

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

Н. А. Иофан

Культура древней Японии

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

МОСКВА
1974

Иофан Н. А.

И75 Культура древней Японии. М., Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1974.

261 стр. с ил.

Книга посвящена исследованию истоков и проблемам становления и развития японской национальной культуры. На материале археологических и этнографических данных, памятников литературы и искусства (архитектура, скульптура, живопись, музыка и театр), на фоне политической и социально-экономической истории рассматриваются мифологические и религиозные представления древних японцев, их эстетические идеалы, возникновение национального стиля и образной системы, прослеживается процесс становления культурной традиции.

10603-118.013(02)-74

243-74

Наталья Александровна Иофан

Культура древней Японии

Утверждено к печати Институтом востоковедения Академии наук СССР

Редактор Я. Я. Тихонравова Младший редактор Г. А. Бурова Художник Э. Л. Эрман Художественный редактор Н. Р. Бескин

Технический редактор З. С. Теплякова Корректор Л. М. Кальцина

Сдано в набор 16/1 1974 г. Подписано к печати 7/1 У 1974 г. А-03828. Формат 60X84/1₆. Бум. № 1. Печ. л. 16,5. Усл. п. л. 15,34. Уч.-изд. л. 15,81 Тираж 15000 экз. Изд. № 3289. Зак. № 48. Цена 1 р. 20 к.

Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука»

Москва, Центр, Армянский пер., 2

Тип. изд-ва «Коммунар»,

Г- Тула, ул. Ф. Энгельса, 150.

Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1974.

Ответственный редактор Н. А. ВИНОГРАДОВА

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие

Часть I. Протояпонская культура и становление культуры Японии

Неолит и энеолит — культура дзёмон и яёй

Становление японской культуры.

Образование родо-племенных союзов на островах Кюсю и в Кинай

Культура и искусство бронзовых колоколов дотаку

Первое японское государство Ямато и его культура

Часть II. Культура Японии периода перехода от древности к средневековью и раннего средневековья (VI—VIII вв.)

Реформа Тайка и ее роль в истории культуры японского общества VI—VII вв.

Мифология, религия и литература раннего средневековья Архитектура VI—VIII вв.

Скульптура и живопись

Театр и музыка

Заключение

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящие очерки посвящены исследованию истоков японской культуры, и особенно японского искусства древности и раннего средневековья. Ни в советской, ни в западноевропейской и американской историографии нет пока еще специальных работ, рассматривающих японскую культуру и искусство этого периода. Эта дополнительная трудность вынуждает автора касаться проблематики самых широких, разнообразных областей истории культуры.

Япония, ее народ, своеобразная культура с давних пор возбуждали интерес не только непосредственных соседей — Кореи и Китая¹. Очень рано, уже к XIII в., в Европе складывается представление о Японии (Чипингу, Дзипангу), как о сказочно богатой и прекрасной стране. В книге Марко Поло говорится, что в той стране золота великое обилие, государев дворец покрыт золотой крышей, а полы в нем выстланы золотыми плитами, что жемчугов в Японии тоже изобилие и вообще остров так богат, что всех его богатств и не перечесать. И живет там красивый и учтивый народ, который никому не подчиняется [22, 170].

Такое представление о Японии оказалось очень стойким и сохранилось в Европе еще в XVII—XVIII вв., несмотря на то что португальские, а затем голландские купцы и миссионеры достаточно хорошо познакомились с этой страной. Возможно, поэтому французские энциклопедисты приводят иногда в качестве примера идеального государства и народа Японию и ее население. Знакомство с японским искусством сводилось к чисто внешним представлениям о японском фарфоре, веерах, куклах и пр.

В России представления о Японии отличались значительно большей реалистичностью. Об этом свидетельствуют «Запис-

¹ Китайские династийные истории Ранней и Поздней династий Хань — «Цянь Ханьшу», «Хоу Ханьшу», а также «Наньну» и «Суйшу» содержат подробное описание народа ва, его быта и нравов, политического устройства и пр.

ки флота капитана Головкина» [7], «Очерки истории Японии» Костылева [17] и особенно капитальный труд Иакинфа Бичурина, в котором содержится перевод текстов из китайских источников «Хоу Ханьшу», «Наньпу», «Суйшу», касающихся древней Японии [2]. Однако о японском искусстве действительно серьезных представлений не существовало ни в Европе, ни в России примерно до середины 60-х годов XIX в. Лишь после появления в Париже на выставке Салона японской гравюры *укиё-э* во Франции, а затем и в Англии и Германии началось настоящее знакомство сначала с японской гравюрой, а от нее со всем искусством, литературой и историей Японии. В конце XIX в. увлечение японским искусством захватило и Россию. Известную роль и здесь сыграл интерес к экзотике Востока.

Французские импрессионисты и постимпрессионисты, русские художники, группировавшиеся вокруг «Мира искусств», переживают влияние японского искусства, главным образом мастеров *укиё-э*. Можно сказать, что с этого времени впервые японское искусство получает мировое признание. Тогда же начинается серьезное знакомство и с другими областями японской культуры.

После революции 1868 г. Япония вышла на международную политическую арену. Социально-экономические и культурные сдвиги, которые произошли в стране к этому времени, тоже способствовали усилению влияния ее культуры не только в Европе, но и в Азии. В начале XX в. уже китайские ученые, художники, литераторы, политические деятели учились в Японии. В процессе взаимодействия культур происходит как бы перемена направления: Япония, испытывавшая в древности и средневековье столь сильное влияние китайской культуры, теперь, в свою очередь, воздействует на жизнь Китая, его национально-освободительное движение, борьбу за национальную культуру и искусство.

После второй мировой войны интерес к японской культуре (искусству, литературе, технике) возрастает. Новая архитектура, скульптура, прикладное искусство Запада демонстрируют благотворное влияние японского искусства. Они воспринимают основные художественные принципы японского искусства, усваивают его лучшие качества: благородную простоту и сдержанность, гармонию и целесообразность конструкции и архитектурного решения экстерьера и интерьера, лаконичную и острую характерность скульптуры, строгую красоту японского сада, функциональную декоративность прикладного искусства (керамики, тканей и других его видов).

Однако традиции и каноны японского средневекового и нового искусства, весьма тесно связанные между собой, генетически восходят к далекой древности. Именно в древности, в период IV—VII вв. н. э. — и это признают в настоящее время большинство японских исследователей — происходит становление психологического склада японского народа, его религиозного мировоззрения, эстетического идеала. В последующие периоды сформировавшиеся ранее

специфические особенности японской культуры не только не исчезают, но, напротив, получают дальнейшее развитие в русле национальной японской культуры и искусства.

Постепенно накапливаемые в процессе непрерывного творческого созидания и отбора духовный опыт и традиции народа и составляют содержание национальной культуры. Определяющую роль в этом процессе играют среда и эпоха.

Настоящее исследование акцентирует внимание на VI— VIII вв. Этот период избран вследствие того, что именно тогда происходил переход от древности с рабовладельческим и феодальным укладами, развившимися внутри общинно-родового строя, к раннефеодальному обществу. Распространение в конце V — начале VI в. буддизма, вместе с которым в Японию широким потоком снова устремляется чужеземная культура, ускорило в значительной мере процесс исторического развития. Культуру VI—VIII вв., как полагает автор, можно по праву считать национальной культурой.

Для выявления характера феномена древней культуры Японии необходимо проследить весь путь его становления и развития, начиная с самого раннего периода. В настоящей работе предпринята попытка рассмотреть становление японской культуры, опираясь преимущественно на историю древнего искусства и мифологию.

Часть I. ПРОТОЯПОНСКАЯ КУЛЬТУРА И СТАНОВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ ЯПОНИИ

Неолит и энеолит — культура дзёмон и яёй

Освещение предыстории японской культуры представляет огромные трудности. И прежде всего это связано с тем, что недостаточная изученность и неполнота материалов сочетаются со множеством более или менее обоснованных теорий в области периодизации, происхождения палеолита и энеолита, существования палеолита в Японии, а также теорией так называемой «докерамической» эпохи и пр. Учитывая состояние современной науки, предысторию Японии серьезно можно начинать с неолита¹ и энеолита, т. е. с периодов, называемых в японской историографии Дзёмон и Яёй.

Хорошо известно, насколько сложны и подчас малодоступны представления первобытного человека об окружающем его мире. Любые попытки проникнуть во внутренний мир создателя древней культуры неизбежно вызывают интерпретации этого мировоззрения на основании главным образом изучения памятников первобытного искусства. Более того, общеизвестно, что культура, и особенно искусство

¹ Находки палеолитического человека, так называемого *кудзуу* (проф. Тотиги), *устава* (г. Тоёхаси) и *миккаби* (в Сидзукоа), жившего, как утверждают, примерно 100 тыс. лет назад и относящегося к типу неандертальца, представляются весьма сомнительными как с точки зрения их датировки, так и их антропологической и археологической характеристики.

Эти находки позволили японским ученым выступить с сенсационной теорией о существовании в Японии так называемой «докерамической» (палеолитической) культуры — при раскопках керамика не была обнаружена.

