства понять общие законы творче-

169 *Жизнеописание святого Иппэна.*
Фрагмент свитка на шелку. 1299 г.
Киото, Канкикодзи



ства, свойственные культуре средневековой Японии.

Известно, что Сэссю был монахом и, по всей вероятности, учился живописи у Сюбуна. Уже в зрелом возрасте (в 1468 г.) он более года пробыл в Китае, путешествуя по дзэнским монастырям и копируя шедевры старых мастеров. Самые ранние из известных работ Сэссю были исполнены им в Китае. Это «Пейзажи четырех времен года». Они ничем особенно не замечательны, если подходить к ним с точки зрения общего уровня китайской пейзажной жи-

вописи эпохи Мин. Ее типологические образцы были фоном, на котором созрел творческий метод Сэссю. Художник добивался в первую очередь легкости и естественности работы кистью, что было залогом совершенства передачи образа природы.

Но уже в «Длинном свитке пейзажей» (1486), хоть и исполненном под впечатлением работы китайского художника XIII века Ся Гуя (о чем свидетельствует сделанная Сэссю собственноручно надпись на картине), складывается собственная ма-



нера художника. Важной чертой искусства Ся Гуя была особая характерность линии и тушевого пятна, передающих лирическое переживание мотива. Сэсю также стремился к характерности, но уже своей собственной, связанной с его внутренним отношением к разворачивающемуся сюжету. Однако, будучи средневековым художником, он в гораздо большей степени стремился воплотить универсальные представления о природе в ее необъятности и космической мощи, чем выразить личное переживание.

«Длинный свиток пейзажей», разворачивающийся на полосе почти 17 метров длины – это философская поэма, где выражено мировоззрение художника, видение мира и отношение к нему. Это воплощается не только в передаче безграничной пространственности природы, но и ее изменений во времени. Начинаясь с весенних пейзажей, картина изображает затем пейзажи летние, осенние, зимние. Передавая весь цикл жизни природы в его постоянной повторяемости, художник выражает представление о жизни как по-

токе бытия (один из важных моментов дзэнского учения), о природе как божественной вселенной, ритм которой воссоздается им в ритме картины. Частое акцентирование переднего плана, как бы укрупнение деталей, позволяет Сэссю сделать для зрителя мир природы более ощутимым, конкретным в своем разнообразии и одинаковой ценности проявления большого и малого — могучих гор и нежных побегов весенней ивы, безбрежных водных гладей и утлой лодки рыбака. В смене мотивов свитка слышится речь мудреца, которому открылись тайны бытия, и он может поведать о них тушью и кистью. Его линия, то мощная, то нежная, то ломкая и рвущаяся, то спокойная и плавная, не только изображает мир, открывшийся его внутреннему взору, но передает и его чувство — волнение, грусть, лирическое раздумье.

Еще более характерен и индивидуален почерк Сэссю в пейзаже «Зима». Условность линии, ее использование не только для того, чтобы воссоздавать силуэты и объемы, но ритмически организовывать плоскость картины, роднит этот пейзаж с дзэнскими садами, сочетавшими образительность и отвлеченность. В пейзаже Сэссю самое главное — чувство застылой скованности, холода и неподвижности как состояния природы. Он передает это с помощью композиционных приемов — спокойной уравновешенностью темного и светлого, тяжелого и легкого — в гораздо большей степени, чем сюжетной определенностью в передаче мотива. Сам характер линии,

*170 Легенды храма Китано Тэндзин.
Фрагмент свитка на шелку. 1219 г.
Киото, Китано Тэммангу*

словно трещина в льдине, «расколовшей» живописную поверхность картины, определяет ее эмоциональный тонус, ее внутреннюю суть, лишь в намеке, как будто не сознательно открывающую зрителю «душевную жизнь» природы.

Сэссю принес в японскую живопись высокую духовность замысла, ощущение природы как грандиозного всеобъемлющего мира, органичной частью которого был и человек. Артистизм его живописи был ценен и важен не сам по себе, но как выражение определенного миропонимания. В его образе мира главным качеством была целостность, единство, без осознания которого невозможно было и более конкретное отношение к природе, переживание



ее красоты не как космической и отвлеченной, но воплощенной в реально наблюдаемых явлениях — зеленых холмах и долинах, чистой воде озер и рек, полевых цветах и травах. Отвлеченная идея божественной природы, воплощенная в живописном произведении, как бы приближалась к человеку через эстетическую эмоцию. Религиозный аспект начинал постепенно вытесняться художественным, что стало особенно заметно в следующем, XVI столетии.

Говоря о месте Сэсю в средневековом искусстве Японии, нельзя не отметить, что он сделал для японской живописи метод работы черной тушью естественным и органичным, а это существенно расширило

ее выразительные возможности. Высокая культура работы кистью, когда внутренняя содержательность образа целиком зависит от того, как именно положено пятно туши и проведена линия, отделяющая предмет от окружающего пространства и одновременно означающая их связанность и единство, — без этого было бы невозможно не только развитие в следующем столетии так называемой школы Кано, но и расцвет декоративной живописи XVII–XVIII веков, а также искусства гравюры в XVIII–XIX веках.

Проблема пространства, связанная с воплощением дзэнской идеи беспредельного, стала центральной художественной проблемой не только живописи Асикага, но и всего искус-



171 *Касуга манда́ла. Шелк. XIII в. Токио, Национальный музей*

ства этого периода. Своеобразное выражение она получила в архитектурных концепциях времени, их ориентации на связь здания с природным окружением и специальном художественном осмыслении природы.

Наиболее полно особенности архитектуры этого периода воплотились в так называемом Серебряном павильоне — Гинкакудзи (или Хигасияма-дэн), построенном в 1489 году как ви́лла сёгуна Асикага Ёсимаса и позже превращенном в буддийский храм. В истории японской архитектуры Серебряный павильон — явление переходное, он соединяет в себе черты стиля синдэн с новыми эле-

ментами жилой архитектуры появившегося следом за ним так называемого стиля сёин. Здание имеет два этажа. Первый этаж — жилые помещения, второй — культовые. Как и построенный на столетие раньше Золотой павильон, он стоит на берегу озера, и раздвигающиеся стены (новая деталь стиля сёин) отделяют интерьер от наружного пространства. Когда стены раздвинуты, это разделение исчезает и природа как бы входит внутрь дома. Такое слияние с природным окружением отразилось на пространственном решении интерьера и на всей концепции архитектуры, ее новой связи с окружающей средой. Это в свою



172 Сябун. Пейзаж. Бумага. 1448 г. Токио, Национальный музей

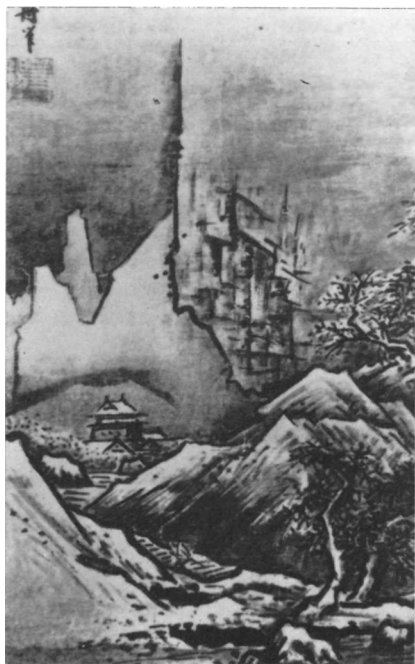
очередь оказало сильнейшее воздействие на искусство садов — один из наиболее самобытных и значительных видов средневекового искусства Японии, ознаменовавший собой важный этап художественного постижения мира в XIV–XV веках.

Истоки этого искусства восходят к древности, когда люди поклонялись горам, скалам, камням. К X веку садовое искусство уже оформилось как жанр, формальные признаки которого были восприняты из Китая. В дворцовом ансамбле хэйанской эпохи сад с искусственными холмами, озерами, водопадами занял место в соответствии с общим

пространственным решением архитектуры синдэн-дзукури.

С распространением учения Дзэн и под его влиянием появляются храмовые сады дзэнских монастырей, где постепенно сложился тип символического сада, так называемый сухой пейзаж. В его композиции горы, каскады, потоки и озера обозначались особым расположением камней и песка, кустарников и деревьев. В саду обычно отсутствовали цветущие растения, он был почти монохромным, строгим, даже аскетичным.

В средневековых руководствах по устройству садов различали два главных типа сада в зависимости от ха-

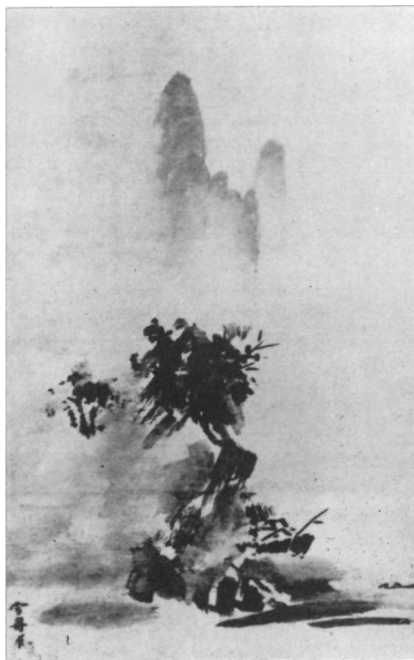


173 Сэсю. Зима. Бумага. Около 1470–1480 гг. Токио, Национальный музей

рактера почвы: пейзажный сад с холмами — цукияма и плоский сад — хиранива.

Приступая к устройству сада, художник избирал его «главного героя» и в зависимости от этого создавал сад камней, сад воды, сад мхов. При этом каждый сад всегда имел два основных компонента, взаимодополняющих друг друга и невозможных один без другого: это Инь-Ян сада, его отрицательное и положительное начала, его «кровь» и его «скелет» — вода и камни. Вода могла быть натуральная или символизированная песком, галькой. Камни же, за редким исключением (в специальных песчаных садах), присут-

ствовали всегда. Искусство расстановки камней — сутэиси — считалось главным в работе художника сада. Камни подбирали по форме, цвету, фактуре, а также по соответствию всех этих качеств общему характеру сада, его стилю и всем другим его элементам. Задача художника состояла в том, чтобы почувствовать пластические возможности каждого камня и сгруппировать их наиболее выразительно. Несмотря на постоянную повторяемость элементов и композиционных схем японских средневековых садов, они все различны, все не совпадают в деталях, включаются в разный «контекст» конкретного



174 Сэсю. Пейзаж в стиле хабоку. Бумага. 1495 г. Токио, Национальный музей

места. Но есть среди них такие, которые считаются общепризнанными шедеврами и выражают с наибольшей полнотой самую суть этого вида искусства. Один из них — знаменитый Дайсэн-ин в монастыре Дайтокудзи в Киото, относящийся к самому началу XVI века.

Этот сад — изображение дикой, необузданной стихии, грандиозного мира природы с поднимающимися к небу обрывистыми громадами гор и шумными потоками. Только камни и песок передают впечатление каскада с водопадом, перекинутого через пропасть моста, плывущего к «райским островам» корабля. Слияние изобразительности и сим-

волики в этой композиции особенно наглядно. Это сад-картина, выполняющая отчасти ту же функцию, что и пейзажный свиток, висящий на стене. Все средства используются художником для того, чтобы создать иллюзию бесконечного пространства природы и передать через композицию сада-микрокосма ощущение беспредельного мира. В своих выразительных качествах сад Дайсэн-ин перекликался с исполненными тушью пейзажами художника Соами, помещенными на раздвижных внутренних стенах помещений, обращенных в сад. Более отвлеченным, требующим дополнительного внутреннего усилия



175 Кинкакудзи («Золотой павильон»). 1397 г. Киото



при восприятии был сад монастыря Рёандзи в Киото (вторая половина XV в.), лишенный прямой изобразительности, но потому и обладающий значительной образной емкостью и многозначностью. Типологическая схема построения сада, уже заключающая в себе возможность и даже необходимость свободной вариации, создавала лишь самую первую ступень на пути проникновения в истину, выраженную в произведении искусства. Любой дзэнский сад, в том числе и Рёандзи, как бы создавал обстановку для самоуглубления, был своего рода камертоном для внутреннего настроя человека.

Сад Рёандзи представляет собой сравнительно небольшую прямоугольную площадку (около 23×9 м), расположенную перед домом настоятеля монастыря так, что веранда дома тянется вдоль сада и служит местом для его созерцания. Невысокая глинобитная стена с черепичной кровлей ограждает сад, отделяя его пространство от внешнего мира, но не скрывая деревьев, возвышающихся за ней. Ровная поверхность засыпана белым гравием, и на ней расположены группы камней: пять, два, три, два, три. Всего пятнадцать. Каждая группа окружена буро-зеленым мхом, частично затянувшим и сами камни. Этот мох как обрамление и одновременно как постамент для пластического объема — единственный цветовой акцент, вторгающийся в аскетическую монохромность сада. Поверхность гравия «расчесана» специальными граблями так, что бороздки идут параллельно длинной стороне сада, а вокруг каждой группы камней, еще раз выделяя ее, располагаются концентрическими кругами. Первое впечатление от сада — чистота и строгость. Свободно расположенные объемы ощупываются глазом постепенно, один за другим, возвращаясь к исходной точке. Как бы ни двигаться по веранде вправо и влево, из пятнадцати камней всегда видны только четырнадцать, и уже это сразу дает ощущение чего-то необычного, какой-то скрытой тайны за этим доведенным до предела лаконизмом и чисто внешней простотой формы. По легенде, центральная группа обозначает семью

177 Сад Рёандзи. Фрагмент. XV в.
Киото, Рокуондзи

тигров, переплывающих море. Чисто визуально сад напоминает морские волны, омывающие скалистые острова, или белую пелену облаков, над которой возвышаются вершины горных пиков. Зритель сам в зависимости от внутреннего состояния, направленности воображения может создать любой образ, и главная задача художника как раз и состояла в том, чтобы дать импульс его фантазии. Общее впечатление покоя и тишины, равновесия и гармонии композиции дает возможность сосредоточиться и обрести внутреннюю гармонию духа, необходимую для созерцания.



В саду нет ничего изменяющегося, растущего и увядающего, подверженного воздействию времени. Материалы художника взяты из самой природы — ее вечные и непреходящие компоненты. Их обыденная простота оставляет глаз незаинтересованным и усугубляет сосредоточенность на главном — на переживании пространства. Подобно тому, как несколькими пятнами туши живописец превращает лист бумаги в художественно организованную плоскость, художник сада особой аранжировкой камней, соотношением их друг с другом в размере, форме, фактуре превращает не-

большой клочок земли в пространство, дающее бесчисленное множество тончайших эмоций.

При всей своей рукотворности, расположенный под открытым небом сад оставался слитым с природой, его орошал дождь, покрывала пелена снега, тени от камней становились густо-черными при ярком солнце и исчезали в день пасмурный. Бороздки на гравии делались то четкими, то как будто размытыми. Так внешняя статичность японского сада камней оказывалась очень условной, сад менялся каждый миг, был всегда разным, неповторимым. Сад как модель мира, как знак че-

го-то более значительного, чем зрительный образ, непосредственно воспринимаемый человеком, имел почти полную аналогию с пейзажной живописью тушью, недаром ее расцвет совпал с расцветом садового искусства. Не случайно мастерами садов нередко были живописцы: творческий импульс художника получал разную форму выражения, заключая однородные художественные и философские идеи.

Но при всей важности пейзажной живописи в средневековой культуре Японии по значительности она уступает искусству садов, сыгравшему исключительную роль в развитии художественного сознания этой эпохи. Расчет на взаимодействие с приро-

дой был присущ японской архитектуре с древности, но на протяжении всей ее истории менялись акценты в соотношении архитектурного сооружения и среды, произведения рук человеческих и нерукотворного беспредельного мира. Поклонение природе, любование ее красотой и гармонией были дополнены философским и художественным осознанием ее космической значительности, возможности соотнесения ее с высотами человеческого духа. Наиболее полно это выразилось в сложении нового типа архитектурного мышления, когда сад как художественно организованный образ природы становился фокусом ансамбля, основой его построения.

ИСКУССТВО XVI – НАЧАЛА XVII ВЕКА

История японского искусства позднего средневековья не совсем точно совпадает с принятым в японской историографии делением на периоды. Важнейшим ее переходным этапом был XVI век, конец правления сёгунов Асикага. К нему примыкает продолжавшийся до середины второго десятилетия XVII века так называемый период Momoyama (1573–1615). Его можно охарактеризовать как завершение развития того типа средневековой японской культуры, который сложился в основном в атмосфере дворца и монастыря. XVII век знаменует собой начало городской культуры, развивавшей наряду с традиционными и принципиально новые виды художественного творчества.

Если до начала XVI века развитие японской художественной культуры можно представить себе в виде единого потока, то приблизительно с середины этого столетия поток начинает разделяться на несколько «рукавов», каждый из которых приходится анализировать самостоятельно, не забывая при этом, что они постоянно взаимодействовали и влияли друг на друга. Нельзя забывать и о том, что все самые различные по стилю и функциям явления японского искусства позднего средневековья имели единые истоки национальной художественной традиции, вырастали на основе ее законов, лишь видоизменяясь в соответствии с новыми запросами времени.

Показателем того, что период расцвета средневековой культуры со всеми ее особенностями приходит к завершению, может служить ясно



178 Кано Мотонобу. Водопад. Фрагмент. Бумага. XVI в. Киото, Дай-сэн-ин

различимый в XVI веке процесс изменений в самой структуре общественного сознания. В предшествующие века религиозное сознание было определяющим в духовной жизни общества, оказывало решающее воздействие на сознание эстетическое, на иерархию видов и жанров искусства. Уже в первые десятилетия XVI века наметились сдвиги в сторону обмирщения искусства, увеличения удельного веса не религиозных, а светских его форм.

При этом искусство XVI века почти полностью развивалось в традиционных формах предшествующего столетия, и все изменения происходили сначала внутри этих форм. Наиболее яркое выражение этого процесса — эволюция живописи так называемой школы Кано.

Как известно, почти все художники периода Муромати, в том числе Сэс-

сю, были монахами или священниками. В XVI веке активно формируется собственно светская профессиональная живопись, хотя ее стилистические истоки без труда угадываются в монохромной живописи XV века, культивировавшейся в буддийских монастырях, а также в многокрасочных хэйанских свитках. С самого начала школа Кано была придворной живописной школой, сёгуны Асикага были патронами ее основателей — Кано Масанобу (1434—1530?) и Кано Мотонобу (1476—1559), происходивших из военного сословия.

Присущая придворной среде атмосфера роскоши, отношение к искусству как необходимой части повседневного обихода, скорее украшавшей его, чем духовно наполнявшей, не могла не повлиять на идейные и стилистические качества жи-

вописи Кано. Ее сюжетными мотивами были пейзажи, изображения цветов, птиц и животных, стереотип передачи которых в картине восходит к китайской живописи эпохи Мин. Заслугой Кано Мотонобу было то, что он соединил мастерское владение техникой монохромной живописи тушью, от которой он взял сильную контурную линию, с цветовой насыщенностью, свойственной живописи X–XII веков. Сложные декоративные композиции чаще исполнялись им не на свитках, а на ширмах и раздвижных перегородках-фусума (композиция «Водопад» из храма Дайсэн-ин в монастыре Дайтокудзи в Киото). Главным назначением расписанной художником ширмы было разделение помещений, она была красивой вещью в интерьере дворца, служила фоном для праздничных собраний и развлечений.

Наметившиеся в первой половине XVI века новые качества живописи получили еще более полное развитие у мастеров следующего поколения, прежде всего у Кано Эйтоку (1543–1590).

В то время как основатели школы Кано еще были в плену натурального правдоподобия отдельных деталей своих декоративных композиций, Эйтоку впервые выработал тот условный живописный язык, который делает его родоначальником нового этапа японской живописи. Он отказывается от трактовки изображения как суммы произвольно скомпонованных мотивов, выделяя главный сюжет (например, могучее ветвистое дерево), и разворачивает его

на плоскости картины по законам орнаментального ритма.

Ритм и цвет становятся для него главными формообразующими элементами: основной эмоциональный эффект его ширмы «Кипарис» (Токио, Национальный музей) строится на движении линий, очерчивающих огромный изогнутый ствол дерева, и цветовом трезвучии золота, облаков, густо-синего ручья, коричневой коры дерева. Однородная условная золотая поверхность, обозначающая облака, не только позволяет ощутить гигантский масштаб изображения (при этом и реальные размеры ширмы очень велики: она состоит из восьми створок высотой 170,5 см и общей шириной 462,4 см), но создает необходимость значительной степени условности и в передаче воды и в трактовке дерева, хотя известная зависимость от приемов ранних мастеров Кано, восходящих к живописи тушью, здесь еще заметна.