Однако до сих пор еще трудно отделить действительно научные гипотезы от псевдонаучной спекуляции. Как известно, все последние данные о раскопках на территории Советского Дальнего Востока не дают оснований начинать предысторию этого ареала с эпохи палеолита докерамического времени.

палеолита принципиально отличаются от культуры и искусства неолита и энеолита. И если палеолитические памятники демонстрируют глубокую общность и единство человеческой культуры, то памятники неолита, и тем более энеолита, свидетельствуют уже одновременно о том, что в этот период закладываются также и основы того нового, которое спустя, быть может, тысячелетия проявит себя в ином качестве, станет специфической особенностью культуры определенного народа. В связи с этим при изучении культуры японского неолита и энеолита возникают дополнительные трудности, а именно обязательное привлечение данных о неолитической культуре Дальнего Востока, Юго-Восточной Азии и островов Океании.

Сведения о происхождении японской неолитической культуры и ее носителях — учитывая, что на эти сведения опираются наиболее серьезные теории, — очень кратко и схематично можно свести к следующему. На рубеже мезолита и неолита на Японские острова началась миграция племен, одна часть которых принадлежала к так называемой протоайнской, или палеоайнской, группе, а другая — к близкой ей, по-видимому также аустронезийской, группе племен индонезийского или полинезийского происхождения (племена *кумасо* и *хаято* японских источников VIII в. — скорее всего, потомки этих племен).

Ведущую роль в создании неолитической культуры дзёмон сыграли, как полагают специалисты, протоайнокие племена [18, 303], которые, вероятно, и были самыми древними жителями Японских островов. Но наряду с ними в этом процессе участвовали и племена

южномонголоидного происхождения, проникавшие на Японские острова через Филиппины или непосредственно из района Юго-Восточного Китая, населенного предками племени юэ².

Лингвистические данные позволяют предположить, что подавляющая часть населения мигрировала в Японию через Филиппины и Рюкю с островов Полинезии, а не прямо с материка — древнеяпонский язык обнаруживает близость к аустронезийским языкам полинезийского типа, а не к чамскому языку, на котором говорит материковый народ юэ.

¹ Об этом свидетельствует и обособленное место японского языка в системе языков, и антропологическое сходство айнов с человеком из ран-неолитических погребений так называемого типа Аосима (проф. Мияги), Миято (проф. Мияги) и Цукума (проф. Окаяма).

Однако имеют хождение и другие теории, которые во многом противоречат вышеприведенным. К ним можно отнести, например, весьма популярную одно время теорию о близости айнов к европеоидной расе³ и совершенно противоположную ей гипотезу о том, что предками древних японцев были родственные эскимосам племена *коротоккуру*, т. е. мифический карликовый народ, обитавший в землянках, откуда происходит и другое его название — *тойсёкуру*. Правда, в свете последних археологических, антропологических и лингвистических исследований упомянутые здесь гипотезы были отвергнуты большинством ученых.

Таким образом, проблема происхождения айнов, как и вообще проблема японского неолита, еще очень далека от окончательного решения.

Однако как бы то ни было, а для истории культуры в конечном счете проблемы этногенеза сами по себе — не так важны, как те культурные традиции, которые японцы унаследовали от своих предков и воплотили в своих мифологии и религии, искусстве и архитектуре. Какие-то важные основы этого заложены были на заре человеческой истории в эпоху неолита.

Для эпохи неолита и энеолита в Японии в настоящее время принята следующая периодизация:

Протодзёмон	4—3,5 тыс. лет до н. э.
Ранний Дзёмон	3,5—2,5 тыс. лет до н. э.
Средний Дзёмон	2,5—1,5 тыс. лет до н. э.
Поздний Дзёмон	1500—500 лет до н. э.
	(к этому же времени относится появление в Корее керамики яёй).
Позднейший Дзёмон	500 г.—400 г. до н. э.
	(к этому периоду относятся также весь энеолит — Ранний Яёй и наступление бронзы — Средний Яёй, за которым почти сразу же наступает ранний железный век — Поздний Яёй).

² Начиная с Ж. Ф. Лаперуза [82], на протяжении всего XIX в. и почти до середины XX в. теория о европеоидном происхождении айнов была распространена весьма широко. Она встречается и в сочинении В. М. Головкина [7], и в работах А. А. Бикмора [63], и Л. Шренка [27]. Наряду с этим существовала также версия о палеоазиатской принадлежности айнов (Л. Шренк).

Культуру и искусство дзёмон еще никак нельзя назвать японскими. Об эпохе неолита и энеолита можно говорить только как о времени формирования и вычленения отдельных элементов японской протокультуры. Но японские ученые совершенно правомерно начинают историю культуры своей страны с эпохи Дзёмон и справедливо гордятся ее искусством — сосудами (рис. 1 и 2) и глиняными фигурками — *догу*, изображающими людей и животных (рис. 3).

Так называемая керамика дзёмон может быть с полным правом отнесена к шедеврам неолитического и энеолитического искусства вообще. Несмотря на то что культурный комплекс дзёмон очень близок культуре племен огромного географического ареала (от Юго-Восточной Азии и Приморья до Центральной Америки), керамику дзёмон отличает ряд черт, позволяющих уже признать ее принадлежность к протояпонской культуре.

Опуская здесь специальную, чисто археологическую характеристику культуры дзёмон, обратим внимание на то, как воплощаются в керамике дзёмон представления о форме и пространстве, которые складываются в эту эпоху, т. е. представления о вселенной и ее свойствах.

Прежде всего важно отметить, что, хотя культура дзёмон представляет собой некий «сплав» неолитических культур различных народов, причем своеобразие этого «сплава» заключается в непрекращающемся притоке всех новых элементов, придающем культуре дзёмон несомненно транзитный характер, ее керамика демонстрирует непрерывную преемственность традиционного стиля от более раннего периода к позднему. Керамика свидетельствует о детальной разработке и развитости стиля и тем самым о наличии длинной цепи поколений творцов. Способность к активному усвоению привнесенных элементов и обновлению своего культурного комплекса присуща японской культуре на всем протяжении истории, так же как и противоположная этому на первый взгляд способность к сохранению определенных черт, консерватизму. На самом деле первая тенденция в значительной степени укрепляет вторую, а их взаимодействие ведет, как правило, к

большей точности отбора, а значит, и к жизнеспособности и устойчивости культурного фонда народа⁴.

Из множества локальных археологических памятников

⁴ Проблемы заселения Японии, этногенеза сами по себе представляют сложный, запутанный и противоречивый клубок чисто археологических и историко-культурных проблем, даже если они рассматриваются в одном лишь аспекте формирования специфических особенностей японской неолитической культуры. И здесь с особенной остротой встает вопрос о создателях и носителях этой культуры. Что заставляло их мигрировать на такие огромные расстояния? Ни археологи, ни историческая наука в целом не дали пока сколько-нибудь исчерпывающего ответа.

Не исключено, что ключом для разгадки этого чрезвычайно интересного явления древности могут послужить новейшие открытия в области генетики и психофизиологии. Опыты советских и зарубежных ученых показали, что при определенных формах существования отдельным представителям как человечества, так и других высших млекопитающих присуще стремление к новому, неизвестному. Ради этого они готовы на любые жертвы. Таким образом, теория гомеостаза, считающая стабильность состояния наиболее благоприятным условием для успешной эволюции вида, оказалась оттесненной в системе теории естественного отбора со своего главенствующего места. Как было установлено при помощи серии специальных опытов, наследование «рефлекса свободы», т. е. потребности, непреодолимого стремления проникнуть в неизведанное, могло привести уже в очень глубокой древности к появлению целых групп людей, обладающих такой врожденной тягой в неизведанное. Возможно, что племена, заселившие Японию, и принадлежали к потомкам таких «генетических первооткрывателей», что наложило свой отпечаток на характер всей культуры.

Разумеется, пока это еще заманчивая гипотеза, которая нуждается в серьезной и детальной разработке, в результате чего могли бы быть намечены пути исследования механизмов, управляющих импульсами переселения племен в эпоху палеолита и неолита, и, в частности, носителей транзитной культуры — конгломерата племен, создавших в Японии культуру дзёмон.

Накопление длинным рядом поколений «рефлекса свободы» — вкуса к новизне — несомненно, сообщало их культуре особую динамичность и гибкость, которые так ярко себя проявили в керамике дзёмон — блестящем феномене транзитной неолитической культуры.

эпохи Дзёмон наиболее характерной с точки зрения стилистических особенностей является керамика археологических комплексов Кацудзака и Атамадай (Средний Дзёмон) и Ка-мэгаока, Сёнохата и Ангё (конец эпохи Дзёмон). Керамика всех прочих комплексов — а их теперь насчитывается несколько десятков — в принципе подтверждает закономерности, выявленные при анализе керамики названных комплексов.

Керамика *кацудзака* была распространена в горных районах (преф. Яманаси, Нагано, Гифу, Сидзуока) и, как правило, сопутствовала охотничьему инвентарю (рис. 4 и 5). Керамика *атамадай* встречается только на равнинах морского побережья и сочетается с рыболовным инвентарем (рис. 6 и 7). В общем, керамика этих двух типов обнаруживает большое сходство, но, как правило, мастерство изделий типа кацудзака выше. Керамика кацудзака — наиболее совершенный образец стиля Среднего Дзёмон. Она отличается большим разнообразием форм сосудов, орнаментов, их украшающих, и размерами. Сосуды в форме блюд и кубков, чаш и котлов, сосуды для хранения пищи украшены разнообразным резным или накладным орнаментом вокруг венчика и по всему тулову. Встречаются рельефные украшения в виде ручек с зооморфными и антропоморфными головами. У некоторых сосудов лошаная поверхность окрашена в красный цвет.

Керамика кацудзака наследует стилистические признаки более ранних памятников, таких, как, например, сосуды *сэ-кияма*, относящиеся к периоду Ранний Дзёмон (среди сосудов сэкияма встречаются экземпляры, также украшенные накладным орнаментом или фигурными ручками). Но, конечно, орнамент сэкияма менее сложен, сосуды еще довольно однообразны по форме, и им еще далеко до мастерской изощренности керамики кацудзака. Создатели сосудов кацудзака достигают необыкновенно высокого для неолитической керамики уровня мастерства, который позволяет сравнивать ее в некотором отношении с непревзойденной по силе выражения и символической наполненности стадильно более поздней и зрелой минойской керамикой острова Крита. Возможно, такая зрелость протояпонской керамики объясняется влиянием гораздо более развитой культуры (в частности, китайской бронзы). Но здесь важно, прежде всего, сколь сведущими и подготовленными оказались творцы сосудов дзёмон, заложившие уже в столь глубокой древности основы того высокого керамического мастерства, которым искони славилось японское искусство. От своих далеких предков японские керамисты унаследовали поразительную свободу обращения с материалом, глубокое проникновение в него, умение вдохнуть живую душу в свои изделия.

В керамике кацудзака, принадлежащей, как уже отмечалось, к середине эпохи Дзёмон, свобода в обращении с формой сосуда и его декором сочетается с напряженной наполненностью типично неолитической символики, исполненной глубокого смысла. Характер этих сосудов свидетельствует о существовании системы ритуалов, в которых воплотились достаточно сложные космогонические представления. Отделить чисто ритуальные сосуды от не ритуальных почти невозможно (правда, в отдельных случаях ритуальная принадлежность несомненна), и это не случайно: ведь каждый сосуд того времени мог оказаться ритуальным, т. е. мог быть употреблен при совершении обрядов. Не удивительно поэтому, что все сосуды непременно несут конкретную для своих владельцев смысловую нагрузку. Выполненные от руки, без гончарного круга, и украшенные сложным декором, сочетающим в себе часто и растительный и геометрический орнаменты, сосуды кацудзака — отличная иллюстрация роли неолитической керамики в жизни первобытного человека. Изготовление сосудов было еще не просто ремеслом, а одновременно и священным актом. Пластическое начало, доминирующее в сосудах дзёмон, и большое разнообразие их орнаментов

способствуют достижению «проявленности», т. е. выражению космогонической символики, олицетворяющей земное и небесное начало.

Как известно, в эпоху неолита орнамент служит одним из способов познания окружающего мира, а также воздействия на него. Таким образом, орнамент выступает своего рода кодом космогонической символики.

Чаще всего встречаются орнаменты, символизирующие водную стихию и небесные светила. Они передаются странными перекрестиями или спиралями, которые в то же время означают и морского или небесного змея. Рядом с ними даются упругие ростки, напоминающие *магатама* синтоизма (яшмовые подвески — символ плодородия) или причудливые стебли, подобно змеям оплетающие туловище сосуда. Огромные, метровой высоты торжественные и пышные сосуды представляют собой модель мироздания в представлении человека эпохи Дзёмон. В орнаментах керамики типа кацудзакэ воплотились представления о двух сторонах мироздания — земной и небесной. Человеческая мысль выходит за пределы земного существования и вторгается в космос — вступает в эру мифотворчества. В это время возникает понятие вечности и одновременно созревают идеи необходимости упорядочения, приведения в соответствие явлений земного и небесного мира, создаются астральные культы.

На существование культа солнца в середине эпохи Дзёмон указывает открытие археологами в Северной Японии довольно многочисленных сооружений, типичных для эпохи неолита вообще (концентрических колец, сложенных из дикого камня подобно каменным лабиринтам Северной Европы), внутри которых в центре возвышается вертикально стоящий камень — менгир. В местечке Ою (преф. Акита) раскопано самое большое в Японии сооружение такого рода. Диаметр его наружного кольца — 46,5, а внутреннего — 14,57 м. В археологической литературе эти сооружения названы солнечными часами. Внешне они напоминают колесо, спицы которого составлены из длинных речных камней, а на месте оси расположен высокий менгир. Это сооружение позволяло отмечать положение солнца в разное время дня и было предназначено отображать движение светила. Олицетворяя собой вечность, оно служило одним из главных центров поклонения солнцу. Вероятно, к этому же времени относится и возникновение космогонического мифа о творцах японской земли — супружеской паре Идзанаги и Идзанами, в VIII в. н. э. включенного в «Кодзики».

Сюжет трех основных моментов первой части мифа восходит непосредственно к периоду Дзёмон. В мифе рассказывается, что сотворение мира земного началось с воздвижения Небесного Столпа, вокруг которого и должен был свершаться брачный обряд. Первый раз божественную чету постигла неудача, так как, свершая ритуал хождения вокруг Столпа, они допустили ошибку в направлении движения. Божественные супруги поспешили исправить ее, и тогда великий акт творения восьми островов и сонма богов (в том числе и богини солнца Аматаэрасу) свершился, как то и надлежало.

Аналогия с менгирами эпохи Дзёмон и его ролью в системе верований бесспорна — обход божественной четой Небесного Столпа воспроизводит движение солнца по небосклону. Естественно, что только точное следование его движению могло привести к достижению цели, т. е. оплодотворить вселенную. Так зародившиеся в эпоху неолита идеи о вечности миропорядка, воплощенные в обожествленном камне менгира, были восприняты отдаленными потомками неолитических племен и положены в основу синтоистской космогонии.

Если в культе камней и астральном культе, тесно связанных между собой, отразилась одна сторона культуры неолита — стремление к упорядоченности явлений, цельности бытия, которые осознаются через священные ритуалы и мифотворчество, то в керамике, в творении рук человеческих, с особенной яркостью проявилась другая, не менее важная сторона — тяга к обобщению как средству достижения цельности и упорядоченности в изображении явлений мира. Сосуды середины эпохи Дзёмон достигают поразительной силы обобщения, характерного для искусства неолита, а символика орнаментов этих сосудов продолжает жить в последующие эпохи в кругу представлений синтоизма.

Типичный для Среднего Дзёмон морской характер культуры племен, живущих не только на побережье, но и в горных районах, продолжает господствовать и в дальнейшем, о чем свидетельствуют археологические памятники Позднего Дзёмон — Хориноути, Касори. И только в самом конце Дзёмон, когда новый поток иммиграции в Японию уже непосредственно с азиатского континента (из Кореи, Китая) приводит к почти полному совмещению культур энеолита, бронзы, раннего железа, господство морских элементов несколько ослабевает.

Стиль *хориноути* (памятники в преф. Тиба), который японские археологи считают универсальным стилем неолитических сосудов Позднего Дзёмон всех четырех главных островов Японии, в принципе продолжает традиции предшествующего периода. Только теперь уже отсутствуют величественность и пышность, свойственные сосудам кацудзакэ, и характер расположения декора уже более согласован с формой сосуда. Прогрессирует техника обжига, черепок становится тоньше.

Но после сосудов кацудзакэ самодовлеющий характер символического орнамента меняется — напряженность орнаментальных форм сменяется их большей умеренностью и строгостью.

Энеолитическая керамика заключительного этапа Дзёмон, который, как уже отмечалось, совпадает на японской почве с периодом культуры бронзы и началом раннего железного века, наследуя стилистические традиции среднего периода, в то же время испытывает (особенно на юго-западе) сильное воздействие корейской культуры яёй и непосредственно китайской культуры.

Только в археологических памятниках Ангё наблюдается возрождение стилистических традиций Кацуздака.

Наиболее показательная, можно сказать классическая, для японского энеолита керамика *камэгаока* сохранила большое разнообразие форм и орнаментов. Сосуды *камэгаока* отличаются еще большим совершенством в технике обжига, лощения и окраски. Довольно часто, стремясь подражать китайским и корейским бронзовым зеркалам или изделиям из лака, мастера керамики *камэгаока* имитируют их декор и цвет. Наряду с орнаментом на тулове сосудов появляются фигуративные изображения. Определенно фигуративной становится иногда также и сама форма (известны сосуды в ф'орме птиц, драконов и пр.). Вместе с тем типично неолитический орнамент *дзёмон* становится все более рафинированным и даже стилизованным. При этом, несмотря на некоторую потерю четкости стиля, символика сосудов, динамика и живость декора и формы сохраняются.