Самое главное новое качество живописи Кано Эйтоку и его последователей Кано Санраку (1559–1635) и Кано Мицунобу (1565–1608?) состояло в переходе к формам монументальной росписи («Фазан и цветущее дерево сливы» в монастыре Мёсиндзи в Киото). И хотя по материалу это была все та же бумага, часто покрывавшаяся золотом или серебром, сама задача размещения картины на большой плоскости стены, ее соотношение с пространством интерьера дворца привели к изменению ее композиционного и образного строя, потребовали иного типа цветовой и пространственной

условности, которые впоследствии и были выработаны великими мастерами XVII века.

Принципы декоративности осваивались в японской живописи не только художниками школы Кано. Этот процесс был более широким и всеобщим, связанным с изменением общественных функций живописи в XVI веке и сдвигами в развитии японской художественной культуры этого периода.

Считавший себя последователем Сэсю художник Хасэгава Тохаку (1539—1610) достиг блестящих успехов в монументальных росписях, не только стилистически сходных с произведениями школы Кано, но и выполненных монохромной тушью. В его известной картине «Сосны» огромная по размерам плоскость ширмы (155,2 см высоты и 345,1 см ширины) организуется по законам, выработанным мастерами суми-э: насыщенные густые мазки туши как бы выводят изображение на передний план, а постепенное ослабление интенсивности тушевого мазка создает впечатление глубины пространства, погруженности изображения в туманные дали. Подобно тому как в этой картине белый фон создает условную пространственную среду природы, в полихромных ширмах Тохаку такую роль играет золотой фон («Клен» — роспись в монастыре Тисакуин в Киото). По сравнению с произведениями художников Кано, которым Тохаку себя противопоставлял, его работы обладают большей эмоциональностью и лиризмом, связывающим его с традициями хэйанской живописи и де-

лающим провозвестником высоких достижений декоративной живописи XVII—XVIII веков.

Характерное для XVI века обмирщение живописи, на первых порах снижавшее ее духовную значительность за счет увеличения чисто декоративных свойств, было одним из проявлений общего процесса секуляризации японского искусства, уменьшения значения религиозных идей в духовной и социальной жизни общества.

Как бы компенсируя происходившие в живописи процессы, на передний план выдвигаются другие виды художественной деятельности, причем они выступают не каждый сам по себе, а сплавленные в единый ансамбль, сложное и многозначное целое. Компонентами этого ансамбля становятся архитектурное сооружение и сад, живописный свиток и букет цветов, произведения декоративного искусства. Основой их художественного единства стал так называемый культ чая, не имеющее аналогий в других странах явление культуры, получившее распространение в Японии XVI века. Это было время, когда на общественную и культурную арену постепенно стали выходить представители третьего сословия — торговцы, ремесленники, разорившиеся мелкие дворяне, — составившие со временем основное население бурно развивавшихся городов. Собственно городская культура окончательно сформировалась лишь столетие спустя, но намного раньше важнейшие импульсы японская культура стала получать именно из этой социальной



среды, крепнувшей экономически, но остававшейся на низшей ступени общественной иерархии. Идеалы чайного культа в своей основе были порождением этой исторической ситуации, недаром самым почитаемым в Японии «мастером чая» был Сэн-но-Рикю (1521–1591), выходец из среды торговцев портового города Сакаи.

Хотя культ чая оказал самое непосредственное воздействие на развитие японской архитектуры, садов, декоративных искусств, в особен-



180 *Керамическая чашка для чайной церемонии. Токио, частное собрание. Начало XVII в.*

ности керамики, его главный смысл и суть выразились не просто в каждом из этих видов искусства и даже не только в их взаимодействии в ансамбле чайного дома. Можно сказать, что его идеалы получили форму социальной утопии, условного равенства всех перед лицом красоты в специальном ритуале, на время как бы выключавшем человека из реальности с ее несправедливостью, жестокостью, уродливостью. Ритуал получил название тя-но-ю, переводимое на европейские языки как чайная церемония. Создателем церемонии считается священник Мурата Сюко, определивший для нее специальное помещение и тем самым превративший ее в самостоятельное, имеющее собственный смысл действо. Чайный дом — тысящу напоминал хижину отшельника или прибрежный рыбацкий домик, построенный из самых простых и обычных материалов — дерева, соломы, бамбука. Величина его равнялась «четырем с половиной циновкам» (около трех квадратных метров), а не-

притязательная скромность была связана с идейным содержанием ритуала.

Окончательное становление классической формы чайной церемонии связано с именем Сэн-но-Рикю, который создал стройную концепцию тя-но-ю и исходя из нее — архитектурную конструкцию дома, устройство сада, а также подбор всех предметов, употреблявшихся во время церемонии, — чашки для чая, котелка для кипячения воды, чайницы, ковши и др. (Ему приписывается сохранившийся до наших дней чайный павильон Тай-ан в монастыре Мёкиан в Киото, 1582.)

Рикю обратил самое пристальное внимание на каждую деталь чайной комнаты, конструкцию входа и окон, качество и отделку материалов, их фактуру и цвет, сочетания друг с другом.

Самым важным местом в комнате была специальная ниша — токонома, происхождение которой идет от алтаря в буддийском храме. Во время церемонии в нише располагался



181 Железный котелок для чайной церемонии. XV в. Осака, частное собрание

свиток живописи или каллиграфии, иногда цветок в вазе, курильница с благовониями. Все действо состояло из прохода гостей через сад, входа в дом и любования композицией в токонома, появления хозяина и безмолвного приветствия его, приготовления хозяином зеленого взбитого чая в единственной чашке, по очереди передаваемой гостям, наконец, любования всеми необходимыми для церемонии предметами, в первую очередь чашкой, затем чайницей, ложкой для заваривания, котелком для воды и т. п. После этого могла возникнуть беседа, тихая и немногословная. Созерцая картину в нише, слушая бульканье кипящей воды в котелке, гость и хозяин добивались состояния «безмолвной беседы», полного внутреннего контакта и взаимопонимания. Атмосфера возвышенной духовности для постижения красоты, не выразимой в словах, но раскрывающейся через гармонию всей обстановки, соответствия друг другу предметов утвари, живописи или каллиграфи-

ческой надписи, общей незамутненности сознания повседневными заботами и суетой – в этом состояла цель ритуала, его предназначение.

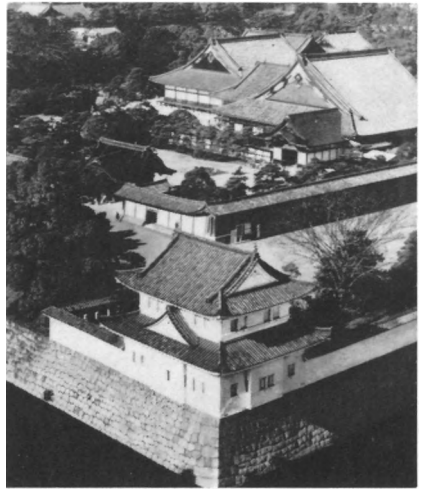
Подобно тому как питье чая, само по себе чисто практическое и прозаическое занятие, было превращено в чайной церемонии в утонченное эстетическое действие, изысканное духовное наслаждение, так и в повседневной непритязательной простоте и даже бедности крестьянского жилища была замечена особая прелесть и красота, противостоявшая роскоши, пышности, яркости. Та же красота была открыта в простой глиняной чашке с шероховатой поверхностью, как будто сохранившей след руки гончара, с неровными затеками глазури, случайными по форме и фактуре. Это красота не бросающаяся в глаза, не раскрытая полностью и до конца, но просвечивающая в намеке, в подтексте, «между строк».

Эстетические каноны чайного культа сравнительно быстро получили распространение во всех областях



182 Замок Нидзё. Фрагмент интерьера.
Начало XVII в. Киото

183 Замок Нидзё. Начало XVII в. Киото



художественной культуры Японии конца XVI–XVII века. Само название чайной комнаты – *сукия*, трактуемое в первоначальном значении иероглифов как «убежище пустоты», стало стилевым понятием японской архитектуры. Конструктивные и эстетические качества традиционного жилого дома с его свободной пространственностью интерьеров, не заполненных предметами обихода, идеальной чистотой покрывающих пол соломенных матов, художественным осмыслением натуральных материалов – дерева, бамбука, соломы – восходят к идеалам чайного культа.

Ни с чем не сравнимо было воздействие этих идеалов на развитие декоративных искусств. Здесь особенно важным оказалось то, что философский смысл чайной церемонии должен был выражаться в реальных художественных качествах всех

ее аксессуаров и предметной среды, где она происходила. Эстетика чайной церемонии утвердила в японском искусстве принцип единства утилитарности и красоты. «Мастера чая» сознательно подчеркивали эстетические качества обычных предметов утвари из повседневного обихода простых людей. Эти идеи исподволь формировались в недрах зарождающейся культуры третьего сословия. Но по своим результатам это была полная переориентация в эстетических взглядах и представлениях о красоте, отразившаяся на всем художественном мышлении времени, когда научились видеть в малом – большое, в обыденном – прекрасное. В свою очередь это развивало способность тончайшей реакции на красоту в природе и искусстве. Так чайные церемонии оказались сильнейшим импульсом в развитии архитектуры, искусства садов, а также



184 Замок Химэдзи. Начало XVII в.

керамики, расцвет которой начинается как раз в XVI веке.

Как известно, центры керамического производства в разных провинциях существовали еще в древности и выпускали изделия как для религиозных церемоний, так и для повседневных нужд населения. В период Камакура самым крупным таким центром стал Сэто в провинции Овари, специализировавшийся на сосудах, покрытых зеленоватыми и темно-желтыми глазуриями поверх рельефного узора. Другие центры – Токонабэ, Сигараки, Тамба, Бизэн, Эхизэн до начала XVI века имели более скромное значение. Вместе с Сэто эти керамические центры получили название «Шести старых печей». Их продукция – тяжелая, грубоватая керамика для нужд окрестных деревень (горшки, бутылки, чаши, специальные сосуды для хранения семян) – изготавливалась из местных материалов. Их простота, утилитарность, непритязательность оказались соответствующими новым идеалам красоты, сформировавшимся под влиянием чайного культа, и вскоре эта керамика не только стала использоваться «мастерами чая», но и специально изготавливаться с учетом новых требований.

Наиболее полно отвечали им керамические изделия печей Сигараки и расположенных рядом с ними печей Ига. Вылепленные из красновато-коричневой глины, мягкой и пластичной, они покрывались глазурью голубовато-зеленых тонов, напоминавших цвет патины на старинной бронзе. Выдающийся пример из-

делий такого рода – выполненная в Ига ваза для цветов неправильной цилиндрической формы, как будто чуть смятая, скульптурно вылепленная. Глазурь легла на ее шершавую поверхность неровными затеками, вздулась пузырями и наростами. Желтовато-зеленая сверху, она как будто закопτιлась и потемнела от времени, переходя в густой серо-зеленый цвет к низу вазы.

Неправильность формы, как бы связывающая эту керамику с творениями природы, постепенно стала все более характерной чертой изделий, специально выпускавшихся для тэнно-ю. Даже технические дефекты – трещины и разрывы керамической массы при обжиге, пятна и углубления в глазури – стали рассматриваться как ее художественные достоинства, связанные с самим материалом, его обработкой.

С распространением чайных церемоний все большее число керамических центров начинает выпускать специальные чашки для чая, культивируя в пределах требований эстетики чайного культа собственную стилистику своих изделий. Большой популярностью пользовались в конце XVI века изделия печей на острове Кюсю, известные под названием Карацу, и вновь возникших в провинции Мино печей, выпускавших керамику, обозначаемую как Сино, Орибэ и др. Особой любовью «мастеров чая», в том числе и самого Сэн-но-Рикю, пользовалась так называемая керамика Раку, вылепываемая от руки, без гончарного круга, и покрытая, как правило, однотонной глазурью. Единство красоты

и утилитарности привлекало к этим изделиям приверженцев чайного культа, в том числе художников, которые, не будучи профессиональными керамистами, стремились в разнообразных видах творчества выразить свое ощущение прекрасного.

Одним из них был прославленный Хоннами Коэцу (1558–1637), известный также как живописец, каллиграф и мастер лаков.

Коэцу был автором многих чашек для чайных церемоний, но среди них есть одна, названная художником «Фудзи-сан», которая считается национальным сокровищем Японии. Образное сопоставление со знаменитой горой не зрительно-наглядное, но ассоциативное: здесь скорее образ горы в его метафорическом преображении поэзией, чем образ реальный. Фудзи становится олицетворением необыкновенной, ни с чем не сравнимой красоты. Художник взял обычную для изделий Раку цилиндрическую форму и покрыл ее глазурью редкостных оттенков: желтовато-розовая наверху, она чуть темнеет к середине тулова, потом переходит в густо-коричневую, а в нижней части опять светлеет, обретая серовато-песочный цвет. Эти переходы неодинаковы с разных сторон, чашка меняется при каждом повороте, неопределенность ее декора подобна красоте природы, затянутого дымкой горного пейзажа, где все скорее угадывается, чем точно различается.

Историческая реальность того периода, когда создавалась и получала распространение чайная церемония,

была полна военных столкновений, грабежей и предательства, контрастов безудержной власти и богатства, с одной стороны, бесправия и нищеты — с другой.

В гораздо большей степени, чем архитектура чайного дома, соответствовала реальной действительности конца XVI — начала XVII века впервые появившаяся в Японии архитектура замков. Замки возводились в период междоусобных войн и борьбы за объединение страны как оборонительные сооружения. Затем они стали строиться крупными феодалами-даймё в каждой провинции, превращаясь в административные, торговые и культурные центры, вокруг которых вырастали новые города. Сохранилось сравнительно немного замков того времени (в Осака, Нагоя, Мацумото, Кумамото).

Один из наиболее характерных — замок Химэдзи, строившийся с 1601 по 1609 год, в период наивысшего расцвета замковой архитектуры. Его белоснежные башни и стены, поднимающиеся над мощной каменной кладкой, вызвали к жизни его второе наименование — «Замок белой цапли». Несмотря на мощь архитектурных объемов, его многоярусные изогнутые крыши, соединяя в себе ощущение тяжести и легкости одновременно, действительно создают образ парящей в небе птицы. Как и в более ранних замках, его ядро составляет башня-тэнсю, расположенная внутри главной цитадели. Общий план замка, включавшего в себя жилые покои и службы, очень сложен, подобен лабиринту, что определялось его стратеги-

185 Мавзолей Токугава. Ворота Ёмэй-мон. Начало XVII в. Никко



ческим назначением. Более десяти ворот разнообразной конструкции надо было миновать, чтобы попасть к центральной башне.

Если первые замки, служившие главным образом военным целям, чаще всего строились на возвышенных местах, то после окончания войн, когда исчезла их главная оборонительная функция, они продолжали существовать как определенная типологическая форма со своими стилевыми закономерностями. Их стали строить как центр феодальных поместий на открытом пространстве долин, но по-прежнему окружали толстыми стенами с башнями и воротами, глубокими рвами, иногда наполненными водой. Это уже был выраженный в архитектуре образ жизни, символ богатства и престижа владельца, наглядно представавший в облике резиденции.

Такой тип замка являет собой Нидзё (начало XVII в.), где за каменными стенами расположены жилые покои военачальника, построенные из обычного для японской архитектуры материала — дерева в стиле сёин-дзукури. Но, подчиненные масштабу стен и ворот, жилые покои оказались более монументальными и мощными, как бы укрупненными по сравнению с традиционными строениями стиля сёин. Выделение с помощью пышной ornamentации главного входа, общая преувеличенность масштабов в соединении с богатством декоративного оформления интерьеров лишают этот дворец простоты архитектуры сёин-дзукури XIV–XV веков, совершенно меняют ее образный строй, ее смысловое содержание. В интерьерах Нидзё ощущение подчеркнутой пышной праздничности соз-



дается настенными росписями по золотому фону, выполненными в декоративной манере школы Кано (они приписываются художнику Кано Таниу).

Мир феодальных замков-дворцов с их пышностью и великолепием эстетически был полной противоположностью миру чайного культа. Это были два лика красоты, одновременно существовавшие в рамках единой культуры и выросшие на ее почве.

С еще большей остротой и наглядностью эти столь противоположные друг другу эстетические концепции выразились в двух знаменитых архитектурных ансамблях начала XVII века — ансамбле мавзолеев Токугава в Никко и дворце Кацура близ Киото. Правда, сравнивая их, надо принимать во внимание, что ан-

186 Дворец Кацура. Начало XVII в. Киото

187 Дворец Кацура. Павильон Сёкинтэй и сад. Начало XVII в. Киото



самбля в Никко продолжает традиции храмового зодчества (мавзолей считался культовым сооружением), а дворец Кацура развивает идеи жилой архитектуры и чайных домов. Но в этом сопоставлении важно подчеркнуть разницу идейных основ, а не собственно архитектурных типов.

При всем различии их художественного смысла, выразившемся в разработке пространства, построения архитектурного объема, отношении к материалу и декоративному убранству, оба ансамбля имеют одно общее качество, определяемое их принадлежностью к единой культуре: это включенность архитектуры в природную среду. Пышный и многокрасочный мавзолей в Никко точно так же немислим вне взаимодействия с природой, как и дворец Ка-

цура, где это входит в образную структуру, составляет ее суть.

Расположенные в редкостной по красоте горной местности, окруженные гигантскими многовековыми деревьями, все здания мавзолея Тосёгу (он строился в своей основной части с 1615 по 1623 год), как и возведенные несколькими десятилетиями позже здания мавзолея Тайюин, в своей конструктивной первооснове соединяют формы буддийского и синтоистского храмового зодчества. Ансамбль построен по принципу нарастания впечатлений по мере продвижения по центральной аллее из криптомерий, прохода через гигантские каменные тории, подъема по лестницам и созерцания по мере перехода с одного уровня на другой различных сооружений — больших и малых храмов, колодцев для куль-

тового омовения, ворот со статуями стражей и др. Воротам, проход через которые имел и культовое и психологическое значение, уделено в ансамбле Тосёгу особое внимание. Едва ли не главное, ошеломляющее впечатление должны были производить ворота Ёмэймон с массивными, крытыми голубой черепицей крышами, поддерживаемые системой кронштейнов, пышная резьба и роспись которых были основой их яркого декоративного эффекта. Скрывающая конструктивную схему сооружения, его тектонику, орнаментация приобретает самодевлеющее значение из-за своего обилия, многоцветности, соединения разных материалов (дерева, камня, металла, черепицы) и разных техник выполнения декора — резьбы по камню и дереву, часто с раскрашенной и позолотой, чеканки по металлу, лаковой росписи и др. Главная идея — утверждение величия и богатства сёгуна получает выражение в пышности архитектурного декора, призванного поразить воображение множественностью и изощренностью выполнения самых сложных узоров. Некогда сосредоточенное внутри храма и призванное утверждать мощь и величие божества, это великолепие здесь как бы выплеснулось наружу, стало самодевлеющим в своей функции — утвердить, обожествить правителя. Почти одновременно с мавзолеем в Никко недалеко от старой столицы — Киото в 1620 году было начато строительство императорского загородного дворца, продолжавшееся с перерывами до конца 50-х годов.

Принципы чайного культа и вызванной им к жизни эстетической концепции легли в основу замысла ансамбля и были реализованы в нем со всей полнотой. Единая художественная идея одушевляет решение общего плана, размещение архитектурных сооружений среди природного окружения, выполнение каждого интерьера, любого уголка сада до самой мельчайшей детали. Она включает в себя осознание духовности природы, ее глубокой внутренней близости человеку и соразмерности ему.

Начавший развиваться еще в XV веке стиль сёин-дзукури стал чисто национальным типом особой архитектуры без фасада, свободно располагающегося в пространстве объема здания, весь смысл которого в интерьере, его организации. Но при этом эстетически осмыслялось удивительно органичное сопряжение его с окружающим пространством: в струящейся линии зигзага дворца была почувствована тенденция слиться с миром, уподобиться непринужденной свободе его форм. Зигзаг сам по себе похож на трещину в камне, вьющуюся по долине реки — в нем слиты воедино динамика и покой.

В образе дворца Кацура нет волевого противостояния окружающему миру и тем самым утверждения силы и власти человека. Его внутренние помещения, смыкаясь углами наподобие ширмы, переходят одно в другое, пространство «перетекает», спокойно струится, а когда раздвигаются окна-сёдзи, сливается с пространством сада.

Главное здание дворца состоит из трех частей: Старый Сёин, Средний Сёин и Новый дворец. К последнему примыкает музыкальная комната. На берегу водоема, занимающего центральную часть всего ансамбля, расположен павильон Гэппаро, на противоположном берегу – Сёкинтэй (Павильон сосны и лютии) с чайным садом перед ним, на главном острове – Сёкатэй (Павильон любования цветами) и небольшой храм Онриндо. Кроме этого в ансамбль входят еще чайный дом Сёикэн и другие постройки. Тщательность отделки каждой детали как снаружи, так и в интерьерах ансамбля Кацура одинакова в главных и второстепенных помещениях. Текстура деревянных стоек, перил, пола веранды в главном здании подобрана с такой же тонкостью, как и узор бумаги на внутренних стенах-фусума или форма дверных ручек. Прямолинейные очертания зданий, их строгая пропорциональность и графичность лишены сухости, ибо сочетаются с непринужденной свободой композиции сада. Хотя план Кацура таков, что ансамбль нельзя охватить взглядом целиком, он весь постигается через детали, через часть раскрывается

целое. Не имеющее выраженных границ единое пространство варьируется, обыгрывается, переживает-ся и в результате дает множество разнообразных эмоций в зависимости от позиции наблюдателя – неподвижно сидящего внутри помещения или медленно проходящего путь от открытой лужайки перед дворцом к павильону на острове.