Вследствие существования энеолитической культуры *камэгаока* (распространенной на территории всего острова Хонсю) и медно-железного культурного комплекса происходит ускорение процесса развития культуры, которое приводит к быстрому совмещению (или, вернее, наложению) характерных особенностей культур эпохи бронзы и ранней железной с энеолитической. Совмещение символики искусства стадийно и этнически различных культур, взаимодействие их элементов приводит, быть может, с одной стороны, к консервации (не только декоративных, но и семантических) традиций энеолита, а с другой — к созданию на основе традиций обеих взаимодействующих культур новых, объединяющих их традиций. Таков очень распространенный в японском древнем и средневековом искусстве орнамент *рюсуймон* (бегущая вода). Возникновение его прослеживается в керамике *камэгаока* и сосудов *яёй*, а в дальнейшем, в последующем периоде, он играет заметную роль в декоре бронзовых колоколов *дотаку*.

Характерные особенности развития японского энеолита и неолита, наблюдаемые на примере сосудов *дзёмон*⁵, свойственны и культуре последующих периодов, особенно культуре эпохи бронзы.

Становление японской культуры. Образование родо-племенных союзов на островах Кюсю и Кинай

Даже весьма схематичный, беглый обзор лишь самых необходимых археологических данных, а также данных из китайских источников и японской мифологии, касающихся

⁵ Здесь умышленно обойден вопрос о многочисленных глиняных фигурках периода *Дзёмон*, хотя блестящее мастерство, с которым они выполнены, само по себе удивительно. Типично неолитическая по характеру, эта в этническом отношении пестрая пластика сопровождает сосуды почти всех археологических памятников Среднего, Позднего и Позднейшего *Дзёмон*.

Небольших размеров, как правило, плоские, фигурки служили, видимо, личными или родовыми оберегами и не получили в дальнейшем ни иконографического, ни семантического развития в представлениях синто. Синтоистская скульптура *ханива* наследует символику сосудов *дзёмон*, а прямые традиции фигурок *дзёмон*, скорее, стилистически прослеживаются в древнем искусстве племен Центральной Америки. В отличие от повсеместно распространенных неолитических фигурок, наделенных, как правило, подчеркнута женскими признаками, японские фигурки вовсе не обязательно изображают символ плодородия, как то принято считать в литературе,— среди них немало мужских фигурок и еще больше фигурок, вовсе лишенных признаков пола, хотя и они тоже являются *icons* (см. рис. 3), т. е. знаками в прямом смысле этого слова. Причудливые и странные, они ни зооморфны, ни антропоморфны. И это, видимо, не случайно: здесь, должно быть, воплотились представления неолитического человека об ином, неизвестном мире. Показательным является то, что большинство фигурок украшено тем же орнаментом, что и сосуды. Но здесь, вероятно, он служит просто указанием на принадлежность фигурок к миру духов.

ся этого периода, позволяет наметить основные черты про-тояпонской культуры. Прежде всего бросается в глаза, что уже в этот очень ранний период протояпонская культура представляла собой весьма сложный конгломерат отдельных культурных комплексов. Во II в. н. э. было уже по крайней мере два таких этнически и территориально сложившихся культурных комплекса: на острове Кюсю (за исключением юга острова, населенного племенами *кумасо*) и в районе Кинай (Центральная Япония),— которые, в свою очередь, сформировались из весьма разнородных элементов. Причем процесс этот начался задолго до рассматриваемого периода. В результате неоднократных сдвигов в эпоху позднего энеолита, связанных с продолжительными инфильтрациями племен с материка, на Кюсю распространилась так называемая культура *яёй*, основы которой принесли пришельцы из Южной Кореи. Культура *яёй*, как явствует из ее названия⁶, проникла далеко на север, однако расцвета весь культурный комплекс *яёй* достигает только на Кюсю. На северо-востоке, в Центральной Японии, превалируют элементы местной культуры.

Согласно периодизации японских археологов [31; 52], в период Средний *Яёй*, совпадающий с эпохой бронзы (примерно II—I в. до н. э.— II в. н. э.), культурный ареал Северного Кюсю и Нагато, населенных племенами *ва*, демонстрирует тесную связь с племенами Трех Хань в Южной Корее. Культура же района Кинай, имеющая множество параллелей в культуре айнов, с одной стороны, и в аустронезийской культуре — с другой, весьма слабо связана с материком. В эпоху бронзы культурный комплекс Кинай, опирающийся на земледелие, которым занималось со времени энеолита главным образом аборигенное население преимущественно айнского происхождения, достигает весьма устойчивого равновесия.

Оба культурных ареала отличаются друг от друга не только характером хозяйства, но и культовым комплексом. Истоки этого явления следует искать в глубокой древности. Население Северного Кюсю еще до наступления эпохи бронзы было тесно связано с Южной Кореей. В эпоху бронзы связи и взаимодействие двух культур сохраняются. Оживленные сношения благодаря мореходству между Кюсю и мате-

⁶ Термин «яёй» происходит от названия улицы в Токио, где впервые была найдена керамика этого типа.

риком приводят к попытке вождей племенного союза объединить под своей властью не только Северный Кюсю, но и часть территории Кореи. Завоевание Кореи нашло отражение в IX и X свитках «Нихонги», повествующих о царствовании легендарных правителей Дзинго и Одзин. Как сообщается в «Нихонги», императрица Дзинго-кого в 200 г. н. э. выступила во главе войск для завоевания Синра (Сираги), угрожавшего японской колонии в Мимана (южная оконечность Корейского полуострова). С помощью божества моря Сумиёси японский флот достиг берегов Кореи. Войско Синра потерпело поражение, и государь Синра должен был ежегодно платить дань в виде 80 кораблей, груженных золотом, серебром, платьем и пр. Государи Корай (Кома) и Хакусай (Кудара) признали суверенитет Японии.

Достоверность датировки событий в «Нихонги» была поставлена под сомнение рядом ученых — они предложили датировать корейский поход не 200, а 346 г. Но так или иначе, а предание, зафиксированное в «Нихонги», несомненно отражает какие-то реальные события, связанные с завоевательными походами вождей племенного союза ва в Корею. Интересно, что наследовавший Дзинго «император» Одзин, при котором продолжался обмен посольствами и подарками, квалифицировавшимся зачастую обеими сторонами как дань, был впоследствии отождествлен с синтоистским богом войны Хатиманом. В этом героическом мифе отражен характер общества III в. н. э.

Во главе союза племен ва на Северном Кюсю стояли военные вожди. Об этом свидетельствуют данные археологии и китайские источники, такие, как, например, «Вэйчжи» или «Хоу Ханьшу»⁷. Религиозный ритуал племен Северного Кюсю носит ярко выраженный военный характер.

В эпоху бронзы на Кюсю сложился тройной ритуальный комплекс, который, по-видимому, в эпоху энеолита был занесен с материка, а затем вообрал в себя черты местного культа. Религиозные верования, сформировавшиеся в результате этого процесса, весьма близки к религиозным воззрениям айнских племен. Три предмета, являющиеся объектом поклонения,— меч, зеркало и магатама (яшмовые подвески) — почти полностью совпадают с ритуальным комп-

⁷ Эти и некоторые другие источники сообщают сведения о торговле рабами под видом дани или подарков. Понятно, что для захвата рабов и дани вожди племенного союза вели частые войны.

лексом айнов: палицей вождя (*сэкибо*), дискообразными символами солнца (причем в обоих случаях солнце — женское божество) и той же магатама (изогнутой яшмой — символом плодородия). Центральное место в верованиях ва на Кюсю занимает культ оружия. На это указывает, например, хотя бы то обстоятельство, что мечи находят не только в погребениях, но и в местах — и в большом количестве, — где совершались религиозные обряды: на вершинах холмов, в ограде святилища. Этот обряд перешел затем в синтоизм. Например, за оградой синтоистского храма Идзу-мо Тайся было найдено множество бронзовых ритуальных мечей. Миф о волшебных мечах Аматаэрасу и Сусаноо — один из центральных синтоистских мифов. А легендарный император «Северного Кюсю» Одзин не случайно превратился в синтоистском пантеоне в бога войны Хатимана. Но многочисленные находки литейных форм, в которых отливались ритуальные широколезвийные мечи⁸, служившие объектом культа, а также видимо, предметом обмена с другими племенами, приходится исключительно на Северный Кюсю и примыкающий к нему непосредственно крайний запад Тюго-ку. В районе Кинай ритуальное оружие не было обнаружено вовсе. Зато сельскохозяйственные орудия из раскопок в Северном Кюсю демонстрируют весьма низкий по сравнению с обнаруженными в районе Кинай технический уровень. Все указанные здесь обстоятельства лишней раз подчеркивают преимущественно военный характер общества на Кюсю в эпоху бронзы. Отсюда понятно, почему именно союз племен Северного Кюсю завоевал и подчинил себе примерно в III в. племена, населявшие Центральную Японию, а не наоборот⁹.

Культура и искусство бронзовых колоколов (дотаку)

В эпоху бронзы, как уже отмечалось, Кинай выступает вполне сформировавшимся культурным ареалом, население которого объединялось специфическим культом дота-

⁸ Широколезвийное оружие — меч, возник на севере Кюсю. В нем сочетаются признаки узколезвийного меча и айнской палицы — *сэкибо*.

⁹ Среди японских и зарубежных историков пока еще не существует единого мнения по этому вопросу. Некоторые полагают, что племена Кинай (*цутисумо* или *идзумо*) завоевали Кюсю. Однако большинство специалистов считают, что ва Северного Кюсю захватили Кинай.

ку — бронзовых колоколов (рис. 8). Религиозные воззрения племен, населявших Кинай в эпоху бронзы, объектом поклонения которых, по-видимому, и являлись бронзовые колокола — дотаку, изучены еще совершенно недостаточно. Но есть основание считать, что это одна из разновидностей культа предков.

Проблема дотаку принадлежит к наиболее спорным проблемам археологии. Вплоть до настоящего времени окончательно не установлены ни их назначение, ни их датировка. Относительно датировки существует несколько версий.

Среди части японских и западных ученых (Роберт Пэйн [93], Жанна Бюо [66] и др.) распространена теория о том, что так называемая культура дотаку не связана с другими археологическими культурами Японии. Однако в последнее время все большее распространение получает теория принадлежности дотаку к позднему периоду японского бронзового века.

О происхождении и назначении колоколов дотаку также существуют различные мнения. Обращает на себя внимание аналогия с бронзовыми барабанами Южного Китая и Индокитая. Этой точки зрения придерживаются теперь Моримото Рокудзи [40], Умэхара Сэдзи [55], С. Гото [31], Вацудзи Т. [30], С. Арутюнов [1] и др.

Колоколообразная форма дотаку и отдельные из найденных экземпляры, имеющие внутри язык или крюк, позволяют предположить, что дотаку произошли от китайских музыкальных инструментов *то*, или *чун*.

Постепенно форма дотаку видоизменялась — они становились больше, приобретали удлинненную форму. Потеряли они и свое прежнее значение, превратившись, как это часто бывает, в принадлежность культа. Таково вкратце содержание последней версии, выдвинутой японскими археологами относительно дотаку [58]. Некоторые ученые полагают, что дотаку служили навершиями фаллических герм [80]. Последнее предположение не лишено основания, так как имеет прямое отношение к культу плодородия, играющему очень важную роль в преимущественно земледельческом обществе.

Во всяком случае, все специалисты сходятся на том, что дотаку несомненно являются предметом культового назначения. В пользу подобного мнения свидетельствует следующее: все дотаку были найдены на возвышенностях, где находились святилища; нередко в одном месте обнаруживали сразу множество колоколов — видимо, они были укрыты жрецами от поругания врагов.

Расположение алтарей исключительно на возвышенностях — а об этом говорят и расшифрованные названия пунктов, в которых, защищая племенные святыни, население во главе со жрецами отражало осаду кюсюсцев [87, 129: сноски 3 и 4], — позволяет связать культ колоколов с почитанием гор; как правило, к этому времени культ гор переходит в тотемистическую стадию, уже непосредственно связанную с культом предков.

Археологи различают три типа колоколов. Дотаку первого и второго типов датируются более ранним временем, они меньшего размера, чем дотаку третьего типа, и украшены только линейным орнаментом, располагающимся либо по горизонтали, либо по вертикали. Колокола первого типа иногда покрыты китайским линейным орнаментом, так называемым *таомё*. Дотаку второго типа украшены орнаментом рюсуймон (бегущая волна) и *кэсадасуки* (шнур), который встречается и в искусстве Нара. Орнамент *кэсадасуки* более всего близок к орнаменту эпохи Дзёмон и современных айнов. Колокола третьего типа датируются более поздним временем (примерно III в.). Они достигают в высоту полутора метров, и их поверхность, расчлененная по горизонтали и по вертикали, заполнена рельефами, изображающими сцены охоты, рыбной ловли и другими подобными сюжетами.

В начале XIX в. в провинции Сануки во время строительных работ был найден колокол, принадлежащий к третьему типу. Украшенный рельефами на сюжеты, повествующие о жизни племен Центральной Японии, этот экземпляр признан шедевром древнего японского искусства. Поверхность его расчленена пересекающимися вертикальными и горизонтальными линиями на 12 частей, в каждой из которых помещено изображение отдельной сцены (охота на оленя, рыбная ловля, полевые работы, ткачи за работой, человек, размалывающий зерно в ступке, жилище¹⁰, звери, птицы, насекомые и пресмыкающиеся). Расположение сцен указывает на появление повествовательного жанра в искусстве. Выполненный тонкими линиями рельеф очень лаконичен, даже схематичен. Тем не менее он очень выразителен

¹⁰ Типичное для современной индонезийской (батакской) архитектуры, а с другой стороны, этот тип сооружений был воспринят в архитектуре древних синтоистских храмов Идзумо и Исэ.

и динамичен. Все эти черты с еще большей определенностью проявляются в памятниках искусства следующих периодов — Ямато и особенно Асука — Нара. Показательны в этом отношении вышивка из храма Тюгудзи и живопись Тамамуси, датируемые VII в. Росписи Тамамуси близки рельефам дотаку из Сануки не только стилистически — в них получает дальнейшее развитие принцип повествовательности. В то же время многие изображения этого дотаку напоминают и росписи корейских могильников III—V вв.

Открытые археологами в Кинай весьма многолюдные поселения эпохи бронзы, как и рельефы на колоколах, помогают воссоздать картину земледельческого общества с довольно высоким уровнем техники сельского хозяйства и гончарного ремесла. (Равнина Кинай более пригодна для культуры риса, чем гористый Северный Кюсю.)

Отсутствие ритуального оружия указывает на то, что не военная знать племени вершила дела. Скорее всего, как это видно, например, из «Кодзики» и «Нихонги», во главе племен Кинай стояли жрецы — *хофури*, как их называет «Нихонги». Богатый и плодородный Кинай, естественно, должен был вызвать у военной знати Северного Кюсю желание захватить его богатства и подчинить себе его население. Тем более что, несмотря на аустронезийский субстрат, племена Кинай этнически и лингвистически были близки племенам ва Северного Кюсю. Кумасо же, или хаято, населявшие юг Кюсю, были даже с точки зрения ва «варварами», уровень развития которых был значительно ниже, чем уровень ва, и они могли представлять поэтому интерес только как источник рабов. Такое отношение к «южным варварам» сохраняется и на протяжении последующих периодов, т. е. Ямато и Асука — Нара.

Проблемы, связанные с развитием, взаимодействием и борьбой двух ареалов культуры эпохи бронзы, равно как и целый ряд вопросов, касающихся становления, характера и развития государства Ямато, еще далеко не выяснены и ждут своего разрешения. Опираясь на некоторые уже установленные факты, можно лишь предположить, что отмечаемая рядом ученых (С. Тома, А. А. Сато, Т. Вацудзи, В. Астон, Г. Сэн-сом, Дж. Киддэр, С. А. Арутюнов и др.) близость (языковая и этническая) племен Северного Кюсю и Кинай сложилась вследствие достаточно сильной местной этнической основы (ею, скорее всего, являлась айнская основа) обоих районов, которая оказалась достаточно устойчивой и не была поглощена во время миграций в эпоху неолита. На эту основу и наслаивалась, видимо, новая культура, причем рядовая масса членов племени сохраняла в значительной мере свою культуру. С наступлением эпохи железа, которая датируется примерно III в., усиливается тенденция, приводящая к возникновению государства. Сопутствующее этому процессу становление японской народности в обоих районах несомненно облегчалось близостью населения этих ареалов. Не случайно тройной религиозный комплекс айнов и племен Северного Кюсю совпадает почти целиком. А айнская основа была, как известно, очень сильной в Кинай в эпоху бронзы.

Процесс завоевания Кинай союзом племен Северного Кюсю отражен и в «Кодзики» и в «Нихонги» в мифах об Аматаэрасу, Сусаноо и о походе Дзимму тэнно. В обоих мифах из цикла о богине солнца Аматаэрасу она предстает добрым началом, носителем справедливости, который одерживает верх над злом в лице Сусаноо. Известно, что женское божество Аматаэрасу — обладательница священных мечей¹¹, и в этом заключается прямое указание на то, что она — верховное божество Северного Кюсю.

Сусаноо, напротив, злое, враждебное солнцу мужское божество, почитавшееся в Идзумо, т. е. в районе Центральной Японии, примыкающем к Си-Кинай и являющемся районом распространения дотаку, куда он, побежденный, был изгнан Аматаэрасу. Победа Аматаэрасу над Сусаноо знаменует собой победу матриархального начала над патриархальным. Казалось бы, что должно случиться наоборот. Хотя необходимо учитывать, что рассматриваемый миф или какая-то его часть может отражать более раннюю картину общества Кюсю, где в III в. тоже, возможно, утвердился патриархат. Но тот факт, что в начале VIII в., когда были записаны «Кодзики» и «Нихонги», этот миф сохраняет яркую окраску, присущую матриархальному обществу, весьма серьезен. Во всяком случае, победа женского божества над мужским несомненно отражает характерное для японского общества и в последующие периоды явление, когда женщина часто играла ту же роль, что и мужчина, наследуя престол, занимаясь литературой и пр. Ни одна литература, раннего средневековья например, не имеет столько знаменитых писательниц, как литература эпохи Хэйан.