На дорожках Кацура как бы незримо присутствует человек: художник строит весь ансамбль – не только архитектурные сооружения, но и окружающую среду – соразмерным ему.

Постепенное осознание значительности и ценности человека, отмеченное в разных видах искусства, можно назвать наиболее характерной чертой художественной культуры XVI – начала XVII века. В значительной мере это происходило еще косвенно, опосредованно, проявляясь в уменьшении роли религии, общем обмирщении культуры, ее повороте к живому миру реальной действительности. Эти сложные процессы подготовили следующий этап развития японской культуры второй половины XVII–XIX века с ее иными закономерностями и новыми чертами.

ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII–XIX ВЕКА

С утверждением сёгуната Токугава (1615–1868) начался период развития японского общества, полный внутренних противоречий как в экономической, так и в идеологической жизни. С 30-х годов XVII века правительство пресекает почти все контакты с внешним миром, обрекая страну на самоизоляцию как раз в тот период, когда культурные контакты с Европой и Америкой благодаря бурно развивавшемуся мореплаванию и мировой торговле могли оказаться плодотворными.

Социальная иерархия была строго зафиксирована в специальных законах, по которым общество делилось на замкнутые сословия, и самым низшим среди них были торговцы и ремесленники, хотя в их руках, руках нарождавшейся и богатевшей буржуазии, был сосредоточен основной экономический потенциал страны.

Для культуры XVII–XIX веков характерно интенсивное расширение ареала: ее центрами становятся наряду с Киото и Нара новая столица Эдо (современный Токио), Осака, портовые города Сакаи, Нагасаки и др. Расцвет специфической городской культуры стал самой главной особенностью японского позднего средневековья. Естественно, что при этом менялись формы бытования искусства и его роль в обществе. Формировавшееся третье сословие, которое постепенно вырабатывало свои собственные этические и эстетические нормы, выходило на авансцену художественной жизни как главный герой и наследник культурных традиций прошлого.

По сравнению с предшествующими периодами в XVII–XIX веках изменилось значение отдельных видов и жанров искусства. Архитектура утратила роль ведущего компонента художественного ансамбля в развитии культурного зодчества, занимавшего прежде ведущее место. Стандартизация строительства и сложение модульной системы способствовали выработке типа традиционного жилого дома, составившего основу как ряда дворцовых ансамблей, так и массовой застройки городов.

Япония XVII–XIX веков не знала принципиально новых градостроительных идей. Города не имели единого административного и культурного центра, в них не было специально спроектированных площадей, монументов и памятников. Нерегулярная запутанная система улиц была лишь средством внутригородской коммуникации, но никак не формой пространственной организации города, как в период раннего и зрелого средневековья. Застройка бурно развивавшихся городов была стихийна и беспорядочна и представляла собой как бы суммирование одной и той же ячейки – традиционного жилого дома.

Традиционный жилой дом синтезировал отобранные вековым опытом поколений архитектурные идеи, наиболее целесообразные с точки зрения природных и климатических условий страны (в том числе постоянной сейсмической активности и большой влажности воздуха). Но главное – в нем воплотилась традиция художественно-образного осмысления

пространства, зародившаяся еще в древности и пронесенная через всю культурную историю народа. Именно поэтому и могла появиться такая четкая и отработанная форма жилого дома, имевшая не только утилитарный, но и художественный смысл.

В живописи возросла роль декоративных росписей, развитием которых ознаменован был уже рубеж XVI и XVII веков. Изохренная духовная напряженность живописи тушью получает новое жанровое выражение в так называемых хайга и бундзинга, включавших в себя и поэзию. Высокого расцвета достигает гравюра на дереве, ставшая в XVIII–XIX веках главным видом японского искусства, прекрасным итогом многовекового пути изобразительного творчества.

Наконец, возрастает общий удельный вес декоративных искусств, получивших свою сложную видовую дифференциацию. Наряду с широким развитием производства фарфора, тканей, лаковых изделий переживает расцвет искусство малой пластики в виде нэцкэ – уникальный вид творчества, соединивший в себе высокий профессионализм выдающихся мастеров со стихией фольклора как в литературно-сюжетной основе произведений, так и в изощренности предметного творчества, ремесленного многовекового опыта работы с различными материалами.

Все это свидетельствует о большом усложнении художественной жизни Японии отмеченного периода, напряженности ее духовного развития да-



же в условиях изживавшего себя феодального строя.

Изменение смыслового содержания японского искусства происходило в условиях сложившейся в предшествующие века его поэтики и образности, что затрудняло ощущение нового, появлявшегося нередко в традиционных формах.

Вырабатывая свои собственные формы художественной культуры, третье сословие, при всем своем противостоянии феодальной аристократии и самурайству, опиралось на прошлое, на сложившийся ранее язык искусства. По мере роста своего богатства оно все более ассимилировало изысканные формы феодальной культуры. Наиболее ярко это проявилось в утверждении своеобразия художественной школы Киото XVII–XVIII веков. По своей внутренней природе школа живописи Киото имела глубокие связи с декоративными искусствами. Не-

даром все три самых знаменитых художника того времени были выходцами из среды ремесленников — мастеров декоративного искусства: Хоннами Коэцу происходил из семьи оружейников, Таварая Сотацу расписывал веера, Огата Корин был сыном красильщика и сам работал в этой области искусства. Органическая связь со сферой ремесел проявилась не только в общей стилистике их живописи, но и в их собственной творческой универсальности, стремлении с одинаковой полнотой выразить свою личность, свои потенциальные возможности и в росписи ширм, и в декоре лаковых изделий, и в керамике. Хоннами Коэцу был художником многообразного таланта. Он принадлежал к универсально одаренным, гениальным натурам, в каждом искусстве открывавшим нечто новое и неповторимое. Коэцу был одним из самых прославленных каллиграфов

188 *Коэцу и Сотацу. Свиток живописи и каллиграфии. Фрагмент. Бумага. XVII в. Токио, музей Хатакэяма*

Японии и не менее знаменитым живописцем, хотя почти нет картин, приписываемых ему с полной достоверностью. Так как он часто работал с Сотацу (по преданию, они были женаты на сестрах), то многие свитки живописи с каллиграфией Коэцу, возможно, имеют двойное авторство. Коэцу возродил бытовавший в период Хэйан тип картин-поэм, доведя этот жанр до высокого совершенства. Каллиграфия Коэцу — не пояснение картины, а живопись — не иллюстрация поэтического текста. Они едины в своей эмоциональной основе, едины по духу и настроению, что выражается в их стилевой целостности. Каждый такой свиток представляет собой декоративно решенную поверхность, где основой выразительности становится ритмическая упорядоченность чередования каллиграфических строк и изображений, временами накладывающихся друг на

друга. Фон чаще всего серебряный или золотой, иероглифы написаны черной тушью, живопись исполнена также тушью, иногда с подцветкой. На этих свитках цветы, травы, животные существуют в каком-то скажочно нереальном пространстве мерцающего фона, то собранные в плотные группы, то исчезающие в его призрачной глубине. На картине «Лотосы» строчки стихов, взятые из антологии XIII века, написаны художником плотным густым мазком, как бы теряющим свою интенсивность по мере бега кисти, пространственно отодвигаясь в глубину фона и «заглушая» им.

Уже говорилось о том, что Коэцу был выдающимся художником-керамистом, автором знаменитой чашки для чайной церемонии «Фудзисан», а также многих других. Он был приверженцем концепций чайного культа и в соответствии с ними стремился в каждом жанре открыть присутствие ему закономерности и возможности, понять их связи с более общими духовными принципами. Под влиянием Коэцу сформировалось творчество его выдающегося современника — Сотацу, работавшего между 1600 и 1640 годами (точные даты его жизни неизвестны). Сохранилось немало приписываемых ему свитков, исполненных совместно с Коэцу или самостоятельно, но в близкой ему манере. Однако значение Сотацу в истории японской живописи определяется его картинами на ширмах, где глубокое понимание традиций хэйанской живописи ямато-э соединилось со стилевой стихией декоративных

росписей эпохи Момояма, с новыми устремлениями времени.

Его ширмы на сюжеты из хэйанского романа «Гэндзи-моногатари», в отличие от свитков XII века, передававших атмосферу лирических переживаний героя, отмечены театрализованной, яркой зрелищностью, пейзажный фон подобен кулисам, а расположение фигур напоминает актеров на сцене. В ширме «Сэкия» широкие плоскости почти локального зеленого цвета, упругий динамичный силуэт холмов создают эмоциональную основу росписи. Условность пространства, создаваемая золотом фона, в сочетании с большой точностью передачи отдельных деталей — костюмов, экипажей, архитектуры — создает декоративность нового типа. Безукоризненная точность владения линиями, выработанная в живописи на свитках совместно с Козцу, стала в росписи ширм залогом выразительности каждого силуэта, строгой ритмической упорядоченности цветковых пятен. Изысканная декоративность свитков приобрела черты монументальности, соответственно преобразившись и в своих стиливых качествах.

Индивидуальность Сотацу как мастера росписи ширм проявилась в его умении создавать напряженные композиции с помощью динамичного ритма каждой линии, ее упругой силы, как бы временно остановившей или замедлившей движение. Такое ощущение в особенности вызывают две работы Сотацу — «Придворные танцы», с их энергичным, как будто не прекращающимся вращением фи-

гур, и «Боги ветра и грома», безудержная динамика которой, страстная тема движения вызывали удивление и восторг современников и последователей художника.

Несмотря на яркий талант, а может быть и благодаря ему, Сотацу не создал школы в прямом смысле. Но влияние его искусства на последующие поколения художников Киото было огромно.

Подлинным главой школы как определенного направления живописи с собственной эстетической концепцией был Огата Корин (1658—1716), обладавший необычайным декоративным даром. Его произведения, будь то ширма или лаковая шкатулка, поражают силой цвета и свободой пространственных решений. Изысканный артистизм Козцу соединился у него с чувством цвета и динамизмом композиции, свойственным Сотацу, недаром он копировал его ширму «Боги ветра и грома». Ритмическая жизнь узора на плоскости, традиционно культивировавшаяся в тканях Киото, была унаследована им у своих предков — красильщиков тканей. В творчестве Огата Корина наиболее полно и ярко сочетались новые веяния в искусстве с культурными традициями прошлого.

Среди сохранившихся произведений Огата Корина одно из самых значительных и знаменитых — «Красные и белые цветы сливы», картина, написанная на паре двустворчатых ширм. Можно смело назвать ее шедевром, равным выдающимся творениям мировой живописи. Вся центральную часть ширм занимает изображение широкого потока, кругля-



189 Корин. Красные и белые цветы сливы. Фрагмент ширмы. Бумага. Начало XVIII в. Атами, Музей

щегося голубовато-серебряными и черными завитками. По обе стороны от него написаны цветущие деревья: коренастое, с толстым изогнутым стволом и почти вертикально поднимающимися ветвями дерево красной сливы и другое — обозначенное лишь подножием ствола и изогнутой, как бы припадающей к воде, а потом вдруг взметнувшейся вверх веткой, усыпанной белыми цветами. Если поток написан совершенно плоскостно и узор волн напоминает орнаментацию ткани, то стволы деревьев,



ветви, цветы кажутся объемными, почти реально ощутимыми и живыми, несмотря на условность золотого фона, создающего абстрактное пространство, в котором живет все изображение. Такая противоречивость в степени условности создает внутреннюю сложность картины, ее неоднозначность.

В восприятии картины, эмоциональном переживании ее образности большое место занимает сама мане-

190 Сотацу. Роспись ширмы на сюжет «Гэндзи-моногатари». Бумага. XVII в. Токио, Сэйкадо Бунко



ра письма, чисто живописные приемы, которыми пользовался художник. Он очень мягко моделирует все формы, сохраняя при этом их точность и чистоту. Вслед за Сотацу он использует сложную технику «тарасикоми» («влажные капли»), когда изображение выполняется на бумаге, мало впитывающей краску, и поверх одного еще не просохшего слоя накладывается второй, который сразу же растекается, смешивается с пер-

вым, образуя особое сплавление цвета. Одновременно с этим Корин применял так называемый бесконтурный или бесконтурный метод — «мокко-цу». Свободная непринужденность работы кистью во многом способствовала успеху художника в его стремлении перевести лирический мотив на язык форм декоративной живописи.

В реальности своей жизни в интерьере дома всякая ширма существует не

как единая плоскость, но как две или несколько плоскостей, расположенных под углом друг к другу. Она становится объемным предметом, взаимодействующим с пространством, что не могло не учитываться художником в композиции картины, ее ритмическом и колористическом строе. Другая монументальная ширма Огата Корина, «Ирисы», как раз может быть примером тончайше рассчитанного волнообразного движения в построении декоративного мотива на «ломающейся» поверхности ширмы. Ширма была не только картиной, но и вещью в доме, имеющей определенные функции разделения помещений. В то же время реальная «вещь» — ваза, шкатулка, курильница — могла служить в просторном, лишенном орнамента интерьере дома (а такой традиционный дом как раз начал складываться в своих типологических чертах к началу XVIII века) единственным декоративным предметом, создающим его эмоциональный тонус.

Формирование в Японии конца XVII—XVIII века ансамбля интерьера на основе единых декоративных качеств всех видов искусства, ставшее одной из основ художественного процесса, было возможно только при подобном сближении картины и предмета декоративного искусства. Недаром тот же Огата Корин был автором росписи на веерах, кимоно, лаковых шкатулках. Плодотворно работал он в содружестве со своим братом, прославленным керамистом Огата Кэндзаном (1664—1743).

По своей смысловой насыщенности, одухотворенности керамика Кэнд-

зана находится в одном русле со всеми декоративными искусствами Киото, куда можно отнести и живопись на ширмах. Славу изделиям Кэндзана принесла их роспись, частично принадлежавшая Огата Корину, частично выполненная самим мастером. Иногда она была многоцветной и яркой, положенной на поверхность сосуда густыми пятнами и мазками, иногда исполнена лишь черной тушью с ее многочисленными оттенками, как в монохромной живописи. Кэндзан синтезировал лучшие традиции японской живописи и керамики, увидел роспись на объемном предмете как его живой и естественный декор. В то время как формы его изделий просты и обычны, роспись обладает зарядом огромного эмоционального напряжения и силы. При этом сам мотив обычно лаконичен, рассчитан на развитую цепь ассоциаций зрителя. Как и живописи Корина, керамике Кэндзана, который также был незаурядным живописцем, свойствен высокий артистизм, приближающий его искусство скорее к духовной сфере, чем к утилитарной. В этом смысле творчество Кэндзана, хотя и оказавшее сильное влияние на современников и потомков, стояло в стороне от бурно развивающихся ремесел, в том числе керамических и фарфоровых производств, получавших все большее значение в художественной и хозяйственной жизни периода Эдо.

Как уже отмечалось, школа Киото занимала особое место в искусстве этого времени. Она в первую очередь хранила и развивала художественные традиции прошлых веков. Цент-

ром принципиально новых явлений в культуре был столичный город Эдо. Именно отсюда шли новые веяния, распространялась новая мода, рождался новый уклад жизни большого города. С ростом городов была связана общая тенденция расширения сферы культуры. Для японского ремесленника, как и художника, это означало появление нового заказчика, уже гораздо более разнообразного по своим запросам и возможностям, представленного и в лице богатого купца, и мелкого торговца, и собрата-ремесленника, и крестьянина. В произведениях декоративного искусства и ремесла появляются изделия более дорогие и изысканные и более дешевые, массовые, отвечающие неприязательным вкусам средних слоев. Одновременно потребовалось большое увеличение продукции, что привело к расширению традиционных производств и созданию новых. Это коснулось выпуска тканей, лаковых изделий, керамики и особенно фарфора, получившего широкое распространение с середины XVII века.

На развитие декоративного искусства большое влияние оказывают не только новые представления о красоте, формирующиеся в среде горожан, но и новый социальный смысл, который получают сами вещи. Костюм, изощренно украшенный меч, веер, брелок и лаковая коробочка-инро у пояса становятся не только выражением общественной принадлежности владельца, но и его богатства. Новшества в декоре тканей были вызваны изменением самого отношения к одежде. Платье, по-

добно картине, рассматривали, оценивая композицию орнамента, его цветовое решение. При стабильности покроя декор становился основной выразительности одежды.

Поскольку форма костюма не предусматривала карманов, все необходимые мелкие предметы прикрепляли к поясу с помощью небольшого брелока — нэцкэ. Нэцкэ в виде палочки или пуговицы употреблялись и раньше, но в конце XVII века они приобретают характер миниатюрной скульптуры, расцвет которой падает на вторую половину XVIII века.

Нэцкэ наиболее ярко характеризует вид декоративного искусства, целиком связанного с городом. Вместе с тем в нем по-новому преломилась многовековая традиция и высокая профессиональная культура художественного преобразования материала. Нэцкэ как миниатюрный предмет, что-либо изображающий, будь то фигурка бога мудрости Фукуроку, цикада на листе или маска богини веселья Удзуме, уже связан с традицией обработки малой поверхности, что характерно для ремесел Японии. Умение в изначальной форме материала увидеть сюжет и образ — в продолговатом кусочке кости — рыбу, в чуть изогнутой деревянной палочке — фигуру человека, в плотном корневище — выползающую из раковины улитку, это тоже длительная традиция. Темы нэцкэ были чаще всего связаны с бытом, с распространенными в среде горожан легендами и поверьями. Изображения животных и растений имели смысл добрых пожеланий. При большом тематическом



191 Кэндзан. Керамическая чашка для чайной церемонии. Начало XVIII в. Токио, частное собрание

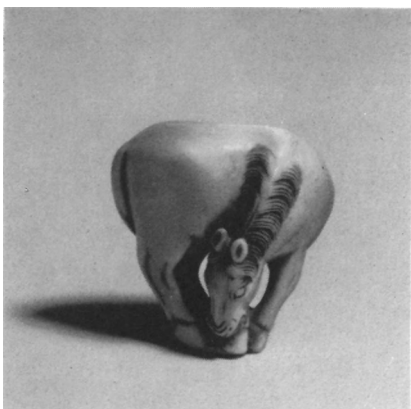
разнообразии нэцкэ сохраняли свою функцию брелока, и эта их утилитарность диктовала мастерам компактность формы и выбор материала — легкого, прочного; чаще всего это были кость или дерево. В XVIII и XIX веках популярность нэцкэ была так велика, что их изготовлением занимались не только сотни мастеров, оставивших на своих изделиях имена и печати, но и любители из всех слоев населения.

Повседневная жизнь города впервые в истории японского искусства становится объектом художественного осмысления в разных видах творчества периода Эдо — литературе, театре, жанровой живописи. Активному, самоуверенному, грубоватому буржуа, терпеливо собирающему деньги и верящему только в них, мир представлялся радостным, веселым, сулящим наслаждения. Горожанин Эдо смотрел на мир трезво, принимая его таким, каков он есть. Это

приятие действительности делало ее главным источником эмоций, наблюдений и обобщений. Быт веселых кварталов Ёсивара, любовные истории куртизанок становятся сюжетами городских повестей, спектаклей, картин, гравюр. Однако духовный мир японского горожанина того времени нельзя назвать примитивным и плоским. Культура восприятия условности в искусстве, связанная с религиозной и фольклорной символикой, повседневно бытующими произведениями живописи и ремесел, стала чертой национального характера, особенностью мировосприятия народа. Зачитывающийся эротическими новеллами Сайкаку горожанин наслаждался в театре «Кабуки» условной игрой актеров, сам сочинял трехстишия-хокку и умел оценить поэтический шедевр Басё. Его любовь была отдана гравюре на дереве, хотя сначала ее не причисляли к произведениям искусства, подобным



192 Нинсэй. Керамический сосуд. XVII в. Хаконэ, Музей



живописи на свитках и ширмах, считали ремеслом. Ей и свойственны были признаки зарождающейся массовой культуры — тиражность, дешевизна, доступность, что сближало гравюру с печатными изданиями бытовых повестей укиё-дзоси. Гравюра вслед за бытовой живописью стала называться укиё-э (слово «укиё» означает мир земной, повседневный).