¹¹ В более позднем варианте мифа по «Нихонги» Аматаэрасу дает Сусаноо свое ожерелье, а тот ей свой меч.

Другой знаменитый миф о Ямато Иварэбико, обожевленном под именем Дзимму¹², содержит подробное описание похода этого наиболее популярного персонажа мифологического цикла о героях. В мифе приводится генеалогия героя, маршрут похода на Восток, подробная хронология и описание хода событий. Насыщенное сказочными чудесами повествование вместе с тем позволяет выделить заключенные в нем реальные факты и события, увенчавшиеся завоеванием Кинай и объединением Кюсю и Центральной Японии. Разумеется, датировку похода в «Нихонги» (665 г.) следует отнести за счет присущей всему сочинению тенденции к архаизации событий, тем более что подробности мифа характерны для значительно более позднего периода, а именно для периода перехода от бронзового к железному веку.

Железное оружие — китайские железные мечи — появляется впервые на Кюсю примерно в конце III в. После падения царства У в 287 г., по мнению известного советского этнографа Г. Г. Стратановича, произошла массовая эмиграция жителей царства за его пределы. Часть из них, вероятно, попала и на Кюсю обычным для миграций с материка путем и принесла с собой целый ряд технических достижений (секретов ремесла) и научных сведений того времени¹³. Выходцы из У, осевшие на Кюсю, могли принять участие в походе Дзимму, который большинство историков датируют примерно концом III — началом IV в.¹⁴ Согласно «Нихонги», подготовка к походу продолжалась три года. Собрав воедино все свои силы, Дзимму отплыл во главе своих войск с юга Кюсю, а, точнее, как полагает С. А. Арутюнов, с его западного побережья [1, 178]. Маршрут плавания Дзимму, по мнению С. А. Арутюнова, тот же самый,

что описан в «Вэйчжи», но только в обратном направлении¹⁵. Высадившись в Кавати — наиболее развитом районе Кинай, войско Дзимму встретило упорное сопротивление и, потерпев пора-

¹² Д з и м м у — божественный предок японских императоров, через которого они ведут свое происхождение прямо от богицы Аматэрасу.

¹³ Следы влияния, пришедшего из царства У (по-японски Го), видны хотя бы из термина «го-ин», из названия музыкального «жанра» гагаку — «музыка Го» (см. стр. 225) и т. д.

¹⁴ Завоевание Кинай племенным союзом Северного Кюсю условно отождествляется с походом Дзимму. Возможно, что если он и существовал, то, как полагают некоторые японские историки, жил в 62—61 гг. до н. э.

¹⁵ Обогнув юг Кюсю, войско прибывает в Тома (Сацума); далее мимо Хюга, через пролив Бунго, прибывает в Уса (Северный Кюсю), а затем спустя три года завоеватели отплыли на восток и прибыли в Кавати.

жение, отступило. Далее, рассказывает «Нихонги», богиня Аматэрасу явилась во сне своему потомку и обещала ему прислать на помощь солнечного ворона [87, 115, 116]. Это уже более позднее, возможно позднее III—IV вв., заимствование явно из китайской мифологии.

После вешего сна в делах Дзимму наступает перелом, и удача начинает сопутствовать завоевателям. Они беспощадно уничтожают всех, кто оказывает им сопротивление. Вожди племен цугигумо, являвшиеся одновременно жрецами, были перебиты вместе со своими сторонниками там, где они укрывались от осаждавших, по-видимому, судя по тексту «Нихонги», в местных святилищах. Остальные покорились победителям [87, 129].

По окончании похода Дзимму объявил, что длившаяся шесть лет война окончена, дикие орды уничтожены и теперь следует построить дворец (или, что более вероятно, святилище) [87, 129, 130] в завоеванном месте¹⁶.

Так окончилось покорение Кинай.

Однако поголовного истребления населения, уничтожения его культуры не было. Наоборот, так называемая культура Ямато, сменившая культуру Северного Кюсю и Кинай, свидетельствует, что основные элементы культурного комплекса Кинай (характер полеводства, ремесла, жилища, уклад жизни, даже божества — покровители завоеванной земли) сохранились и были восприняты культурой Ямато, ставшей наследницей обеих культур.

Насколько органичным был процесс объединения, свидетельствует, например, то обстоятельство, что культ Сусаноо и других божеств Центральной Японии продолжался в Ямато. Особенной популярностью он пользовался в Идзумо, куда, согласно мифу, был изгнан Сусаноо. Впоследствии Сусаноо почитается всей синтоистской Японией. Храм Идзумо-по-Оясиру посвящен культу О-Куни-Нуси — потомку Сусаноо. По значению это вторая после храма в Исэ святыня синтоистской Японии¹⁷.

В другом мифе, вошедшем в «Кодзики» и «Нихонги», ви-

¹⁶ В. Астон отмечает (87, 129; сноски 3, 4), что имена собственные, приведенные в тексте, означают просто понятие, например, Ока-дзакэ — вершина холма, Сакамото — отрог горы и пр. При этом и местность и святилище, в ней расположенное, назывались одинаково. Это уже прямо указывает на существование культа гор.

¹⁷ Верховный жрец синтоистского храма Идзумо-но Оясиру в Кидзуки считается прямым потомком Сусаноо и носит титул Икигами — живой бог.

димо, относящемся к более позднему времени, чем весь цикл ' об Аматэрасу, и повествующем о деяниях Сусаноо после изгнания его с небес в Идзумо, он выступает уже не злым, а добрым началом. Здесь Сусаноо — божественный герой, побеждающий страшного восьмиглавого дракона Яма-то-но Ороты, угрожавшего пожрать богиню рисовых полей Куси Инада-химэ. Сусаноо, хитростью опив дракона зельем, убивает его, разрубает на части и достает волшебный меч Ама-но-Муракумо-но-Цуруги, что означает — Меч собирающихся небесных облаков. Этот меч Сусаноо преподнес своей сестре — богине Аматэрасу. А та, в свою очередь, пожаловала его потом вместе с зеркалом и яшмовыми подвесками-мага-тама своим потомкам, вручая им власть над Японией.

Сусаноо передал власть над землей Идзумо О-Куни-Ну-си — своему потомку в шестом колене — первому божественному правителю Идзумо, а тот отрекся от власти в пользу теэнсон — внука Аматэрасу — Хико-хо-Ниниги О Микото. Нилиги и стал родоначальником государей Японии.

Вероятно, составители «Кодзики» и «Нихонги» объединили в один мифологический цикл какие-то более ранние мифы, принадлежавшие, по-видимому, первоначально различным племенам. Можно предположить, что в данном случае были объединены солярный миф племени Северного Кюсю с мифологическим циклом Центральной Японии. В «Кодзики» и «Нихонги» Сусаноо предстает божеством, совмещающим в себе функции нескольких племенных богов (как, впрочем, и богиня Аматэрасу). Сусаноо — 'бог в^етра и бури, он добывает Меч собирающихся небесных облаков и женится на божественной деве — богине рисовых полей — Куси Инада-химэ. Все это свидетельствует о том, что Сусаноо — божество земледельцев, жизнь которых зависит от ветров, облаков и дождей, орошающих рисовые поля. Первоначально, по «Кодзики», его божественный родитель Идзанаги пожаловал ему во владение море. Отсюда проистекают и остальные функции бога-громовика¹⁸, ставшего земледельческим божеством и вместе с тем божеством луны. Ведь в основе земледельческого цикла лежал лунный календарь.

¹⁸ Ранние представления жителей прибрежного района Идзумо о том, что тучи идут с моря, подгоняемые ветром, и создали культовый комплекс Сусаноо. Возможно, что бронзовые колокола имеют прямое отношение к культу бога

ветра Сусаноо. Расположенные на вершинах и склонах гор, открытых всем ветрам, колокола своим звучанием дополняли ритуал, совершаемый жрецами-хофури.

В связи с этим интересен миф о происхождении Аматаэрасу и Сусаноо. Скорее всего, этот миф более поздний — он безусловно отмечен влиянием китайской традиции. Божественный родитель Идзанаги порождает одновременно и Аматаэрасу, и Сусаноо, и их сестру Цукиёми. Аматаэрасу, ставшая богиней Солнца, рождается из левого глаза Идзанаги. Цукиёми — богиня Луны — из правого, а Сусаноо — бог Земли — из носа. Эта версия связана не только со стремлением составителей «Кодзики» и «Нихонги» объединить разноплеменные мифы и интерпретировать их на китайский лад. Сама по себе эта попытка представляет несомненный интерес, демонстрируя желание узаконить подобной интерпретацией объединение культов Аматаэрасу и Сусаноо. Чрезвычайно-важно и то, что здесь, возможно, присутствует еще фрагмент какого-то другого мифа, в котором Сусаноо с самого начала представлен божеством Земли, а Цукиёми — Луны. Вероятно, это представление о Сусаноо как о мужском божестве Земли также связано с более поздним наслоением в культе Сусаноо, когда на Сусаноо перешли характерные черты его супруги — богини рисовых полей Куси Инада-химэ. В более ранней версии этих верований, как правило, божество земли — женское и с лунным божеством (тоже женским) не соединяется.