В отличие от мастеров пейзажных свитков мастера живописи укиё-э, стремясь приблизиться к бытовому сознанию простого горожанина, добивались доходчивости, понятности, определенности как в выборе сюжетов, так и в их воплощении. Для этих целей еще более подходящим, чем кисть, оказался резец, при этом возникала возможность получения

193 Рюкэй. Нэцкэ «Обезьяна Сангоку». Слоновая кость. XVIII в. Москва, Гос. музей искусства народов Востока

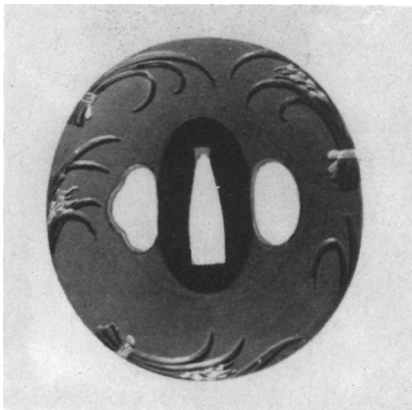
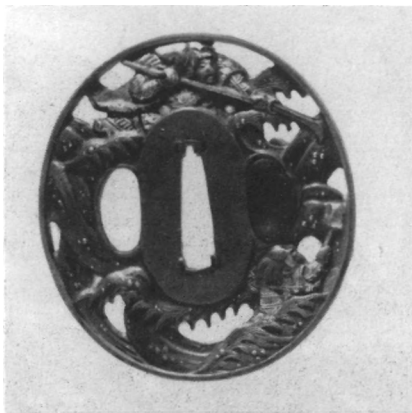
194 Сюзан. Нэцкэ «Бродячий актер». Дерево. XVII в. Москва, Гос. музей искусства народов Востока

195 Масанори. Нэцкэ «Бог богатства Дайкоку». Слоновая кость. XVIII в. Москва, Гос. музей искусства народов Востока

196 Нэцкэ «Лошадь». Слоновая кость. XVIII в. Москва, Гос. музей искусства народов Востока

197 Цуба. Металл. XVIII в. Москва, Гос. музей искусства народов Востока

198 Мастерская Гото. Цуба. Металл. XVIII в. Москва, Гос. музей искусства народов Востока



не одного, а многих изображений. Гравюра на дереве — ксилография — была привычна горожанам. Таким способом печатались календари, игральные карты, альбомы и книги-картинки, театральные афиши.

Сименем Хисикава Моронобу (1618—1694) связывают начало развития сюжетной гравюры со сценами городской жизни, как бы разворачи-

вавшимися во всех своих деталях перед глазами художника.

В начале XVIII века многие технические новшества (печать в две, затем и в несколько красок, тиснение, использование лака и др.) позволили значительно расширить выразительные возможности ксилографии.

Японская гравюра в своем авторстве коллективна, хотя на готовом листе



199 Утамаро. Куртизанка Осама из дома Абура. Цветная ксилография. Около 1799 г. Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина

200 Сяраку. Актер Отани Онидзи. Цветная ксилография. 1794 г. Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина



стоит имя только одного художника, исполнявшего контурный рисунок на бумаге и размечавшего цвет.

После этого резчик делал кальки для каждого цвета и по их числу выполнял необходимое количество досок, иногда более тридцати. Он работал по дереву продольного распила (вишня, груша, японский самшит), текстура которого благоприятна для передачи плавных текучих линий, ограничивающих большие цветовые плоскости. Печатник вручную делал оттиски, самостоятельно подбирая оттенки цвета и решая таким образом общую тональность гравюры.

Первые многоцветные гравюры приписывают Судзуки Харунобу (1725–

1770), который использовал мягкие полутона, условную окрашенность предметов как главное средство передачи эмоционального смысла своих образов. Его привлекала не просто фиксация бытовых сцен, но их возвышенная поэтизация. Его главные мотивы – лирические сцены, повествующие не о действиях, а о чувствах – нежности, любви, грусти. Харунобу был первым поэтом в японской гравюре, за которым последовала целая плеяда художников и среди них наиболее прославленные – Киёнага и Утамаро. В творчестве Тории Киёнага (1752–1815), как и у других японских гравюров, мы не найдем прямого отражения жизненных конфликтов, он

не ставил себе задачу передать сложную психологию человека, его индивидуальные качества. Главные герои его произведений – это женщины из «веселых кварталов», нежные и грациозные, то занятые своим туалетом, то созерцающие пейзаж, то тихо беседующие («Ночная сцена в Синагава»). Их образная характеристика дается художником с помощью медленных и плавных ритмов линий, торжественных сочетаний глубоких темных тонов. Вытянутые фигуры обычно располагаются группами на фоне далекого пейзажа с низким горизонтом, что создает впечатление устойчивости, спокойного величия.

Имя Китагава Утамаро (1753–1806) появилось среди японских гравюров в период подъема этого искусства и скоро стало в один ряд с самыми прославленными именами. «Искусство Утамаро – это искусство сердца. Что волнует его сердце, то воспроизводит его кисть». Такими словами сказал о молодом художнике его учитель, написавший предисловие к первой иллюстрированной Утамаро книге – «Песни раковин», опубликованной в 1780 году. Лиризм, воплощение не просто определенного чувства, но его самых тонких оттенков станет характерной чертой творчества этого художника, создавшего в 90-е годы XVIII века свои прославленные серии гравюр – «Соревнование в верности», «Дни и часы девушки», «Избранные песни любви» и др.

Героини Утамаро как будто застыли на мгновение и сейчас продолжают свое плавное грациозное движение.

Но эта пауза – самый выразительный момент, когда наклон головы, пластика жеста, общий силуэт фигуры передают чувство, которым они живут, которым захвачено все их существо. В большинстве его гравюр нет повествования, нет сюжета, сведена к минимуму детализация, не дается представления о месте действия. Нейтральный незаполненный фон гравюры делает изображение еще значительнее, заставляет сконцентрироваться только на нем, провозжать глазом каждый изгиб линии, ощущать, постигать ее ритм, а через него – суть произведения, суть чувства, передаваемого художником.

Особенности художественного языка Утамаро ясно ощутимы в гравюрах с крупномасштабными изображениями, где лицо женщины занимает почти всю плоскость листа (так называемые «Большие головы»). Для него каждая его героиня – воплощение какого-то одного качества или состояния, которое он и старался уловить. Легкое кокетство и игривость, меланхолическая задумчивость, настороженное ожидание и при этом женственная мягкость, утонченное изящество – все это передается только линиями и цветом в совершенно особой условной манере. Линия разной толщины, разной силы, упругости, легкости рассказывает и о внешних качествах модели и передает невидимую глазом, но ощущаемую внутреннюю наполненность поэтического образа, его смысл. Бег линии, ее мягкое струение или нервная пульсация создают эмоциональный тонус гравюра

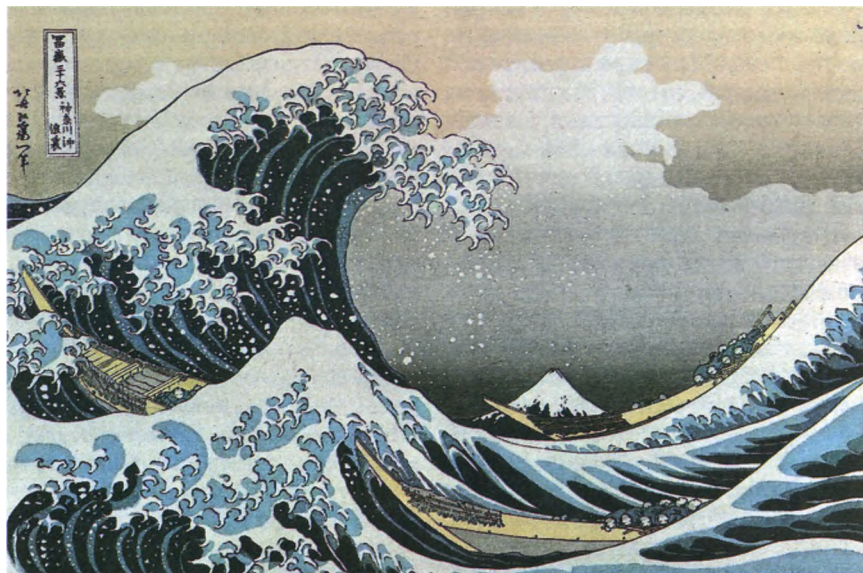
Утамаро, поддерживаемый тончайшей цветовой разработкой поверхности, нежными сочетаниями блеклых и чистых тонов. Живая плоть тела, мягкость кожи, тяжелая масса волос, гладкая фактура шелка кимоно скорее домысливаются нами, чем реально воспроизводятся художником. Но «домысливание» это становится возможным лишь благодаря тому, как Утамаро провел линию щеки и шеи своей героини, как расположил на поле гравюры густо-черное пятно сложной прически и нежно-розовые полосы ворота одежды. Поставив тут же рядом свою подпись и печать, он как будто хотел подчеркнуть, что перед нами плоский лист бумаги, но плоскость эта — величайшая ценность, без которой невозможно искусство с его удивительным сочетанием правды и вымысла.

Тот условный жанр портрета в японской гравюре, которому был отчасти привержен Утамаро, получил совершенно особое выражение в творчестве Тёсюся Сяраку (работал в 1794—1795 гг.). Его гравюры очень резко отличаются от работ его предшественников и современников индивидуальностью манеры, выбором сюжетного мотива и способом его воплощения. В них нет и тени лирической созерцательности и мягкости. Напротив, образы Сяраку — в основном крупные, подчеркнута характерные лица актеров театра «Кабуки» — отмечены бурными страстями, экспрессией черт, искаженных гневом, страхом, жестокостью. Отталкиваясь от жанра театральной афиши и театральных сцен,

в котором прославились такие мастера, как Сюнсё, Сюнтэй и другие, Сяраку отказался от иллюстративности, от передачи сюжета или традиционного костюма и грима актера. Его интересовала не характеристика роли, исполнявшей тем или иным актером, а сами чувства, составлявшие динамику сценических образов. Для этого Сяраку отказался от общепринятых традиций, сделав гротеск, преувеличение своим главным выразительным приемом. Крутая линия преувеличенно большого носа, узкая щель губ с опущенными углами, маленькие злобные глаза, сведенные гневом брови — таким предстает лицо актера Отани Онидзи на гравюре Сяраку. У художника не было продолжателей, и его краткая деятельность осталась одним из самых ярких и неповторимых эпизодов в истории японской гравюры.

Подлинного синтеза все ее черты и возможности достигли в творчестве крупнейшего японского художника Кацусика Хокусая (1760—1849), искусству которого свойственна невиданная не только в гравюре, но и вообще в японском искусстве полнота охвата жизни, широкий интерес ко всем ее проявлениям, от мимолетной уличной сценки до величия природных стихий.

Понять и оценить во всем объеме искусство Хокусая нелегко. Гравюра была главной сферой его творческих интересов, но не единственной. Он был также живописцем, поэтом, писателем, постоянно интересовался научными достижениями своего времени, был неутоми-



мым путешественником. Выступая наследником укиё-э с ее интересом к живой повседневности, Хокусай впитал в себя всю многовековую живописную культуру Японии, он пристально изучал также картины старых китайских мастеров, был знаком с европейской гравюрой, попадавшей тогда в Японию через порт Нагасаки.

Первая половина его долгой творческой жизни была как бы накоплением и осознанием художественного опыта прошлого и современности, когда он работал вполне традиционно, выполняя многочисленные картины, рисунки, гравюры и иллюстрации для книг (всего художник исполнил более 30 тысяч рисунков и гравюр и проиллюстрировал около 500 книг). Лишь после пяти-

201 Хокусай. В морских волнах у Канагава («Большая волна»). Из серии «36 видов Фудзи». Цветная ксилография. 1823–1831 гг. Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина

202 Хокусай. Победный ветер. Ясный день («Красная Фудзи»). Из серии «36 видов Фудзи». Цветная ксилография. 1823–1831 гг. Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина



десяти лет он обретает собственную манеру и стиль, выразившие его индивидуальное видение мира. Будучи семидесятилетним старцем, Хокусай создал свою самую знаменитую серию «36 видов Фудзи», а вслед за ней серии «Мосты», «Большие цветы», «Путешествие по водопадам страны», альбом «100 видов Фудзи» — работы, которые позволяют поставить его в один ряд с самыми выдающимися художниками мирового искусства.

В листах серии «36 видов Фудзи» могучий творческий потенциал Хокусая, его духовная мощь и отточенное мастерство получили наиболее полное и непревзойденное выражение. В этой серии каждый лист ценен сам по себе, в своей выразительности, в своем взгляде на мир. А се-

рия в целом — это концепция жизни и мироздания, высказанная художником-философом, художником-поэтом средствами искусства.

Уже в выборе сюжетных мотивов из той самой «повседневной жизни», которая представлялась главной ценностью в эстетике укиё-э, Хокусай не столько продолжает традицию, сколько преобразует ее, ибо его привлекает в первую очередь не созерцательный покой героев, что было характерно для гравюры со времен Харунобу, и не повышенная экспрессия театральных персонажей, но естественный процесс трудовой активности, созидательной деятельности горожан, ремесленников, крестьян, рыбаков, ее непрекращающийся ритм («Фудзи в Татикава», «Фудзи в Кадзикадзава» и



др.). Постоянно сопоставляя занимающегося своим делом человека с изображением знаменитой горы — олицетворения Японии, художник создает собирательный образ народа во всем многообразии его жизнедеятельности. Сама природа предстает в произведениях Хокусая не просто фоном для изображения людей, но естественной средой их существования, их труда, отдыха, развлечения. При этом раскрывается и художественно осознается и самостоятельная ценность природы, ее красота не отвлеченно-символическая, как в пейзажах XIV–XV веков, а реальная красота определенной местности, недаром все листы серии имеют конкретные названия. Показывая Фудзи из разных мест страны, Хокусай впервые в японском искусстве вводит образ роди-

ны во всей его конкретности и одновременно поэтической метафоричности.

Наиболее прославленный лист «Победный ветер. Ясный день» (или «Красная Фудзи») — центральный образ серии как единого произведения, его можно назвать обобщенным выражением мировидения художника, понимания им красоты природы и задач искусства. Спокойная линия силуэта горы, ее пламенеющий конус на фоне густо-синего неба с убегающей в бесконечность чередой облаков, наконец, заниженная линия горизонта — все это способствует монументализации образа, делает его символическим и многозначным.

В своем мастерстве непревзойденного рисовальщика и гравера Хокусай пользуется вполне традицион-

203 Хиросигэ. Ёккаити. На реке Миягава. Из серии «53 станции Токайдо»
Цветная ксилография. 1833–1834 гг.
Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина

ным для японского художника языком условности. Здесь он, собственно, «не изобрел» ничего нового, но довел до высокого совершенства ритмическую организацию произведения, сложность его цветовой жизни и декоративной силы. Линия как главное средство выразительности и в живописи и в графике Хокусая оказывается безграничной в своих возможностях передачи любых эмоций и понятий.

Новаторство Хокусая — в самой сути его искусства, его глубинной содержательности и связях со своим временем. Хокусай, безусловно, продолжал традиции укиё-э и находился в русле закономерностей этого искусства. Но в отличие от предшественников в его понятие повседневности оказался включенным весь мир — и сфера чувств человека, и

круг его созидательной деятельности, и природа как среда его обитания. При этом отдельная жанровая сцена, даже зорко подмеченная и блистательно запечатленная в остром и точном рисунке, интересовала его не сама по себе, но во взаимосвязи с другими явлениями жизни, с действиями других людей, в слитности с природой. Он увидел жизнь как единый процесс, как поток бытия, но не в религиозном аспекте средневековых учений, а в философском осмыслении человека XIX века.

Хокусай возродил пейзажный жанр, переживший пору великого расцвета в эпоху Сэссю. Но у Хокусая впервые в японском искусстве пейзаж предстал как живой облик родины, а не отвлеченная формула мироздания, воспринятая средневековыми мастерами у китайских живописцев. Младшему современнику Хокусая — пейзажисту Андо Хиросигэ (1797–1858) удалось развить эти идеи в сторону более лирического и камерного переживания природы. Он воспринимал ее и передавал в своих гравюрах в еще большей определенности места («Станция Камабара» из серии «53 станции Токайдо») и состояния («Вечерний дождь в Коидзуми» из серии «9 видов Канадзава»), но никогда ему не удалось достичь высот обобщения и философской мощи Хокусая.

В широте художественного мировоззрения Хокусая, вобравшего в себя и творчески преобразившего огромный эстетический опыт своего народа, можно видеть последнюю вершину в развитии искусства ста-

рой Японии. Произведения Хokusая были итогом не только развития гравюры, прошедшей путь от поверхностной развлекательности и непритязательной однозначности эмоций до философских глубин и широких обобщений, свойственных средневековому искусству периода его расцвета, но итог всего пути японского искусства как художественной системы с определенными закономерностями.

В отличие от Китая, тысячелетнее художественное развитие которого уже исчерпало себя на более ранних этапах и к концу средневековья не получило художественно значительного завершения, Япония имела такой итог в виде гравюры. Гравюра была не только по времени последним ярким явлением средневековой художественной системы Японии. Она по своим закономерностям вытекала из всего предшествующего пути развития живописи с ее особым языком выразительности, специфическим построением пространства, ролью линии и цвета. Как выражение определенного исторического этапа развития художественного сознания, гравюра была непосредственным обращением к человеку, миру его повседневного существова-

ния, его эмоций. Природа, до этого бывшая центральным объектом эстетического осмысления, как бы оставалась «за стенами города», вне поля зрения художника. Характерно, что на первом этапе развития гравюры, у Харунобу и мастеров его круга, почти не было пейзажа и фигура человека была самодовлеющей в своей обращенности к себе, кругу своих чувств. Но уже у Киёнага, а затем Утамаро образ значительно усложняется сопоставлением со средой: человек как бы опять открывает для себя мир природы, начинает снова видеть себя в нем и вместе с ним. В творчестве великого Хokusая вновь стало ощутимо дыхание древнего пантеизма, но уже на качественно новой основе — в переживании и осмыслении мира человеком XIX столетия. Это проявилось в новом сопоставлении природы и человека, в новом, уже отличающемся от средневекового течении времени в его произведениях. Искусство Хokusая связало многовековую художественную традицию Японии с современным творчеством, естественно и органично привело ее к XIX и даже XX веку, сделало живой для людей нашего времени.

МОНГОЛИЯ

ВВЕДЕНИЕ

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙШЕГО И ДРЕВНЕГО ПЕРИОДОВ

ИСКУССТВО ФЕОДАЛЬНОГО ПЕРИОДА (XIII – НАЧАЛО XX ВЕКА)

ВВЕДЕНИЕ

Монгольское искусство, вошедшее как яркое и самобытное явление в художественную жизнь народов Востока, прошло долгий путь развития. Его формирование совершалось под воздействием целого ряда факторов, связанных со сложными политическими судьбами страны, с ее территориальным положением, своеобразием климатических условий, особенностями ландшафта.

Монголия – страна, расположенная в Центральной Азии. Ее культура, зародившаяся на обширных пространствах высокого плоскогорья, в самом сердце Азиатского материка, вызревала в тесном взаимодействии и взаимопроникновении многих восточных культур. Формирование единой монгольской народности совершалось в XII–XIII веках. Однако задолго до выдвижения монголов на историческую арену на территории бескрайних монгольских степей кочевали скотоводы со своими стадами, создавались родовые объединения, племенные союзы. Их связывали между собой единство языка, религия шаманизма. На протяжении тысячелетий здесь возникали и исчезали древние, а затем и раннефеодальные государства, сменяли друг друга народы, значительная часть которых также принадлежала к монголоязычным. Населявшие Монголию со второй половины I тысячелетия до н. э. по XII век н. э. хунну (гунны), сяньбийцы, тюрки, уйгуры и кидани оставили обильные следы своей творческой деятельности, послужившей базой для развития собственно монгольской письменности, литературы и изоб-



204 Дзанабадзар. Буддийское божество Ваджрадхара. XVII в. Улан-Батор.
Музей изобразительных искусств МНР

разительного искусства. Принципы художественного мышления, слагавшиеся в процессе многовекового обмена опытом и своеобразного сотворчества поколений восточных мастеров, в тех или иных формах были восприняты искусством последующих веков, легли в основу национальных традиций, способствовали формированию устойчивой орнаментальной системы. В процессе развития искусство монголов впитало элементы культуры Средней и Восточной Азии, Индии и Непала.

На сложение художественного сознания монголов в период средневековья существенное воздействие оказала культура сопредельного с Монголией Китая. Немаловажное значение имели и контакты с Тибетом, из которого в XVI веке в Монголию проник буддизм в форме ламаизма. В монгольскую архитектуру феодального периода вошли многие элементы китайского деревянного и тибетского каменного зодчества, изобразительное искусство обогатилось целым рядом новых иконографических приемов, орнаментальных мотивов, вобрало в себя новые сюжеты и образы. Однако художественные принципы китайского и тибетского искусства не стали основополагающими для искусства Монголии. Чужеземные образы, тщательно отобранные и переосмысленные мастерами Монголии, влились в ранее сформировавшуюся собственную художественно-стилевую систему, соответствовавшую другому укладу жизни, природному окружению, получили на местной почве новое и подчас неожиданное

звучание, стали органической частью монгольского искусства. В стране высокогорных зеленых пастбищ, раскинувшихся между гор и суровых пустынь, в условиях кочевого быта сложилось свое, особое восприятие цвета, формы, законов симметрии. В декоративном оформлении архитектурных ансамблей монастырей и храмов проявилось специфическое качество монгольской художественной культуры — верность традициям народного искусства, постоянное к ним обращение. С наибольшей полнотой эти черты сказались в украшении жилищ, утвари, предметов обихода. В них нашли выражение наблюдения над особенностями монгольской природы, любовь к контрастным и чистым, насыщенным цветовым сочетаниям, четкости и ясности орнамента, его неизменного соответствия функциональности и целесообразности предмета.