Подробный разбор мифов, сложившихся вокруг Сусаноо, вызван стремлением проследить корни раннего синтоизма в верованиях племенных объединений, существовавших до государства Ямато. Известно, что Аматаэрасу и Сусаноо предстают с самого начала главными синтоистскими божествами и сохраняют свое место и в современном синто. Храмы Аматаэрасу в Исэ и Сусаноо в Идзумо со времен глубокой древности и вплоть до наших дней не утратили своего первостепенного значения. В период формирования синкретического вероучения ребусиято культ Сусаноо был ассимилирован буддизмом¹⁹, как и культ Аматаэрасу, что подтверж-

¹⁹ Синтоистские храмы, посвященные Сусаноо, называются *сака*. В этом названии, быть может, заключается отзвук ритуала Сусаноо в Центральной Японии в период бронзы. Сака означает склон горы, холма, т. е. места, где обычно воздвигались святилища в тот период.

Характерно, что в синтоизме и ребусинто Сусаноо предстал божеством с головой быка, что также позволяет связать его культ с земледелием. В этом же районе в курганах железного века обнаружены глиняные изображения быка в упряжке. По-видимому, здесь произошла контаминация мифологического сюжета. В ребусинто храмы Сусаноо стали называться Гион-си. Они пользовались большой популярностью.

дает важную роль этих божеств в эпоху Ямато — Нара — Хэйан.

Резюмируя данные, иллюстрирующие процесс возникновения культуры Ямато на основе объединения культур Северного Кюсю и Центральной Японии, следует отметить, что сравнительная легкость объединения Кюсю и Центральной Японии объясняется, видимо, несомненной этнической близостью населения этих районов. Их объединение в государство Ямато явилось социальным сдвигом, поворотным пунктом в процессе формирования японской народности. Племенной союз в Северного Кюсю, во главе которого стояла военная аристократия, подчинил племена Центральной Японии, которыми правила аристократия жреческая. Главные святилища верховного божества Северного Кюсю — божества солнца Аматаэрасу в Исэ и бога Сусаноо в Идзумо — стали главными центрами синтоизма, сложившегося к этому периоду в общепонскую религию. Возможно, что еще до завоевания Кинай кюсюцами существовал культ Сусаноо, но он был второстепенным. В синтоизме же он стал почти равен культу Аматаэрасу.

Культура племен Центральной Японии сыграла в образовании культуры Ямато не меньшую роль, чем культура Северного Кюсю. Не случайно, таким образом, что культура Ямато распространяется по всей стране именно из Центральной Японии, а распространившись, превращается в действительно общепонскую культуру.

Первое японское государство Ямато и его культура

Культура государства Ямато, которую можно датировать примерно III — началом VI в., получила в японской историографии название эпохи Кофун (курган). Согласно японской периодизации эпоха Кофун делится на четыре периода: период архаики, ранний период культуры курганов (III—IV вв.), средний период культуры курганов (V в.) и поздний период культуры курганов (VI—VII вв.). Первый период относится к эпохе бронзы, три других составляют эпоху, которая квалифицируется современной наукой как ранний железный век. Ранний железный век в Японии охватывает период с рубежа III—IV вв. по начало VII в. Этот сравнительно большой, растянувшийся на три с лишним века период был временем становления и окончательного формирования государства из общеплеменного союза Японии (за исключением севера острова Хонсю и юга Кюсю) — так называемого государства Ямато. Процесс этот ускорился и частично направлялся перманентным влиянием чужеземной культуры, приток которой не прекращается в течение всего периода. Разумеется, невозможно установить точные хронологические рамки возникновения всех государственных институтов вместе и порознь, как невозможно пока решить, каков был первоначальный характер складывающегося государства — рабовладельческий или феодальный. Тем более что формы государства, государственный аппарат

и формы политической борьбы в какой-то мере определялись стремлением подражать зарубежным образцам: феодальному Китаю и Корее. Так как процесс перехода от племенного союза к государству начался, по-видимому, задолго до эпохи Яма-то, неизвестно, какие формы государства складывались, например, на Северном Кюсю и в Центральной Японии. Может быть, рабовладельческий уклад, сложившийся на Кюсю, был перенесен в Центральную Японию, где уже развивался феодализм. Это обстоятельство затрудняет решение вопроса о социальном и политическом строе так называемого государства Ямато и наследовавших ему государств Асука и Нара. Недаром среди японских ученых существуют столь острые разногласия по этим проблемам. Одно несомненно и признано всеми японскими, советскими и западными исследователями (С. Гото, С. Тома, Т. Вацудзи, Т. Хора, С. А. Арутюнов, Дж. Киддэр, Г. Сэнсом и др.)—культура Ямато отличается неизвестной дотолее однородностью. Жители Ямато почти совсем не отличаются от средневековых японцев²⁰. Язык, материальная культура, характер экономики (сельское хозяйство, рыболовство, ремесло), образ жизни массы рядового населения не претерпевают скольконибудь радикальных изменений ни в этот, ни в последующий периоды. Политическая же история этого времени развивается весьма бурно. В течение всего периода раннего железного века строи-

²⁰ По мнению японского этнографа Накаяма Т., обычаи племени ва Северного Кюсю, зафиксированные в «Вэйчжи», имеют пережиточные параллели в средневековье и даже в современной Японии. Некоторые имена и титулы ва расшифровываются с помощью современного японского языка. Например, имя царицы Химико означает «химэко» — «княжна» или «хи-ми-ко» — «жрица солнца» II, 11661. См. также о происхождении названия племени ва из выражения «ва-га-куни» — «наша (ва-га) страна».

тельство курганов играло очень большую роль в жизни общества.

На постройку курганов сгоняли массы населения и затрачивали огромные средства. Археологам известно более 10 тыс. курганов [80, 137], многие из которых раскопаны. Обнаруженные там предметы (оружие, украшения различного инвентаря и пр.) служат прекрасным источником по истории материальной культуры, идеологии и искусства этого периода.

Наконец, культура курганов вызвала к жизни создание неизвестного ни до, ни после нее вида погребальной пластики — *ханива*, значение которой для исследования истории культуры (идеологии, искусства, быта и нравов) чрезвычайно велико. Не случайно поэтому японские ученые называют всю культуру раннего железного века культурой курганов.

Что же такое кофун? Вернее, каков характер так называемой курганной культуры?

Большинство археологов [31, 77] утверждают, что впервые в Японии курганы появляются примерно в III—II вв. до н. э. на Северном Кюсю (средний период Яёй). Это так называемые «дольмены», по японской археологической терминологии, но правильнее их называть просто круглые курганы.

В культурном ареале дотаку курганы появляются только в III в. н. э. По вопросу о происхождении курганов в Центральной Японии у японских и западных археологов существуют различные мнения. Наименее обоснованной представляется версия о чисто китайском заимствовании. В пользу теории о северо-кюсюском происхождении кофун говорит, во-первых, генетическая связь так называемых кругло-квадратных курганов (*дзэнпокуэн*) Ямато с «дольменами» Северного Кюсю, и, во-вторых, самый факт появления курганов в Центральной Японии в III в. н. э., т. е. в момент завоевания Центральной Японии племенами Северного Кюсю.

С. А. Арутюнов справедливо указывает на то, что обычай обносить курганы Ямато изгородью из глиняных цилиндров-ханива соответствует обычаю возведения циклопических изгородей из камня (*когоиси*) вокруг священной горы [1, 158]. Однако он не обратил внимания на ряд других, весьма существенных обстоятельств.

Прежде всего, культ гор в период перехода от бронзы к железу уже непременно связан с культом предков, и, значит, возведение когоиси. вокруг гор и оформление курганов-кофун изгородью из цилиндров также имеют прямое отношение к культу предков. Поэтому-то и сохраняется поныне в синто почитание горы Фудзи, генетически являющейся, по этнографической терминологии, «тотемным центром» для всего японского народа. Культ дотаку также, видимо, связан через культ гор с культом предков²¹. Таким образом, туземный культ — культ предков — не исчезает после завоевания и объединения Кинай с Северным Кюсю. Он просто конта-минируется с другими разновидностями культа предков. Это и послужило одной из причин небывалого размаха строительства курганов. А раз идейное содержание верований племен Кинай и Северного Кюсю в принципе было одинаковым, религия Ямато унаследовала и продолжала развивать верования обеих культур эпохи бронзы.