В своей исторической эволюции искусство, созданное древними обитателями монгольских земель, прошло ряд стадий, общих с искусством других стран. Вместе с тем характерные признаки национального художественного стиля выявились в нем на протяжении длительного феодального периода. Замедленный темп общественного развития обусловил то, что феодальные отношения, сложившиеся в XII—XIII столетиях, затянулись в Монголии вплоть до 1921 года, после чего, минуя капиталистическую стадию, монгольское государство вступило на путь социалистических преобразований.

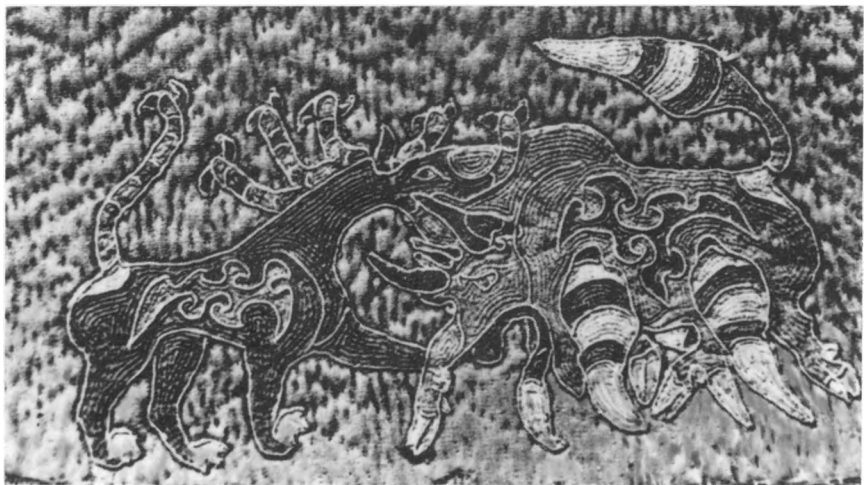
ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙШЕГО И ДРЕВНЕГО ПЕРИОДОВ

На территории Монголии обнаружены многочисленные следы первобытного искусства. Самые ранние памятники – сосуды с сетчатым орнаментом, а также рисунки, выполненные красной краской или процарапанные на поверхности скал, – повествуют о мире представлений древних охотников и скотоводов. Внимание создателей подобных рисунков было сосредоточено на изображении важных в жизни человека той поры животных – куланов, козлов, волков и змей.

Красота узоров бронзовых изделий, восходящих ко II – середине I тысячелетия до н. э., говорят о дальнейшей эволюции художественного сознания.

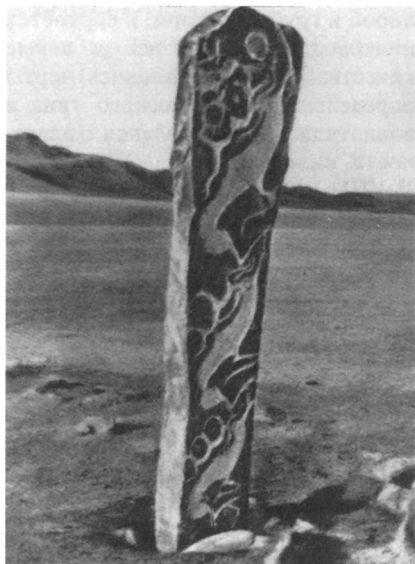
Наскальные росписи этого времени, а также гравированные орнаменты монументальных надмогильных каменных стел – так называемых «оленных камней», скульптурные украшения оружия, домашней утвари свидетельствуют о развитии чувства ритма, умении выявить красоту движения, включить в единую орнаментальную систему динамичную фигуру изображаемого животного – оленя с ветвистыми рогами, птицы или коня. Будучи составной частью целых культовых комплексов, «оленные камни», украшенные не только изображениями оленей, но и светил, обобщали наблюдения над жизнью вселенной.

Конец I тысячелетия до н. э. ознаменовался созданием на территории Монголии крупного племенного союза гуннов. Гунны вели частично оседлый образ жизни, строили укрепленные городища, возводили



205 Войлочный ковер из Ноин-Улы. Фрагмент. Конец I в до н. э. — начало I в. н. э.
Ленинград, Эрмитаж

206 Войлочный ковер из Ноин-Улы. Фрагмент



207 «Олений камень». Вторая половина I тыс. до н. э.

208 Голова мемориальной каменной статуи принца Кюль-Тегина. VI–VIII вв. Улан-Батор, Гос. центральный музей МНР

дворцы, сооружали богатые погребения. Обнаруженные в курганах Ноин-Улы (Северная Монголия) привозные и местные ткани, разнообразные изделия из бронзы, серебра и золота, вышивки и войлочные ковры с аппликациями (ковры; Ленинград, Эрмитаж) украшались фигурами зверей, выполненными в причудливом и изощренном «зверином стиле». В динамическом ритме этих узоров, близких алтайским и сибирским, в их композиционной завершенности и мастерстве нашли свое отточенное выражение представления о силе, ловкости, красоте, извечном противоборстве начал, составляющих гармоническое равновесие мира. Многие геометризованные мотивы традиционного «звериного» орнамента продолжили свою жизнь

в искусстве кочевников последующих времен.

Каждое из племен, населявших монгольские земли, дополняло и развивало сюжеты и образы искусства. На стадии феодализации кочевых народов, когда на территории Монголии сменяли друг друга государственные образования жужаней, тюрков, уйгуров, киргизов и киданей, развились и достигли расцвета многие ремесла. Особой красотой отличались украшения конской сбруи и оружия богатых тюркских скотоводов, покрытые обычно орнаментом растительного характера. Тюрками в VI–VIII веках были воздвигнуты и первые скульптурные монументы, связанные с оформлением погребального культа и прославлением боевых подвигов военачальников. Ими созданы портретные образы полководцев, примером которых может служить голова мемориальной статуи Кюль-Тегина (Улан-Батор, Государственный центральный музей МНР). Хотя, в отличие от экспрессии и динамики зооморфных образов, ранние антропоморфные изображения отличала статичность, нерасчлененность, а

порой и грубость форм, в портретах полководцев наметились и новые качества. В них выявились черты определенного этнического типа и воплотились представления о власти, силе духа.

В VIII–IX веках н. э. существенное воздействие на формирование монгольской культуры оказали уйгуры, а в X–XII веках – кидани. От уйгуров, воспринявших манихейство и буддизм, монголы унаследовали письменность, от киданей к ним перешло значительное художественное и литературное наследие в виде песен, стихотворений, эпитафий. Этнические предшественники монголов – кидани оставили совершенные по мастерству памятники зодчества и живописи – настенные росписи буддийского содержания, портреты. В цвете, композиции этих памятников прослеживается определенная общность с монгольским искусством последующих времен.

Созданные древними и раннефеодальными обитателями Монголии духовные ценности стали первыми звеньями в цепи развития истории собственно монгольского искусства.

ИСКУССТВО ФЕОДАЛЬНОГО ПЕРИОДА (XIII – начало XX века)

В конце XII века в Монголии продолжался процесс перехода от родового общества к раннефеодальному и образования сильной степной аристократии. Дальнейшему развитию феодальных отношений способствовало объединение в начале XIII века разрозненных монгольских племен в единое государство под властью Темучина или Чингисхана (1155–1227). Образованная им мощная держава уже в середине века благодаря захватническим войнам превратилась в огромную империю, простершую свои границы далеко на восток и на запад. Период объединения стал временем важных сдвигов в культуре Монголии. Дали себя знать как широкие торговые контакты, установившиеся с многими странами, так и культурные традиции народов, населявших Монголию в предшествующие века. Восприятие уйгурской письменности содействовало рождению собственной литературы, собиранию преданий, песен, созданию таких исторических хроник, как «Сокровенное сказание». К XIII веку восходит и начало книгопечатания с деревянных досок. Основной религией монголов продолжал оставаться шаманизм, однако в это время приобретают значение и другие верования – христианство, ислам и буддизм, ставший наиболее почитаемым учением.

Культура государства-завоевателя не была однородной. В значительной мере она растворялась в культуре завоеванных стран. О ее синкретичности свидетельствовал и облик основанной в 1220 году столицы – Каракорума. Здесь был заложен

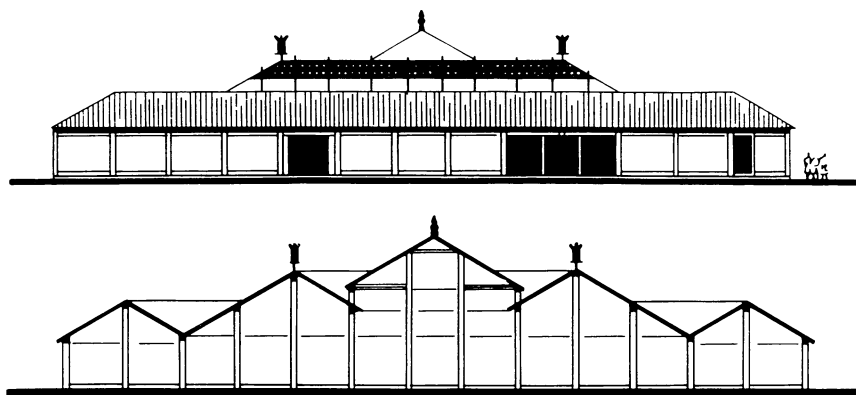
не только первый буддийский храм, но и выстроены церкви разных вероисповеданий. Обнесенный стеной город имел, подобно китайским столицам, регулярную планировку, ориентировался фасадами зданий по оси север–юг. Центральная часть была застроена каменными домами, образовывавшими несколько улиц. Это был крупный политический и торговый центр того времени. Главным его ансамблем был обнесенный стеной дворец хана Угедая, возведенный в 1235 году и расположенный в юго-западной части столицы. Сохранились шестьдесят четыре мощные гранитные базы кубической формы, на которые опирались его колонны. К зданию (размером 40×70 м) с юга примыкала лестница из хорошо обработанных гранитных плит. Под полом проходила отопительная система. Крыша была покрыта сверкающей на солнце зеленой и красной черепицей, украшенной скульптурными фигурами драконов. Выстроенный по традициям китайского зодчества, дворец в то же время имел и ряд оригинальных черт. В нем была несколько изменена характерная для китайских парадных ансамблей разомкнутость зданий. Боковые павильоны своими фасадами обращались к главному сооружению, залы связывались между собой галереями. Парадный двор образовывал подобие символического сада.

Французский посланник Гильом де Рубрук, посетивший Каракорум в 1254 году, в числе многочисленных достопримечательностей дворца описывает серебряное дерево-

209 *Соборный храм цогчин в Да-Хуре (Улан-Батор). XVII в. Чертеж фасада и разрез*

фонтан, расположенное перед его входом, увитое золочеными змеями, увенчанное трубящими ангелами и окруженное у подножия четырьмя фигурами львов, изрыгающих из серебряных пастей кобылье молоко. По-видимому, этот стилизованный природный мотив олицетворял могущество монгольских правителей.

Тринадцатый век стал временем возведения в Монголии и других дворцов. Однако их жизнь, как и слава Каракорума, была недолговечной. После установления в 1280 г. Юаньской династии Хубилай-хан перенес свою столицу в Даду (Пекин), превратив бывшую резиденцию в провинциальный центр, а с падением Монгольской империи город, разрушенный китайскими войсками, пришел в запустение. На протяжении XIV–XVI веков страну раздирали междоусобные войны. Феодалная раздробленность препятствовала строительству крупных сооружений. Столица стала кочевой, а в качестве



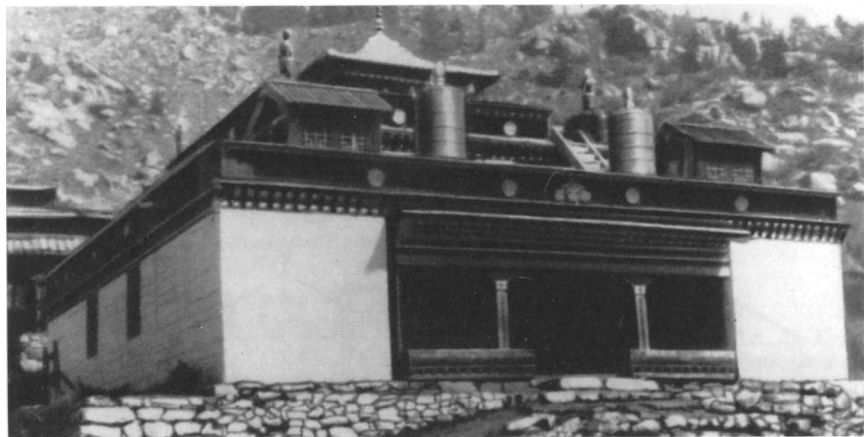
дворцов ханами использовались огромные передвижные шатры, легко разбираемые, приспособленные к климату, резким ветрам, частым переездам.

Монументальное зодчество возрождается в Монголии с конца XVI века, когда вместе с новым этапом внедрения из Тибета буддизма в его ламаистской форме в стране возникло множество монастырей и храмов. Ламаизм, представлявший собой единую церковную систему, основанную на строжайшей дисциплине и развитой обрядности, стал мощной опорой феодальной власти, содействуя объединению страны, утверждая социальное неравенство. В отличие от раннего буддизма это обновленное вероучение указывало человеку более житейские пути к спасению с помощью наставников — лам, возведенных в ранг живых божеств и почитаемых подобно Будде. Оттеснивший собой шаманизм, который был объявлен вне закона и подвергался преследованиям,

ламаизм вместе с тем включил в свой обширный пантеон местных почитаемых божеств, воспринял укоренившиеся обряды. Его распространение в значительной мере определило пути развития монгольской средневековой художественной культуры, и в частности зодчества.

Памятники монгольской архитектуры XVI столетия, испепеленные войнами и пожарами, почти не сохранились. Можно восстановить лишь общий характер сооружений той поры. Первым крупным оседлым монастырем XVI века стал выстроенный по китайскому типу в 1586 году близ Каракорума ансамбль Эрдэни-дзу, для строительства которого были частично использованы остатки бывлой столицы. Квадратный в плане, обнесенный стеной, он включал в себя на первом этапе всего три храма, положившие начало огромному комплексу, завершенному лишь к XIX веку.

Необходимость быстрого возведения монастырей в условиях кочево-



го быта вызвала обращение к отстоявшимся веками местным архитектурным формам. Одновременно с монументальными культовыми сооружениями, строившимися из дерева, кирпича и камня по тибетским и китайским канонам, в XVI веке развивается совершенно особая область зодчества. Войлочная юрта — гэр, с давних пор служившая жилищем кочевых народов, легко разбирающаяся, богато украшенная вышивками и аппликациями, сама не являлась зданием в общепринятом смысле слова, но в то же время она породила разнообразные и сложные формы строений, приспособленные и к условиям быта оседлого населения. В основу многих культовых монгольских построек легла композиция жилой юрты с ее лаконичностью, приземистостью, ясностью и устойчивостью, с ее отработанными веками утилитарными формами. Развитие средневекового монгольского зодчества теснейшим

образом связано с эволюцией юрты. В облике этого жилища проявились черты национальной эстетики, раскрылось понимание декоративности, особенности композиционного мышления.

Основу сборно-разборного каркаса юрты, выполненного без применения металла, составляют складные раздвижные решетки стен — ханы, определяющие размер помещения (встречаются четырехханные, двенадцатиханные юрты). К ним при помощи петель прикрепляются тонкие, лучеобразно расходящиеся сверху вниз жерди — уни, завершающиеся наверху массивным обручем — тоно. Сверху каркас покрывают в зависимости от сезона одним или несколькими слоями войлока. Свет проникает в помещение через открытый дверной проем, а также через тоно, куда уходит и дым от расположенного в центре юрты очага. Важнейшие элементы конструкции подчеркиваются цве-

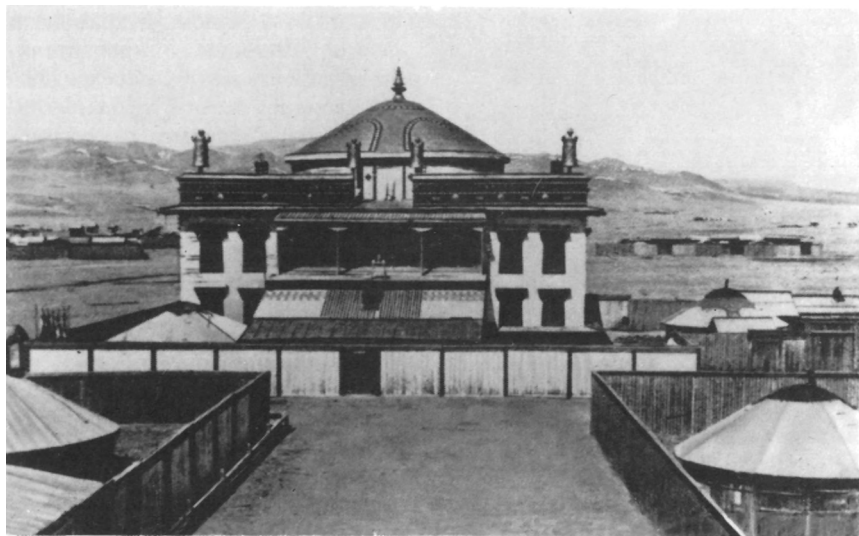
210 *Главный храм монастыря Мангь-жуири-хийд близ Улан-Батора XVIII в.*

том, росписью, ярким и отчетливым узором аппликации. Вход, состоящий из наружной войлочной занавески и внутренней деревянной двери, украшают особенно нарядно. Его окрашивают в красный цвет, расшивают орнаментом, символизирующим счастье, долголетие. Орнаментируются и все предметы обихода, расставленные по периметру стен и имеющие свои строго зафиксированные традиционные места.

Наряду с войлочными юртами в кочевом быту на протяжении столетий существовали и другие формы жилья. Ими были передвижные крытые повозки — так называемые черные кибитки, используемые для дальних походов, палатки — майханы и огромные палатки-шатры — асар, употребляемые для празднеств и торжественных церемоний. По описанию Марко Поло, шатер хана Хубилая мог вместить до тысячи человек.

Юрта была и домом, и храмом, и дворцом. Жилище предводителя, воздвигаемое в центре передвижного войлочного белого города, отличалось лишь своими размерами, внутренним убранством. Форма юрты не только отвечала жизненным целям, но и соответствовала представлениям о мироустройстве. Она как бы воспроизводила небосвод, в ее орнаменте воплощалось красочное богатство природы. Особенности кочевого жилища монголов позволили легко приспособить его к целям нового культа. Первые кочевые храмы-юрты отличались от юрты жилой лишь тем, что на тоно воздвигался ганчжир — символическое завершение храма в виде сосуда из золоченой меди, а в северной части внутреннего помещения устанавливался киот с бурханами — изображениями буддийских божеств. Однако подобные храмы могли вместить сравнительно немного народа. На протяжении XVII—XIX веков монгольские мастера приложили много изобретательности, труда и фантазии для создания больших и нарядных храмов на основе принципов традиционного жилища. Ими были решены сложные инженерные задачи, созданы яркие и необычные образы.

Первые опыты шли по пути простого соединения двух юрт, связанных деревянным проходом. Но вместе с потребностью создания крупных оседлых монастырей в строительстве юртообразных храмов стали применяться новые методы и материалы. Тонкие жерди заменились прочными бревнами, возник устой-



чивый каркас, появился фундамент. Форма круглых в плане зданий эволюционировала к многоугольным и квадратным, а увеличение внутреннего пространства вызвало необходимость сооружения многочисленных опорных столбов. Конусообразная крыша приобрела характер купола или шатра, выполненного из черепицы, дерева, железа. Собственно монгольские мотивы сплелись с тибетскими и китайскими, рождая новый стиль, трансформируясь на основе местных представлений и вкусов. Развиваясь от народного жилища, юрты-храмы, выстроенные из досок или брусьев, сохранили простые и устойчивые ясные формы, особенности цветовых сочетаний. Они обмазывались глиной, белились, украшались орнаментом, имитирующим узоры по

211 Храм Майдари в Урге (Улан-Батор). Начало XIX в.

212 Боди-субурган (Святой субурган) в Эрдэни-дзу. XVIII в.



войлоку, а двери и окна рам окрашивались в густо-красный цвет.

По всей стране с конца XVI — начала XVII века возникло множество кочевых монастырских и храмовых построек, зачастую весьма обширных, в основу которых легла композиция юрты. Особой вместительностью отличались соборные храмы цогчин, в которых потребность перекрытия огромной площади вызвала введение в интерьер множества легких опорных столбов. Возведенный в 1654 году в монастыре Да-Хурэ первый цогчин (ныне не сохранившийся) стал не только самым большим культовым сооружением Монголии (51 × 51 м), но и своеобразным эталоном для всех последующих построек подобного типа. Квадратное в плане, перекрытое четырехскатной пирамидальной крышей одно-

этажное здание храма приобрело свой окончательный облик после обнесения его по периметру просторной галереей с двускатной крышей. Тяжелые, складчатые перекрытия, замкнувшие основной объем и перекликающиеся с суровой простотой окрестных гор, придали приземистому собору устойчивость, монументальную силу.

В конце XVII — начале XVIII века в Монголии строится ряд больших монастырских ансамблей. К этому времени крупные оседлые монастыри составили основу больших населенных пунктов, через которые проходили торговые пути. Зодчие заботились о размещении храмов в наиболее живописных местах, в долинах рек, у подножия гор. Каждый из типов монгольских монастырей имел свою законченную структуру,



213 *Дзанабадзар. Бронзовая скульптура буддийского божества Зеленая Тара. XVII в. Улан-Батор, Музей изобразительных искусств МНР*

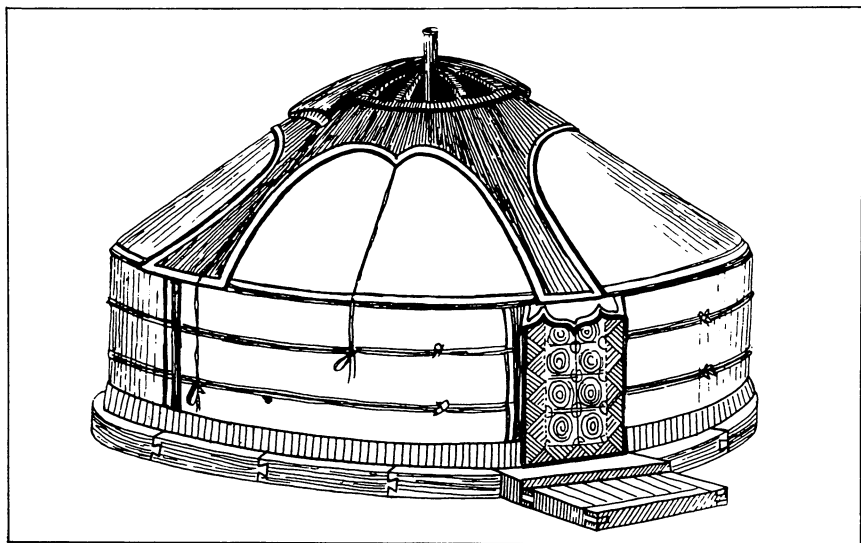
214 *Маска для религиозной мистерии цам с инкрустацией кораллами. XIX в. Улан-Батор, музей Чойчжин Ламын-сумэ*



связанную с определенной традицией. Монастыри типа хурэ отличались кольцевым планом, идущим от древнего порядка размещения кочевых юрт вокруг жилища предводителя, монастыри типа хийд использовали планы тибетских ансамблей, с главным храмом, вознесенным на вершину горы. Сум или сумэ – восходящий к монастырской системе китайского тупа отличался регулярностью, последовательным чередованием зданий и дворов. Но при всех различиях монгольских, тибетских и китайских традиций принципы декора и формы сочетались в них весьма целостно, подчиняясь единой художественной идее. Наиболее характерной для монгольского национального типа кольцевой планировки хурэ являлась застройка Да-хурэ, ставшего с XVII

века основой первого крупного города Халхи (Северная Монголия), а впоследствии столицы Монголии Урги (с 1924 г. – Улан-Батор). Центром монастыря, а затем и города являлась кругообразная площадь, в южной части которой совершались ритуальные церемонии. На ней, фасадами к югу, располагались главные сооружения – дворец правителя, собор-цогчин и другие. Юрты лам и мирян образовывали вокруг них несколько колец, разомкнутых с южной стороны, где пролегала осевая магистраль. Монастыри Цзун-хурэ и Барун-хурэ были построены по тому же принципу.

В конце XVII–XIX веке, в период подчинения Монголии маньчжурам, количество храмов значительно возросло. На основе переосмысления форм китайского и тибетского зод-



чества сформировался ряд новых оригинальных решений. Монгольскими мастерами, приглашенными для строительства ламаистских монастырей были созданы уникальные памятники зодчества. Крупные ансамбли состояли уже из многих культовых сооружений, включали в себя дворцы духовных и светских феодалов.

Въезд в монастырь оформлялся с большой торжественностью. Перед входом устанавливались две стройные резные деревянные мачты высотой от 10 до 12 м. На расстоянии от главных ворот воздвигались парадные деревянные, а иногда и каменные резные ворота, состоящие из легких столбов, многоярусных черепичных крыш, орнаментальных кронштейнов. Широкая, мощенная камнем дорога отмечала путь к

главному храму. При многих чертах общности каждый из монгольских ансамблей имел яркий, неповторимый облик. Императорский монастырь Амур-баясхуланту (1728—1735 гг.), выстроенный на реке Ибэнгол по образцу китайских храмов, отличался торжественностью, симметричностью построения, звучностью цветовых сочетаний. Обнесенный кирпичной оградой, он состоял из четырех прямоугольных смежных площадей, где храм Тамагайн-сумэ, массивный двухэтажный собор-цогчин, усыпальницы духовенства, дворец главы ламаистской церкви следовали друг за другом, подчиненные строгому ритму. Каждый храм увенчивался яркой черепичной крышей с изогнутыми краями. Белые каменные и деревянные здания монастыря Маньжушри-

215 Монгольская войлочная юрта.
Чертеж

хийд (1783), расположенного на южном склоне горы Богдо-улы (и сохранившегося лишь фрагментарно), по тибетской традиции были возведены на искусственно вырубленных каменных террасах и занимали обширное пространство, живописно спускаясь вдоль откоса. Приземистые и строгие, они составляли органическую часть сурового горного ландшафта Монголии. Вместивший в себя разновременные сооружения, монастырь Эрдени-дзу, подобно многим монастырям Монголии, также постепенно превратился в грандиозный комплекс храмов и ступ.

Монгольская архитектура XVIII – начала XX века демонстрирует дальнейший путь синтетического слияния принципов монгольского, тибетского и китайского зодчества.

Типы храмовых ансамблей достигают большого разнообразия. Умножились варианты изогнутых многоцветных крыш, родились новые комбинации соединений массивных каменных и легких деревянных структур. Примером органического сращения кровель китайского типа с массивностью тибетских сооружений может служить могучий и лапидарный в своих очертаниях храм Мэгжид Джанрай-сэг (1911–1913 гг.) монастыря Гандан в Урге. Богатство фантазии особенно ярко проявилось в оформлении крыши и многоцветных подкровельных деталей таких ургинских монастырей, как Чойчин-ламын-сумэ (1904–1908 гг.). Отражая уклад жизни и мировосприятие народа, монгольское зодчество естественно исходило из принципов народного жилища. Буддийские каноны оказывались во многом преобразованными силой местной традиции. Образы монгольской архитектуры неизменно тяготели к простоте и устойчивости, силуэты легко воспринимаются глазом. Типичны в этом плане дворец Лабран, выстроенный на территории монастыря Эрдени-дзу в XVIII веке, и храм Майдари (создан в середине XIX в., не сохранился до наших дней). Их облик отмечен ясностью, монументальностью форм. Храм Майдари в Урге был одним из наиболее ярких примеров органического сочетания простых и ясных геометрических объемов каменных тибетских храмов с мягкими и пластичными очертаниями монгольской юрты, принявшей облик увенчанного зданием купола. Разнородные элементы, допол-



216 Буддийское божество Зеленая Тара. Фрагмент свитка. XVIII в.

217 Изображение буддийского божества. Аппликация по шелку. XIX в.



нив друг друга, сливались в цельный образ, породив новое художественное явление.

Помимо храмовых сооружений принадлежностью монастырских ансамблей стали и ламаистские реликварии — субурганы, прообразом которых был тип индийской ступы. Состоящие из пьедестала, бутылеобразной дарохранительницы и высокого шпиля, эти белоснежные скульптурные монументы, разные по размерам, были связующим звеном между храмом и вольным миром природы, а порой, как это было в Эрдэни-дзу, выполняли функцию ограды — драгоценного ожерелья, опоясывающего священную территорию. В XVIII–XIX веках в Монголии возводятся и деревянные дворцовые комплексы, выстроенные по типу регулярных храмовых ансам-

блей (дворец Ногон-орго в Урге, 1832 г.).

Пластические искусства получили разнообразные формы выражения в средневековой Монголии. Вместе с внедрением ламаизма скульптура стала важным компонентом храмового интерьера, сосредоточивая на себе внимание молящихся. Статуи, изображавшие карающих и милосердных божеств обширного ламаистского пантеона, выполнялись в разных материалах: дереве и глине, бумажной массе, меди, бронзе, но всегда золотились или раскрашивались в яркие тона. Каноны их поз, жестов, пропорций, установленные за пределами Монголии, были нерушимы. Мастера следовали им с предельной точностью. И все же национальный идеал красоты нашел свое совершенное воплощение в чуже-

земных образах. Расцвет буддийской пластики падает в Монголии на XVII – начало XVIII века и связывается с именем Дзанабадзара (1635–1724), как главы монгольского духовенства, носящего имя Ундурэгэна. Выполненные им статуи божеств-спасителей, соединяющие в себе физическое совершенство, чувственную грацию и духовную наполненность, по праву принадлежат к классическим шедеврам восточной пластики. Скульптура юной богини милосердия, так называемой «Зеленой Тары» (Улан-Батор, Музей изобразительных искусств МНР), выполненная Дзанабадзаром, отмечена не только найденностью своих пропорций, отточенностью движений, но и дыханием юности, грациозной женственности, которые придают новый смысл буддийской схеме внутреннего самоуглубления, лишая ее холодной отчужденности и сухости. В рамках буддийской иконографии Дзанабадзаром был намечен и путь к индивидуализированному портрету (автопортрет; Улан-Батор, музей Чойчин Ламын-сумэ).

Статуи устрашающих божеств, призванные карать врагов буддизма, противопоставлялись высшим божествам своей повышенной экспрессией. Их яркая окраска, контрастирующая с сумраком храмового интерьера, создавала особый эмоциональный и психологический эффект. Им близки крупные и резко моделированные, выложенные выпуклыми алыми кораллами или расписные маски, предназначенные для религиозной мистерии-пантомимы цам. Искусство масок было одним из са-

мых своеобразных жанров средневековой Монголии. Тяжелые и массивные, они имели ярко выраженный гротескный характер. Преувеличенные размеры черт лица, яркая раскраска, особая фактурность были рассчитаны на восприятие с дальнего расстояния.

Монгольская живопись, подобно скульптуре, была преимущественно подчинена задаче украшения храмовых интерьеров, иллюстрирования священных книг. Выполненные по тибетским образцам иконы точно воспроизводили сложившийся за пределами страны иконографический тип. Однако и здесь проявились свои характерные особенности – вышенная национальная чуткость к декоративным возможностям цвета, его открытым мажорным сочетаниям, контрастности. Техника выполнения иконы была сложной, требовала большого мастерства. На подготовленный холст наносили меловой грунт, смешанный с клеем, который полировали кабаньим зубом. В качестве красителей употреблялись звучные минеральные краски. Метрическому канону соответствовали тонкие трафареты, проработанные, отточенные гибкие линии. В мерцающем свете свечильников, в окружении золотых и расписанных красками статуй, в сочетании с сакральными предметами, яркими деталями архитектурных конструкций икона смотрелась как часть единого декоративного убранства храма. Помимо многокрасочных икон середины XVII века в Монголии появилась и двухцветная живопись, сводящаяся к сочетанию золо-

та с красным и черным фонами (техники мартан и нагтан), в которой мастерство линейного ритма достигло высокой выразительности. В XVIII–XIX веках разработка задач декоративного оформления интерьера привела к созданию звучных и многокрасочных икон-аппликаций, выполненных с большим совершенством. Эта техника нигде не получила такого распространения и такой художественной завершенности, как в Монголии. Наложенные на ткань куски парчи и шелка украшались дополнительно золотым шитьем, жемчугом, кораллами, бирюзой, придававшими иконе вид драгоценности. В Музее изобразительных искусств Улан-Батора хранятся многие образцы аппликаций, указывающие на разнообразие мотивов, введенных в круг священных тем, необычайную интенсивность цветовых сочетаний, во многом навеянных природой самой Монголии, яркой и солнечной, не знающей полутонов. Язык аппликации, более близкий и понятный, чем язык иконы, роднил эту область творчества со всем богатым миром декоративно-прикладных ремесел.

Практика жизни отточила традиции, породила классические формы монгольской утвари. Изделия, созданные из дерева, войлока, кожи, металла, не менее совершенны по целесообразности своей композиции, чем скульптура и иконопись. Ре-

месла Монголии — это целый мир, яркий и праздничный, сопровождающий человека на каждом шагу. Композиции роговидного орнамента — угълз и плетенки — ульзий, несущих пожелания счастья и богатства, встречаются на множестве предметов, складываются в разнообразные живые сочетания. Щедро декорирована вся утварь скотовода — седла, конская сбруя. Вышивка тамбурным швом и аппликация характерны для украшения одежды, обуви, жилища. Яркие, необычайно интенсивные по красочным сочетаниям орнаменты геометрического характера покрывали одежду, утварь, каждый из предметов мебели. Белизна войлочного покрова юрты считалась священной. Она подчеркивалась красными, синими и зелеными тонами, придававшими ей удивительную нарядность. С давних времен мастера Монголии достигли большого искусства в украшении оружия, ювелирном мастерстве инкрустации драгоценными камнями по металлу, кости. Им известна тончайшая филигрань и чеканка. В каждой из областей декоративного искусства раскрывается самобытный образный мир монголов, выявляется мощное фольклорное народное начало. Многие из образов, созданные на протяжении средневекового этапа, продолжили свою жизнь в искусстве сегодняшнего дня.

ПРИЛОЖЕНИЯ

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

СИНХРОНИСТИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН
ХУДОЖНИКОВ И АРХИТЕКТОРОВ

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

Асар — монгольские палатки-шатры больших размеров, использовавшиеся для празднеств и церемоний.

Доугун — система деревянных кронштейнов и балок, поддерживающая кровлю в китайском дворцовом и храмовом зодчестве.

Доу-цай — «борьба цветов». Тип декора фарфоровых изделий — сочетание подглазурной росписи кобальтом с надглазурной росписью эмалевыми красками — зеленой, красной и желтой. Получила распространение в Китае во второй половине XV в.

Ёсэги — метод изготовления деревянных статуй из отдельных деталей в Японии. Получил распространение в XII в.

Кансицу — метод изготовления скульптуры из сухого лака на деревянной основе (мокусин-кансицу) или без остова (дайсин-кансицу) в Японии. На глиняную форму накладывали несколько слоев ткани, пропитанной сырым лаком. После высыхания лака форму удаляли. Поверхность статуи подвергалась тщательной обработке, нередко золочению.

Кондо — главное строение японского буддийского монастыря, содержащее основную объект поклонения (обычно статую). Название Кондо — «Золотой зал» употребляется в смысле «важный», «священный». В иных случаях главное строение называется Хондо.

Кэсы — «резаный шелк», тип многоцветных китайских тканых картин, выполнявшихся на маленьких ручных станках из шелка-сырца в основе и шелковых нитей в утке. Шелковая пряжа вручную прокладывалась миниатюрными бамбуковыми челноками, плотно пригонялась деревянной щеткой. Уток в соответствии с рисунком создавал на границах цветных участков небольшие просветы, что дало название ткани. Изготовление одной картины требовало многих месяцев работы.

Лан — тип китайской парковой деревянной беседки.

Лоу (или гэ) — тип многоэтажного или многоярусного прямоугольного здания с обходными галереями, распространенный в средневековом китайском дворцовом и храмовом зодчестве.

Майхан — монгольская шестискатная палатка, состоящая из орнаментированных полотенщ, натянутых на шести. Использовалась во время походов.

Манда́ла (или **мандара**) — геометрическая схема расположения буддийских святых, отражающая их иконографическую иерархию и призванная дать видимую форму космогонической концепции буддизма. Манда́ла была важным элементом культа так называемого эзотерического (тайного) буддизма.

Мартан и **нагтан** — техника иконописи, применявшаяся в Монголии с XVII в. Сводилась к сочетанию золота с красным фоном (мартан) и золота с черным фоном (нагтан).

Моккоцу — метод использования краски или туши в японской живописи, при котором на еще влажную поверхность наносится следующий слой, создающий эффект непреднамеренно растекающихся пятен.

Оленные камни — отесанные четырехгранные каменные столбы или стелы с изображением бегущих оленей, врытые в землю близ погребений на территории Монголии, относятся ко второй половине I тыс. до н. э.

Пагода — буддийское башнеобразное мемориальное сооружение-реликварий, выстроенное в честь деяний святых или знаменитых паломников, а также в ознаменование важных событий.

Пайлоу — резные орнаментированные триумфальные ворота из камня или дерева, возводившиеся в Китае в честь правителей, героев, выдающихся событий. Перекрыты одной или несколькими крышами в зависимости от числа пролетов.

Пунчхон — тип корейской керамики, изготовлявшейся около города Пуан (в центре Южной Кореи), в которой нашли дальнейшее развитие технические приемы керамики периода Корё. Получил большое распространение в XIV—XVI вв. Для сосудов пунчхон характерна покрытая ангобом поверхность, мелкий штампованный подглазурный узор из белых точек, спиралей, цветов, а также узор в эскизной линейной манере.

Сангам — техника инкрустации керамических сосудов, распространившаяся в

Корее на протяжении XII—XIII вв. Состояла в том, что углубления, образованные путем вырезания по высохшей поверхности узора, заполнялись жидкими белыми и красно-коричневыми глинами, обжиг производился при температуре 1200°.

Сёдзи — тип раздвижных дверей в японской архитектуре, состоящих из деревянной рамы, на которую натягивается белая пропускающая свет бумага; нижняя часть обычно состоит из деревянной панели.

Сёин — тип японской храмовой и жилой архитектуры, отличительная черта которой — окно со специальным столом для чтения и письма (сёин); в японском искусствоведении употребляется для обозначения архитектурного стиля (сёин-дзукури) и соответствующего стиля сада.

Синдэн — тип японской жилой архитектуры, в которой главный зал (синдэн) соединяется с расположенными на запад и восток от него флигелями (тай-но-я) крытыми галереями; в японском искусствоведении употребляется для обозначения архитектурного стиля (синдэн-дзукури) и соответствующего ему сада.

Субурган — ламаистское мемориальное сооружение — реликварий бутылкеобразной формы, восходящей в своей основе к ступам Индии, Непала, Тибета.

Сукия — тип японской архитектуры для чайных церемоний, а затем и жилой архитектуры; обязательная деталь интерьера — ниша (токонома) и покрытый соломенными циновками (татами) пол. Нередко соединяется с архитектурой типа сёин.

Сум, или сумэ — тип планировки монгольского средневекового монастыря, восходящей к китайской монастырской системе. Отличался регулярностью, чередованием зданий и дворов.

Суми-э — «живопись тушью» по бумаге или шелку в Японии, воспринятая из Китая.

Сутэиси — искусство композиции японского сада, распределения камней в нем и других компонентов.

Тай — тип китайской деревянной беседки, расположенной на высоком каменном цоколе.

Таоте — условная звериная маска, характерная для орнаментации древнекитайской бронзы.

Тин — тип китайской деревянной парковой галереи.

Токонома — ниша в чайном павильоне или главной комнате японского жилого дома, ее пол приподнят по сравнению с остальным уровнем. В ней обычно висит свиток живописи или каллиграфии, на полу может стоять букет в вазе или курительница с благовониями.

Тории — ворота у входа на территорию синтоистского святилища в Японии; существует несколько типов, простейший из которых имеет две стойки и две поперечные балки.

Тотемизм — вера в магическую связь человека с каким-либо из священных животных, являющимся духом — покровителем рода.

Тэнсю — центральная укрепленная башня в японском замке XVI—XVII вв.

Тя-но-ю — в дословном переводе «горячая вода для чая» — термин, обозначающий специальный ритуал чайного культа в Японии и переводимый на европейские языки как «чайная церемония».

Тясицу — дом для чайной церемонии или специальная комната в большом здании.

Угалз — тип монгольского роговидного геометрического орнамента, символизирующий процветание скотоводства.

Ульзий — тип монгольского геометрического орнамента (плетенки), символизирующего счастье, благополучие. Имеет множество вариантов.

Уки-э — «картины повседневной жизни» — направление в японской живописи и графике XVII—XIX вв., характеризовавшееся интересом к быту и нравам городского населения, а также использовавшее в качестве сюжетов сцены театра «Кабуки», пейзажи.

Фан — тип квартала в китайском средневековом городе, огороженный стенами с воротами и расположенный между осевыми магистралями.

Фусума — тип раздвижных дверей-перегородок в японском жилом доме, храме; конструкция представляет собой деревянную раму, обтянутую с двух сторон

плотной бумагой или тканью. Часто украшались живописью.

Фэн-шуй («ветер-вода») — древняя китайская религиозно-магическая система размещения здания в соответствии с ориентацией по странам света, расположением светил и т. д. По правилам фэн-шуй фасадом здания была продольная сторона, ориентированная на юг.

Хан, уни, тоно — детали конструкции монгольской юрты. Хань — раздвижные решетки стен, определяющие размер помещения. Уни — жерди, лучеобразно прикрепленные к решеткам стен. Тоно — верхний обруч.

Хийд, или хит — тип планировки монгольского горного монастыря, восходящий к тибетской системе, с расположением храмов ступенями и возведением главного здания на вершине.

Хиранива — тип японского средневекового сада, характеризующегося плоской поверхностью.

Хурэ — тип кольцевой планировки средневекового монгольского монастыря, а затем и города, идущий от древнего порядка размещения юрт вокруг жилища предводителя.

Цогчин — тип монгольского соборного храма, прямоугольного в плане, в основе которого лежит сборно-разборная конструкция.

Цукияма — тип японского средневекового сада, характеризующегося сочетанием плоской поверхности и возвышений.

Цыган — наземное святилище, входившее в китайский погребальный комплекс.

Шань-шуй («горы-воды») — термин, принятый в средневековой китайской теории живописи для обозначения пейзажного жанра, отражал сложившиеся в древности представления о двуединстве сил природы.

Ямато-э («японская живопись») — направление, возникшее в Японии в X—XII вв. Для живописи ямато-э характерно использование сюжетов из национальной истории и литературы, а в стилистическом отношении преобладание яркого цветового пятна. Термин «ямато-э» противопоставлялся термину «кара-э» («китайская живопись»).

СИНХРОНИСТИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

КИТАЙ, КОРЕЯ, ЯПОНИЯ, МОНГОЛИЯ

Даты	Исторические события	Религия, наука, литература	Искусство
IV—III тыс. до н. э. Эпоха неолита и энеолита		Кульτ солнца, небесных светил, природных явлений. Охота, рыболовство, собирательство. Возникновение космогонических мифов.	Первые поселения на территории Китая. Керамические сосуды типов Яншао, Луншань. «Гребенчатая» керамика на территории Кореи. Керамические сосуды дзёмон и керамические фигурки догу на территории Японии. Древнейшая керамика на территории Монголии.
II—I тыс. до н. э. Эпоха бронзы. Начало эпохи железа.	КИТАЙ Эпоха бронзы. Образование государства Шан (Инь), (около XVI—XI вв. до н. э.). Возникновение государства Чжоу (Восточное Чжоу, XI—VIII вв. до н. э.; Западное Чжоу, VIII—V вв. до н. э.; период Чжаньго, V—III вв. до н. э.).	Тотемистические и анимистические верования. Кульτ предков. Древнейшая иероглифическая письменность. Появление железных орудий (середина I тыс. до н. э.). Кульτ предков, кульτ Неба. Учение о пяти первоэлементах природы и полярных силах Инь-Ян. Шицзин — Книга песен (XI—VII вв. до н. э.). Шуцзин — Книга преданий (ок. XIV—VIII вв. до н. э.). Развитие философских течений — конфуцианства, легизма, даосизма, моизма (VI—III вв. до н. э.).	Сложение конструктивных основ деревянной архитектуры. Подземные захоронения знати. Бронзовые сосуды ритуального назначения, оружие, резьба по нефриту и кости, керамика. Развитие системы градостроительства. Бронзовые сосуды и бронзовые зеркала. Изделия из лака. Первые образцы живописи на лаковой утвари и шелке.

Даты	Исторические события	Религия, наука, литература	Искусство
III до н. э. – III в. н. э.	КОРЕЯ		
	Эпоха бронзы. Конец II – начало I тыс. до н. э. Переход к эпохе железа (середина I тыс. до н. э.). Образование государства Древний Чосон.	Трактаты: «Лунь юй» Конфуция; «Мэнцзы»; «Даодэцзин» Лаоцзы; «Чжуанцзы». Поэзия Цюй Юаня. Изобретение кисти, шелка. Создание звездного каталога (IV в. до н. э.).	Жилища полуземляночного типа. Дольмены, менгиры, погребения. Бронзовое оружие. Керамика. Предметы из кости, камня, рога.
	ЯПОНИЯ	Вера в духов-тотемов – покровителей рода.	Поздняя керамика дзёмон.
	МОНГОЛИЯ	Религия шаманизма.	Изделия из бронзы. Культура «плиточных могил» и «олениных камней».
	КИТАЙ	Унификация письменности. Изобретение бумаги. «Исторические записки» Сыма Цяня. Народные песни юэфу. Поэзия Цао Цао. Цао Чжи. Начало проникновения буддизма.	Великая китайская стена. Строительство городов Лоян, Чэнду и др. Погребальные ансамбли в Шаньдуне, Сычуани. Рельефы, росписи, погребальная керамика. Первые образцы монументальной пластики. Бронзовые зеркала, ткани, керамика, изделия из резного камня. Трактат об архитектуре «Чжоули».

Даты	Исторические события	Религия, наука, литература	Искусство
Конец III—VI в.	<p>КОРЕЯ</p> <p>Завоевание Древнего Чосона ханьскими войсками (108 г. до н. э.). Образование трех государств — Когурё, Пэкче и Силла (первые века до н. э.).</p>	<p>Иероглифическая письменность, учение о полярных силах Инь-Ян. Культ предков.</p>	<p>Укрепленные городища. Погребальные комплексы. Изделия из бронзы, изделия из лака с росписью.</p>
	<p>ЯПОНИЯ</p> <p>Период Яёй (300 г. до н. э. — 300 г. н. э.).</p>	<p>Сложение первых родоплеменных союзов на о. Кюсю и в Центральной Японии. Песенный фольклор.</p>	<p>Жилища земляночного и свайного типа. Бронзовые колокола — дотаку, керамика яёй, суэ, хадзи.</p>
	<p>МОНГОЛИЯ</p> <p>Союз протомонгольских племен хунну (III в. до н. э. — I в. н. э.). Союз племен сяньби (I—III вв.).</p>		<p>Укрепленные городища. Курганные погребения в Ноин-Уле. Ткани, войлочные ковры, украшения конской сбруи. Фигуры зверей на металлических изделиях.</p>
	<p>КИТАЙ</p> <p>Утверждение феодальных отношений в первых веках н. э. Борьба царств Вэй, У и Шу. Вторжение на север Китая кочевых народов. Создание государства Северная Вэй (386—535). Период Южных и Северных династий (386—589).</p>	<p>Буддизм как государственная религия. Переводы буддийских сутр. Поэзия Тао Юань-мина, Се Ли-юня, Се Яо. Каллиграфия Ван Си-чжи. «Записки о буддийских странах» Фа Сяня.</p>	<p>Скальные монастыри Юньган, Лунмэн, Майцзишань, Бинлинсы и Цяньфодун. Монументальная буддийская пластика, рельефы, росписи. Строительство храмов и пагод. Развитие живописи на свитках и теории живописи.</p>
	<p>КОРЕЯ</p> <p>Раннефеодальное государство Когурё, Пэкче и Силла (первые века н. э. — VII в. Борьба между ними за господство.</p>	<p>Анимизм, культ родоначальника племени. Распространение конфуцианства, даосизма и буддизма в IV—VI вв. Свод законов Юллён — «Законы и наставления». Историческая проза.</p>	<p>Городские и дворцовые ансамбли, крепости. Погребения знати. Росписи гробниц, погребальная утварь. Буддийские монастыри. Бронзовая буддийская пластика.</p>

Даты	Исторические события	Религия, наука, литература	Искусство
VI–IX вв.	<p>япония</p> <p>Период Кофун (III–начало VI в.). Продолжение эпохи бронзы, распространение железа. Образование государства Ямато.</p>	<p>Сложение синтоистской мифологии, культ предков, земледельческие культы и обряды.</p>	<p>Гробницы-курганы, погребальная пластика – ханива. Синтоистские святилища Идзумо, Исэ.</p>
	<p>монголия</p> <p>Жужаньский каганат V–VI вв.</p>		
	<p>китай</p> <p>Объединение Китая в государство Суй (589–618). Государство Тан (618–907). Вступление Китая в стадию развитого феодализма (VIII в.).</p>		
	<p>корейя</p> <p>Образование объединенного государства Силла (VIII–IX вв.). Период феодальной раздробленности (IX в.). Вступление Кореи в стадию развитого феодализма.</p>	<p>Паломничество буддийских монахов в Индию. Разнообразные буддийские секты. Зороастризм, манихейство, ислам. Изобретение печати ксилографическим способом. Введение системы государственных экзаменов на чин (VIII в.). «Записки о западных странах» Сюань Цзана. Поэзия Мэн Хао-жання, Ван Вэя, Ли Бо, Ду Фу, Бо Цзюй-и. Проза Хань Юя, Лю Цзунюаня, Бо Син-цзяня, Юань Чжэня и др.</p>	<p>Строительство городов Сяньяня, Чанъяни и Лояня. Монументальная пластика скальных монастырей Лунмэнь, Майцзишань, Тяньлуншань. Скульптура и росписи Цяньфодуна. Выделение жанров в живописи на свитках. Трактат Ван Вэя «Тайны живописи». Расцвет ремесел, появление фарфора.</p>

Даты	Исторические события	Религия, наука, литература	Искусство
	япония		
	Период Асука (552–645). Переворот Тай-ка (645). Утверждение феодальных отношений.	Введение буддизма, утверждение его как государственной религии. «Закон 17 статей» Сётоку Тайси. Введение календаря.	Храмовый ансамбль Хорюдзи, пагода Годзюното. Скульптура из дерева и бронзы.
	Период Нара (645–794). Образование раннефеодального централизованного государства.	Свод законов «Тайхорё». Расцвет буддизма, «Кодзики» (Запись мифов) и «Нихонги» (Анналы истории). Поэтическая антология «Мангёсю».	Строительство столицы Нара. Храмовые комплексы Тодайдзи, Тосёдайдзи, Якусидзи. Сокровищница Сёсоин. Бронзовая, глиняная, деревянная и лаковая буддийская пластика. Скульптурные портреты, маски гигаку.
	Ранний период Хэйан (794–894).	Расцвет эзотерического буддизма и амидизма. Появление шрифтов катакана и хирагана, поэзии и прозы на японском языке.	Строительство новой столицы Хэйан. Монастыри эзотерических сект – Энрякудзи, Конгобудзи. Храмовая скульптура и иконопись. Жилая архитектура типа синдэн-дзукури.
	монголия		
	Восточный Тюркский каганат (VI–VIII вв.) Начальный процесс феодализации.	Культ мертвых.	Надмогильные мемориальные статуи, стелы с эпитафиями.
	Уйгурский каганат на территории Монголии (VIII–IX вв.), Киргизский каганат IX–X вв.	Принятие уйгурами манихейства и буддизма. Культ гор и огня. Введение письменности.	Строительство городов Орду-Бальк и др. Оборонительные сооружения. Рельефы на каменных стелах.
X–XIII вв.	китай		
	Распад империи Тан. Период Пяти династий (907–960). Образование империи Сун (960–1279), включающей периоды: северосунский (960–1127) – до за-	Сложение неоконфуцианства как государственной идеологии. Философия Чжоу Дунь-и, Чжан Цзая и Чжу Си. Расцвет буддийской секты Чань. Философ-	Строительство столичных городов – Кайфына и Ханчжоу. Новый тип пагод – Люхэта в Ханчжоу, Бэйсыга в Сучжоу, Шицзята в Шаньси, Тэта в Кайфыне.

Даты	Исторические события	Религия, наука литература	Искусство
	воевания севера страны чжурчжэнями и южносунский (1127–1279) — до завоевания монголами.	ская и историческая поэзия и проза Оуян Сю, Су Ши. Изобретение пороха, книгопечатания передвижным шрифтом.	Садовые ансамбли в Сучжоу и Ханчжоу. Скульптурные портреты в скальных храмах Майцзишань и др. Расцвет монохромной пейзажной живописи на свитках и теории живописи. Трактаты Цзин Хао, Го Си. Создание императорской Академии живописи. Живопись направления «вэньжэньхуа», бытописательный жанр. Расцвет керамики.
	КОРЕЯ		
	Объединение страны в государство Корё (X–XIV вв.). Сложение единого централизованного феодального государства (X в.). Войны с киданями (конец X — начало XI в.).	Буддийская секта Сон. Введение ксилографического книгопечатания. Государственные экзамены на чин. «Исторические записки трех государств» Ким Бусика. Лирика Ли Инно, Ли Гюбо. Проза Хёк Нён Джона.	Строительство столицы Кэгён, городов и крепостей Согён, Тонгён. Новый тип пагод. Пагоды-ступы. Расцвет керамики.
	ЯПОНИЯ		
	Поздний период Хэйан (894–1185). Разрыв дипломатических отношений с Китаем (895). Власть феодального рода Фудзивара.	Распространение амидизма. Поэзия и проза на японском языке. Повесть «Исэ-моногатари», роман «Гэндзи-моногатари» Мурасаки Сикибу. «Записки у изголовья» Сэй Сёнагон.	Амидийские храмы Бёдоин, Тёсондзи. Настенные росписи, скульптура. Иллюстрации к литературным произведениям.
	МОНГОЛИЯ		
	Государство киданей (X–XII вв.). Образование первых монгольских реннефеодальных княжеств.	Развитие книгопечатания. Составление календарей и географических карт. Песенная поэзия, эпифии.	Строительство городов, буддийских храмов. Портретная и пейзажная живопись, настенные росписи.

<i>Даты</i>	<i>Исторические события</i>	<i>Религия, наука, литература</i>	<i>Искусство</i>
XIII–XIV вв.			
КИТАЙ			
	Завоевание Китая монголами. Образование государства Юань (1280–1368).	Развитие драмы. «Западный флигель» Ван Ши-фу.	Строительство новой столицы Даду. (Пекин). Развитие пейзажной и жанровой живописи.
КОРЕЯ			
	Вторжение монгольских войск на территорию Кореи (1231). Борьба корейского народа против монгольских завоевателей (1232–1259). Разрыв вассальных отношений с государством Юань (середина XIV в.).	Распространение неоконфуцианства. Наборное книгопечатание. Лирика Ли Джехёна.	Погребальный ансамбль Конмин-вана. Живопись на свитках. Керамика.
ЯПОНИЯ			
	Период Камакура (1185–1333). Борьба двух феодальных кланов – Тайра и Минамото. Установление ленных отношений и формирование класса самураев. 1274, 1281 – первая и вторая экспедиции монголов против Японии.	Усиление влияния буддийской секты Дзэн. Военные эпопеи – гунки. «Хэйкэ-моногатари» («Повесть о доме Тайра»). «Хэйдзи – моногатари» (Повесть о годах Хэйдзи). Поэтическая антология «Новая Кокинвакасю». «Записки из кельи» Кэнко-Хоси.	Строительство столицы – Камакура. Восстановление нарских храмов Кофукудзи и Тодайдзи, возрождение мону-ментальной пластики. Портретная скульптура и живопись. Иллюстрации к военным эпopeям.
МОНГОЛИЯ			
	Создание единого феодального государства (XIII в.). Завоевательные походы Чингисхана и образование Монгольской империи. Борьба народов против монгольского ига и распад Монгольской империи в XIV в.	Вытеснение шаманизма буддизмом. Введение христианства, ислама. Восприятие уйгурской письменности. Создание исторической хроники – «Сокровенное сказание».	Строительство столицы Каракорум. Дворец Угедей-хана. Сложение форм юрты, шатра.

Даты	Исторические события	Религия, наука, литература	Искусство
XV – начало XVII в.	КИТАЙ Освобождение от монгольского ига и объединение страны под властью династии Мин (1368–1644) Укрепление феодальных институтов. С начала XVII в. внутренний кризис, борьба среди правящих группировок. Крестьянская война в 20–40-х гг. XVII в.	Составление энциклопедического словаря «Юнлэдадянь». Романы «Троецарствие» Ло Гуан-чжуна, «Речные заводы» Ши Най-аня, «Путешествие на запад» У Чэн-эня, «Цзинь, Пин, Мэй» и др.	Строительство столиц Нанкина и Пекина. Дворцовые и храмовые ансамбли Пекина: императорский дворец «Запретный город», Храм неба, императорские погребения Шисаньлин. Развитие пейзажного и повествовательного жанра живописи. Расцвет жанра «цветы-птицы». Расцвет производства фарфора и других ремесел.
	КОРЕЯ Новое объединение страны и установление династии Ли (1392–1910). Укрепление феодального государства в XV–XVI вв. Имджинская отечественная война против японских захватчиков (1592–1598).	Конфуцианство в качестве государственной идеологии. Зарождение материалистической философии – Ким Сисып, Со Гёндок (XV в.). Повести сосоль Хо Гюна. Развитие театра масок и театра марионеток. Создание национальной алфавитной письменности (XV в.). Новелла пхесоль Ким Сисыпа, сатирическая проза. «Восточная антология» Со Гёджона.	Создание в 1392 г. Академии живописи «Тохвасо». Расцвет живописи на свитках, пейзажа и жанра «цветы-птицы». Дворцовые ансамбли Кенбоккун и Чхан-доккун.
	ЯПОНИЯ Период Асикага (1335–1572). Рост городов, оживление морской торговли. Гражданская война Онин (1467–1477).	Дзэн-буддизм как государственная религия, его воздействие на культуру и искусство. Стихотворная форма рэнга, театр «Но», фарсы кёгэн.	Развитие пейзажной живописи. Искусство садов. Сложение сёин-дзукури. «Золотой павильон». «Серебряный павильон». Маски театра «Но».

Даты	Исторические события	Религия, наука, литература	Искусство
XVII– XIX вв.	Период Момояма (1573–1615). Объединение страны и создание единого государства. 1592–1598 – походы Хидэёси в Корею. Первые контакты с европейцами.	Проникновение христианства, научных знаний (астрономия, картография, медицина, металлургия, печатное дело). Ввоз и местное производство огнестрельного оружия.	Строительство замков (Адзуты, Осака, Нагоя, Нидзё и др.). Декоративные росписи на стенах и ширмах. Расцвет живописи школы Кано. Чайный ритуал и расцвет керамики. Сложение типа традиционного жилого дома (сукия-дзукури).
	МОНГОЛИЯ		
	Период феодальной раздробленности. Разделение северной Монголии на Западную – ойратскую и Восточную – халхскую.	Принятие ламаизма (конец XVI в.). Культовая литература на тибетском языке.	Ансамбль Эрдэнэ-дзу. Сложение юртообразных храмов.
	КИТАЙ		
	Завоевание Китая маньчжурами и установление династии Цин (1644–1911). Консервация феодальных отношений. Политика изоляции страны. Кризис Цинской империи в конце XVIII–начале XIX в. Проникновение иностранных держав и превращение страны в полуколонию (конец XVIII–XIX в.).	Антиманьчжурские выступления тайных обществ. Преследование прогрессивных ученых и писателей. Новеллы Пу Сун-ли, «Неофициальная история конфуцианцев» У Цзин-цзы. Роман «Сон в красном тереме» Цао Сюэ-цзиня.	Восстановление дворцов и императорских парков Пекина. Загородный дворцово-парковый ансамбль Ихэюань. Ландшафтные сады в Сучжоу и Ханчжоу. Консервативные тенденции в живописи. Широкое развитие художественных ремесел.
	КОРЕЯ		
	Маньчжурское нашествие 1636–1637 гг. Политика изоляции страны. Кризис феодальных отношений (с конца XVIII в.). Колониальная экспансия в первой половине XIX в.	Просветительское движение «за реальные знания» – сирхак. Развитие повести и романа на корейском языке.	Восстановление городов после Имджинской войны. Расцвет пейзажной, портретной и жанровой живописи на свитках. Развитие художественных ремесел.

Даты	Исторические события	Религия, наука, литература	Искусство
	<p>япония</p> <p>Период Токугава (1615–1868). Установление власти сёгун-ов Токугава, период феодального абсолютизма. Политика изоляции страны.</p>	<p>Сложение городской культуры.</p> <p>Повесть, поэзия хайку, театр «Кабуки».</p> <p>Творчество Ихара Сайкаку, Тикамацу Мондзаэмона, Мацуо Басё.</p>	<p>Развитие жанровой живописи на ширмах, расцвет гравюры укие-э.</p> <p>Живопись бундзинга, декоративная живопись на ширмах. Развитие художественных ремесел.</p>
	<p>монголия</p> <p>Завоевание маньчжурами в XVII–XVIII вв. и господство Цинской династии (до 1911 г.). Колониальная экспансия империалистических государств в конце XIX–начале XX в.</p>	<p>Ламаизм как государственная религия.</p> <p>Учебник по логике и диалектике «Луч солнца» Робжамба Содном Ванджала.</p> <p>Труд по историографии – «Эрдэнийн эрихэ» (Драгоценные четки) Галдана.</p> <p>Поэзия Хуульч Сандаг, Равжаа, Гулранса, Лувсандондов.</p>	<p>Монастырские ансамбли – Амур-баясхуланту, Маньчжушрихид, Субурганы.</p> <p>Бронзовая буддийская пластика. Храмовая живопись. Развитие ремесел.</p>

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

ОБЩИЕ РАБОТЫ

- Всеобщая история архитектуры, т. 9. М., 1971.
- Всеобщая история искусства, т. 2, кн. 2. М., 1961; т. 5, 1964.
- Искусство стран и народов мира, т. 2. М., 1965; т. 3, 1971.
- Мастера искусства об искусстве, т. 1. М., 1965; т. 5, кн. 2, 1969.
- Asiatische Kunst in den Museen und Sammlungen von San Francisco und der Bay Area. Leipzig, 1977.
- Encyclopedia of World Art, vol. III, VIII, New York, Toronto, London, 1945; 1963.
- Lee Sh. A History of Far Eastern Art. New York, 1973.
- Munsterberg H. Art of the Far East. New York, 1968.
- Propyläen Kunstgeschichte. China, Korea, Japan, Bd 17. Berlin, 1968.
- Seckel D. Einführung in die Kunst Ostasiens. München, 1960.
- Speiser W. Die Kunst Ostasiens. Berlin, 1956.
- Swann P. Art of China, Korea and Japan. London, 1963.

КИТАЙ

- Арапова Т. Б. Китайский фарфор в собрании Эрмитажа. Каталог. Л., 1977.
- Ашепков Е. А. Архитектура Китая. Очерки. М., 1959.
- Ван Вэй. Тайны живописи. Пер. с кит. В. М. Алексеева. — «Восток», кн. 3. М.—Пг. 1923.
- Вестфален Э. Х., Кречетова М. Н. Китайский фарфор. Л., 1947.
- Виноградова Н. А. Искусство средневекового Китая. М., 1962.
- Виноградова Н. А. Китайская пейзажная живопись. М., 1972.
- Глухарева О., Денике Б. Краткая история искусства Китая. М.—Л., 1948.
- Го Жо-суй. Записки о живописи: что видел и слышал. Пер. с кит. К. Ф. Самосюк. М., 1978.
- Денике Б. П. Китай. [Альбом]. М., 1935.
- Завадская Е. В. «Беседы о живописи» Ши-тао. М., 1978.
- Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975.

- Кашина Т. И. Керамика культуры Ян-шао. Новосибирск, 1977.
- Кочетова С. Фарфор и бумага в искусстве Китая. М.—Л., 1956.
- Кречетова М. Н. Резной камень Китая в Эрмитаже. Л., 1960.
- Кучера С. Китайская археология. М., 1977.
- Лубо-Лесниченко Е. Древние китайские шелковые ткани и вышивки V в. до н. э. — III в. н. э. в собрании Государственного Эрмитажа. Каталог, Л., 1961.
- Николаева Н. С. Художник, поэт, философ... Ма Юань и его время. М., 1968.
- Памятники искусства Китая в музеях СССР. [Альбом]. М., 1958.
- Пострелова Т. А. Академия живописи в Китае в X—XIII вв. М., 1976.
- Самосюк К. Го Си. Л., 1978.
- Слово о живописи из сада с горчичное зерно. Пер. с кит. Е. Завадской. М., 1969.
- Стужина Э. П. Китайское ремесло в XVI—XVIII веках. М., 1970.
- Сычев Л. П., Сычев В. Л. Китайский костюм, М., 1975.
- Ackermann Ph. Ritual bronzes of ancient China. New York, 1954.
- Arts of China. Buddhist Cave Temples. New researches. Tokyo — Palo Alto, 1969.
- Arts of China. Neolithic cultures to the T'ang Dynasty. Recent Discoveries. Tokyo — Palo Alto, 1970.
- Arts of China. Paintings in Chinese Museums. New collection. Tokyo — Palo Alto, 1972.
- Aston L. An introduction to the study of Chinese sculpture. London, 1924.
- Boerschmann E. Chinesische Architectur. Bd 1—2. Berlin, 1925.
- Blaser W. Chinese Pavillon Architecture. 1974.
- Boyd A. Chinese architecture and town planning 1500—1911. Chicago, 1962.
- Cahill J. Chinesische Malerei. Genève, 1960.
- Chavannes E. La sculpture sur pierre en Chine au temps des deux dynasties Han. Paris, 1893.
- Cohn W. Peinture chinoise. Paris, 1948.
- Fischer O. Chinesische Landschaftsmalerei. München, 1943.
- Fischer O. Chinesische Plastik. München, 1948.
- Hobson R. L. Chinese pottery and porcelain, vol. 1—2. London, 1915.
- Honey W. B. The ceramic art of China. London, 1945.
- Inn H. Chinese houses and gardens. New York, 1950.
- Lee S. E. Chinese landscape painting. New York, 1962.
- Lion-Goldsmidt D. Les poteries et porcelaines chinoises. Paris, 1957.
- Paul-Devid M. Arts et styles de la Chine. Paris, 1953.
- Priest A. Aspects of Chinese painting. New York, 1954.
- Sickmann L. and Soper A. The art and architecture of China. Harmondsworth, 1956.
- Sirén O. A history of early Chinese art, vol. 1—4. New York, 1970.
- Sirén O. Chinese painting: leading masters and principles, vol. 1—7. London—New York, 1956—1958.
- Sirén O. Chinese sculpture, vol. 1—4. New York, 1970.
- Sirén O. The imperial palaces of Peking. Paris and Brussels, 1926.
- Sirén O. The walls and gates of Peking. London, 1924.
- Sullivan M. The birth of landscape painting in China. Berkelly—Los Angeles, 1962.
- Swann P. Chinese Painting. New York—Paris, 1958.
- Thilo T. Klassische chinesische Baukunst. Leipzig, 1977.
- Trubner H. Chinese ceramics from the prehistoric period through Ch'ien Lung. Los Angeles, 1952.
- Waley A. An introduction to the Study of Chinese painting. New York, 1958.
- *Гугун шухуа цзи. [Собрание произведений каллиграфии и живописи дворца-музея Гугун]. Пекин, 1929—1935.
- *Чжэнь Чжэн-до. Вэйдады ишу чуньтун тулу [Великое наследие [китайского] искусства]. Альбом, т. 1—2. Пекин, 1956.

Звездочкой (*) помечены издания на китайском, корейском и японском языках.

* Чжэнь Чжэн-до, Чжан Хэн, Сюй Бан-да. Сунжэнь хуацэ [Живопись периода Сунской династии]. Альбом, Пекин, 1957.

КОРЕЯ

Воробьев М. В. Древняя Корея. М., 1961.
Джарылдасинова Р. Древние когурёсцы. М., 1972.

Корейское классическое искусство. Сборник статей. М., 1972.

Культурные памятники Кореи. [Альбом]. Пхеньян, 1957.

Adams, E. B. Palaces of Seoul. Yi dynasty palaces in Korean capital city. Seoul—Taewon, 1972.

Eckardt A. Geschichte der koreanischen Kunst. Leipzig. 1929.

Forman W., Bařinka J. Alte Koreanische Kunst. Praha 1962.

Gompertz G. St. G. M. Korean celadon and other wares of the Koryo period. London, 1963.

Gompertz G. St. G. M. Korean pottery and porcelain of the Yi period. London, 1968.

Honey W. B. Korean pottery. London, 1947.

McCune E. The arts of Korea. An illustrated history. Rutland Vt.-Tokyo, 1962.

Kim Chewon and Gompertz G. St. G. M. The ceramic art of Korea. New York, 1961.

Kim Chewon, Kim Lee L. Arts of Korea. Tokyo, 1974.

Treasures of Korean art. 2000 years of Ceramics, Sculpture, and Jeweled Arts. [Album]. New York, 1966.

* Когурё пёкхва [Настенная живопись периода Когурё]. Пхеньян, 1958.

ЯПОНИЯ

Воронова Б. Г. Кацусика Хokusai. Графика. М., 1975.

Воронова Б. Г. Японская гравюра. М., 1963.

Денике Б. Японская цветная гравюра. М., 1935.

Иофан Н. А. Культура Древней Японии. М., 1974.

Искусство Японии. Сборник статей. М., 1965.

Ито Н., Миягава Т., Маэда Т., Ёсидзава Т. История японского искусства. М., 1965.

Коломиец А. «Манга». Сборник рисунков Хokusai. М., 1967.

Николаева Н. С. Декоративное искусство Японии. М., 1972.

Николаева Н. С. Японские сады. М., 1975.

Японское искусство. Сборник статей. М., 1959.

Alex W. Japanese Architecture. New York, 1963.

Art Treasures of Japan, vol. 1—2, Tokyo, 1960.

Castile R. The Way of Tea. New York, 1971.
Doi T. Momoyama Decorative Painting. New York — Tokyo, 1977.

Fumio M. Haniwa. The clay sculpture at proto-historic Japan. Rutland. Vermont — Tokyo, 1960.

Grilli E. The Art of Japanese Screen. New York — Tokyo, 1970.

Decorative Arts of Japan. [Album]. Tokyo, 1964.

Japanische Plastik. München, 1961.

Joly H. and Tomita K. Japanese Art and Handicraft. London, 1976.

Hayashiya T., Nakamura M., Hayashiya S. Japanese Arts and the Tea Ceremony. New York — Tokyo, 1974.

Hirai K. Feudal Architecture of Japan. New York — Tokyo, 1973.

Hisamatsu S. Zen and the Fine Arts. Tokyo — Palo Alto, 1971.

Kidder E. Ancient Japan. Oxford, 1977.

Kikuchi S. Ukiyoe. Osaka, 1974.

Komiya F. The Heritage of Japanese Ceramics. New York, 1973.

Lane R. Masters of Japanese Prints. London, 1962.

Mikami T. The Art of Japanese Ceramics. Tokyo, 1972.

Mizuo H. Edo Painting: Sotatsu and Korin. New York — Tokyo, 1972.

Munsterberg H. The Landscape Painting of China and Japan. Tokyo, 1956.

Narazaki M. The Japanese Print: its Evolution and Essence. Tokyo, 1970.

Noma S. The Art of Japan, vol. 1—2. Tokyo — Palo Alto, 1972.

Noma S. Japanese Costume and Textile Arts. New York — Tokyo, 1977.

- Okudaira H.* Emaki, Japanese Picture Scrolls. Tokyo, 1962.
- Ota H.* Japanese Architecture and Garden. Tokyo, 1966.
- Pageant of Japanese Art, 6 vols. Tokyo, 1952–1954.
- Paine R. and Soper A.* The Art and Architecture of Japan. London, 1955.
- Shiga N. and Hashimoto M.* Gardens of Japan. Tokyo, 1935.
- Suzuki D.* Zen and Japanese Culture. Princeton, 1971.
- Swann P.* The Art of Japan. From Jomon to the Tokugawa Period. New York, 1966.
- Takahashi S.* Traditional Woodblockprints of Japan. New York – Tokyo, 1976.
- Tanaka J.* Japanese Ink Painting, New York – Tokyo, 1974.
- Tange K. and Kawazoe N.* Ise: prototype of Japanese Architecture. Cambridge (Mass.), 1965.
- Watson W.* Sculpture of Japan. London, 1959.
- Yamane Y.* Momoyama Genre Painting. New York – Tokyo, 1973.
- *Бидзюуси. Нихон [История японского искусства]. Токио, 1971.
- *Гэнсёку нихон-но бидзюу [Альбом репродукций произведений японского искусства с древности до XIX в.] в 30-ти т. Токио, 1968–1973.
- *Кокухо [Национальные сокровища Японии] в 12-ти т. Токио, 1967–1968.
- *Нихон бидзюукан [Сокровища японского искусства] в 12-ти т. Токио, 1970–1971.
- МОНГОЛИЯ
- Волков В. В.* Из истории изучения памятников бронзового века МНР. – В кн.: К вопросу древнейшей истории Монголии. Улан-Батор, 1964.
- Евтюхова Л. А.* Каменные изваяния Южной Сибири и Монголии. – В кн.: Материалы и исследования по археологии Сибири, т. 1. М., 1952 (МИА, № 24).
- Искусство Монголии. Каталог выставки. М., 1976.
- Киселев С. В., Евтюхова Л. А., Кызласов Л. Р., Мерперт Н. Я., Левашова В. П.* Древнемонгольские города. М., 1965.
- Киселев С. В.* Монголия в древности. – «Известия АН СССР. Серия истории и философии», т. 4, № 4, 1947.
- Кочешков Н. В.* Народное искусство монголов. М., 1973.
- Ломакина И. И.* Улан-Батор. Л., 1977.
- Майдар Д.* Архитектура и градостроительство Монголии. М., 1971.
- Окладников А. П.* Первобытная Монголия. – В кн.: К вопросу древнейшей истории Монголии, т. 3, Улан-Батор, 1964.
- Ринчен Б.* Народный декоративный орнамент. Пояснение к альбому «Орнаменты Монголии», 1961.
- Руденко С. И.* Культура хуннов и ноинулинские курганы. М. – Л., 1962.
- Щепетильников Н. М.* Архитектура Монголии. М., 1960.
- Forman W. and Rintschen B.* Lamaistische Tanzmasken. Leipzig, 1967.
- Trever C.* Excavations in Northern Mongolia (1924–1925). Leningrad, 1932.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН
ХУДОЖНИКОВ
И АРХИТЕКТОРОВ

Ан Гён – 202
Андро Хиросигэ см. Хиросигэ

Ба-да Шань-жэнь см. Чжу Да
Бянь Луань – 86

Ван Вэй – 43, 44,
Ван Вэй – 82, 88, 90, 91, 92, 94
Ван Мэн – 123
Ван Си-чжи – 43
Ван Чжэн-пэн – 123
Ван Юань – 123
Вэнь Тун – 119
Вэнь Чжэн-мин – 141

Гао Кэ-гун – 120, 123
Гёкуэн Бомпо – 275
Го Си – 92, 99, 103, 104, 106
Го Сы – 103
Гу Ань – 121
Гуань Тун – 97, 101
Го Чжун-шу – 97
Гу Кай-чжи – 43–46
Гу Хун-чжун – 114, 116

Дай Цзинь – 141, 142
Дзанабадзар – 331, 346, 350
Дзёсэцу – 275
Дзётё – 253, 255, 256
Дун Юань – 84, 97
Дяо Гуан-инь – 86

Жэнь Бо-нянь – 142, 144
Жэнь Жэнь-фа – 123

Инь Юй-цзянь – 113, 114

Кайкэй – 265, 269
Кан Хиан – 202
Кано Масанобу – 290
Кано Мицунобу – 291
Кано Мотонобу – 290, 291
Кано Санраку – 291
Кано Таниу – 302
Кано Эйтоку – 291, 293
Као Нинга – 275
Кацусика Хокусай см. Хокусай
Киёнага – 321, 328
Ким Дыксин – 204, 206
Ким Хондо – 202, 204, 206
Китагава Утамаро см. Утамаро
Кокэй – 269

Корин – 308, 310, 311, 313, 314
 Коэцу – 300, 308, 309, 310
 Кэндзан – 314, 316

Ли Ам – 202
 Ли Джон – 202, 203
 Ли Ди – 100, 110
 Ли Кань – 121
 Ли Мин-чжун – 61
 Ли Санджва – 202
 Ли Сы-сюнь – 88, 90
 Ли Тан – 109
 Ли Чжао-дао – 58, 80, 88, 90
 Ли Шань – 144
 Ли Чэн – 89, 99
 Лян Кай – 111, 113, 114, 115

Ма Юань – 100, 102, 110–113, 141, 202
 Масанори – 319
 Ми Фэй – 90, 104, 106, 107
 Ми Ю-жэнь – 107
 Минтё – 275
 Мокуан – 275
 Му Ци – 109, 113, 114

Ни Цзань – 121, 122
 Нинсэй – 317

О Моннён – 202, 203
 Огата Корин см. Корин
 Огата Кэндзан см. Кэндзан

Рюкэй – 319

Се Хе – 43, 44
 Син Юнбок – 204, 206
 Соами – 283
 Сотацу – 308, 309, 310, 312, 313
 Су Ши – 104, 105, 119
 Су Хань-чэнь – 116
 Судзуки Харунобу см. Харунобу
 Сэн-но Рикю – 293, 294, 299
 Сэссю – 275–279, 282, 283, 290, 292, 327
 Сьобун – 275, 276, 281
 Сюзан – 319
 Сюй Вэй – 142, 143
 Сюй Дао-нин – 92, 99, 102
 Сюй Си – 98
 Сюсё – 323
 Сюнтэй – 323
 Ся Гуй – 104, 106, 110–113, 141, 142, 202, 276, 277
 Сяраку – 321, 323

Таварая Сотацу см. Сотацу
 Тан Инь – 138
 Тёсюсай Сяраку см. Сяраку
 Тоба Сёдо – 262
 Тойо Ода см. Сэссю
 Тори – 225, 230, 238
 Тории Киёнага см. Киёнага

У Вэй – 142
 У Дао-цзы – 86
 У Чан-ши – 142, 144
 У Чжэнь – 119, 123
 Ункэй – 265, 269
 Утамаро – 321–323, 328

Фань Куань – 87, 97
 Фудзивара Нобудзанэ – 262
 Фудзивара Такаёси – 259, 261, 262
 Фудзивара Таканобу – 270, 272

Хань Гань – 78, 86
 Харунобу – 321, 325, 328
 Хасэгава Тохаку – 292
 Хиросигэ – 327
 Хисикава Моронобу – 319
 Хокусай – 323–328
 Хоннами Коэцу см. Коэцу
 Хуан Бинь-хун – 145
 Хуан Гун-ван – 123
 Хуан Цюань – 88, 98
 Хуан Шэнь – 144

Цзин Хао – 95, 96, 97, 101
 Цзун Бин – 43, 44
 Ци Бай-ши – 145
 Цуй Бо – 95, 107

Чжан Сюань – 86
 Чжан Цзэ-дуань – 54, 98, 107
 Чжан Янь-юань – 85
 Чжао Мэн-фу – 122, 123
 Чжоу Фан – 77, 86, 88
 Чжу Да – 142, 143, 144
 Чжэн Се – 144
 Чо Сок – 202
 Чон Сон – 204
 Чоу Ин – 138
 Чэн Ши-цзэн – 142, 144

Ши Тао – 142, 143, 144
 Шэнь Чжоу – 141, 142

Юнь Шоу-пин – 141, 144

Янь Ли-бэнь – 76, 86–88

Все фотоматериалы для книги представлены издательством «Искусство»

Надежда Анатольевна Виноградова
Наталья Сергеевна Николаева

ИСКУССТВО СТРАН
ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

Редактор
И. Цагарелли

Художник
И. Жихарев

Художественный редактор
И. Румянцева

Технический редактор
Р. Бачек

Корректор
З. Соколова

ИБ 1081

Сдано в набор 8. 01. 79.

Подписано к печати 26. 12. 78. А0859.
Формат издания 84 × 108/32. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс». Условных печатных листов 19,74. Учетно-издательских листов 20,597. Тираж 100 000. Издательский № 1058. Цена 2 руб. Издательство «Искусство», 103 009 Москва Собиновский пер, 3. Типография Фёлкерфрейндшафт, Дрезден, ГДР.

Следующий том «Малой истории искусства» посвящен одной из интереснейших страниц мирового искусства – искусству средних веков в Западной и Центральной Европе. Он знакомит читателя с художественными достижениями народов Франции, Германии, Англии, Италии, Испании, Чехии, Польши, Венгрии, Скандинавских стран.

На материале важнейших памятников архитектуры, живописи, скульптуры и книжной миниатюры автор прослеживает развитие искусства в эпоху раннего средневековья, анализирует романское и готическое искусство.

Книга содержит более 200 цветных и тоновых иллюстраций.

Настоящий том «Малой истории искусств» посвящен искусству стран Дальнего Востока. Он принадлежит перу советских исследователей Н. Виноградовой и Н. Николаевой.

На огромной территории, условно обозначаемой как Дальний Восток, развивалась яркая и самобытная культура, оставившая выдающиеся произведения человеческого гения в литературе, философии, изобразительном искусстве. На материале архитектуры, скульптуры, живописи и декоративных ремесел Китая, Кореи, Японии и Монголии, охватывающем хронологические рамки от глубокой древности до конца XIX века, авторы убедительно показывают, что искусство стран Дальнего Востока, не будучи изолированным от историко-культурного процесса, подчиняясь его самым общим законам, в то же время представляет собой самостоятельное явление в мировом искусстве.

Книга снабжена научным аппаратом — синхронистической таблицей, словарем, библиографией. Богато иллюстрирована цветными и тоновыми иллюстрациями.

Издательство
«Искусство»
Москва

VEB
Verlag der Kunst
Dresden