В процессе объединения культов должен был сложиться и новый ритуал, в котором, по-видимому, культовый комплекс с дотаку в качестве главного предмета ритуала был вытеснен тройным ритуальным комплексом Северного Кюсю. Нетрудно представить, что уничтожение враждебно настроенного жречества Кинай повлекло за собой и изъятие дотаку, и в дальнейшем, при составлении «Кодзики» и «Нихонги», фиксировавших официальное мировоззрение, было сознательно изъято и всякое упоминание о дотаку²². Возможно также, что только жрецы имели дело с этим священным предметом, своего рода «секретным фетишем», чурингой племени, связанным с культом предков, а простой народ не имел к нему доступа. Дотаку могли быть закопаны жрецами и для того, чтобы их магической силой не воспользовались победители. Этим, быть может, и объясняется отмечаемый всеми исследователями факт полного исчезновения колоколов-дотаку даже из памяти народа — фольклора.

Известно, что возведение курганов на стадии перехода от бронзы к железу связано также с солярным культом, в свою очередь переосмысленным на этой стадии (стадии расслоения родового общества и выделения племенной аристократии) в культ солнечного предка вождя племени. По синтоистской терминологии, такой вождь называется *тэнно* («небесный государь»), потомок богини солнца Аматэрасу.

²¹ Культ Сусано и О-Куни-Нуси — культ божественных предков властителей Идзумо.

²² Закономерно предположить, что в связи с этим произошло и переосмысление образа Сусапоо, который был наделен атрибутами из тройного комплекса Кюсю. Ранний ритуал Сусаноо не сохранился.

Культ предков, и особенно солнечного предка — племенного вождя, типичный тройной ритуальный комплекс, характерные для религии Ямато, не что иное, как ранний синтоизм, т. е. национальная религия Японии в течение всей ее истории.

Реконструкция раннего синтоизма весьма затруднена поздними наслоениями. Так называемые камбундзэнсё — три основные книги: «Кудзики» (620 г.)²³, «Кодзики» (712 г.) и «Нихонги» (720 г.), а также 10 первых томов из 50-томной «Энгисики» («Книги церемоний и нравов», 927 г.), которые считаются основным источником синтоистского мировоззрения (истории синто, его догматики и ритуала), — на самом деле далеки от первоначального синтоизма V—VI вв. н. э. Кстати, само название «синто» появляется позднее, после распространения буддизма в Японии и в противовес ему²⁴.

Начиная с конца VI в. синтоизм подвергается сильному влиянию корейской и китайской идеологии: конфуцианства, даосизма (в меньшей степени) и, особенно широко, буддизма. Названные выше классические священные книги, особенно «Нихонги» и «Энгисики» — источники синто, — также не избежали этого. Содержащиеся в них синтоистские мифы и предания были интерпретированы в соответствии с китайскими канонами и традициями. Тем не менее в этих сочинениях присутствует стойкая традиция, уходящая корнями в протояпонскую культуру бронзового века. Особый интерес представляют «Кодзики» и «Энгисики» (вернее, синтоистские молитвословия *норито*, включенные в них). Несмотря на сильное влияние иноземной культуры в период записи «Кодзики», все сочинение в целом свидетельствует о том, что местная традиция живет и укрепляется, воплотившись в синтоистском мировоззрении. Мифология ранних архаических пластов синтоизма сохраняется в «Кодзики», «Фудоки»²⁵ и даже в «Нихонги» и позволяет выявить и на столь поздней

²³ «Кудзики» — первые исторические хроники. Сочинение сгорело в 644 г. Сохранились только фрагменты.

²⁴ Термин «синто» заимствован из китайской классической «Ицзин» («Книга перемен») и означает «путь небесных божеств», который выражается в постоянном чередовании — смене времен года.

²⁵ «Фудоки» — памятник японской письменности VIII в. Состоит из описания обычаев, нравов, в нем приведены различные сведения по географии, всевозможные истории, а также дано описание японских провинций.

стадии циклизации развитой анимизм и еще более ранние архаический фетишизм и тотемизм.

Прежде всего, все три атрибута богини солнца Аматэрасу, главного божества одного из центральных циклов, почитаемой прародительницы и покровительницы японских государей, представляют собой сильный пережиток фетишизма. Основанный на фетишизме культ гор, который, как уже отмечалось, был распространен и на Северном Кюсю и в Центральной Японии, также был воспринят синтоизмом. Примеры пережитков фетишизма можно легко увеличить. Еще большее место занимают тотемизм и анимизм.

В том же мифологическом цикле об Аматэрасу и Сусаноо находится миф о победе Сусаноо над восьмиглавым драконом. В нем, как и в мифе о походе Дзимму тэнно на Восток из 3-го цикла²⁶, отражена архаичная фетишистско-тоте-мистическая основа обоих сюжетов, хотя фетишистско-тоте-мистические представления выступают здесь в преобразованном виде и к тому же тесно переплетены с развитым анимизмом и культом предков. В мифе о Сусаноо и восьмиглавом драконе последний предстает зооморфным божеством реки (явный пережиток тотемизма), угрожающим гибелью богине рисовых полей, за которую подымает свой меч бог бури и ветра (а также Луны и земледелия) Сусаноо. В этом же мифе Сусаноо извлекает из хвоста дракона священный меч, отождествленный с мечом богини солнца Аматэрасу, которая впоследствии получает его из рук Сусаноо. В этом, и как и в предыдущем мифе этого же цикла — мифе о состязании Аматэрасу и Сусаноо, видно, как путем циклизации оформляется слияние религиозных и раннемифологических представлений племен Северного Кюсю и Центральной Японии. Причем и после циклизации сохраняется почитание древних фетишей.

В «Фудоки» сохранилось описание древнего обычая, восходящего к фетишистскому культу гор, но уже явно эволюционизировавшего в культ анимистический.

В описаниях двух уездов провинции Хитати—Ниибара и Цукуба приводятся две народные песни с краткими введениями, их предваряющими. В описании уезда Ниибара говорится: «Старики рассказывают, что некогда здесь (на горе

²⁶ Согласно классификации Н. И. Конрада, мифы «Кодзики» делятся на три самостоятельных цикла: 1) Аматэрасу и Сусаноо; 2) устройство земли; 3) окончательное завоевание Японии.

Хацусэ.—Я. И.) обитала горная богиня Абура-Окимэ-но Ми-кото...» [56, 38].

Далее следует песня:

«Если пойдут слухи [о нашей любви],
Сокроемся [там],
В каменной пещере
На горе Хацусэ.
Не тоскуй, моя любимая! {56, 39}

В описании уезда Цукуба сказано: '«Юноши и девушки из местности к востоку от Асигара-дзака (дорога из Сагами в Суруга.— *Н. И.*) ранней весной во время цветения сакуры и осенью, когда покраснеют клены, пешком или на конях поднимаются на гору Цукуба и, собравшись там, веселятся и поют:

«Я спросил девушку,
Что звала меня
на гору Цукуба:
«Кто ты?» — «Я дочь бога» [56, 42]

Описания воскрешают картину несомненно древнего ритуального обряда культа гор, связанного с оргиастическим ритуалом культа плодородия.

В «Норито» содержится описание ритуального обряда поклонения огню, воде, тине речной, глине и тыкве, дождю и ветру, полям и злакам и т. д.²⁷

Таким образом, синкретизм анимизма с весьма сильными пережитками фетишизма и тотемизма и культ предков и составляют содержание раннего синтоизма, или синто.

Древний ритуал приводится главным образом в «Кодзи-ки» и «Нихонги», «Норито» и «Фудоки».

Важнейший синтоистский обряд *охараи* (Великое Очищение), как и древнейшие синтоистские мистерии *кагура*, свидетельствуют о тесной связи с мифом-обрядом. Миф о соперничестве богини Аматэрасу и бога Сусаноо, об удалении Аматэрасу в пещеру и о том, как богам с помощью магических ухищрений (ритуальных заклинаний и плясок) удалось заставить Солнце (богиню Аматэрасу) вновь взойти над землей, лег в основу древней мистерии.

Охараи — моление о Великом Очищении — последовательно повествует о магическом обряде, в результате которого достигается очищение от скверны.

²⁷ Исследователи синто насчитывают более 1400 синтоистских божеств [Э0; 87].

«Когда так изыдут (грехи небесные и земные.— *Н. И.*), действием Небесных Палат жрец, великий посредник,

Небесными гибкими сучьями
отрезав основы,
отрубивши верхушки,
тысячу заполнит столов искупления;
небесной осоки волокна,
отсекши основы,
срезав верхушки,
возьмет и расщеплет на восемь игл.
— Читайте ж заклинанье небесное, заклятие грузное! —
Лишь так зачитают,—
небесные боги,—
Разверзши небесные скалы-врата,
восьмислойные тучи небес
раздвинув могучим раздвигом,—
будут внимать,
Боги земные —
Взойдя на вершину гор высоких,
Вершины гор низких,
Раздавши туманы гор высоких,
Туманы гор низких,—
Будут внимать» (За, 261.

В обоих случаях ясно прослеживается путь от колдовского (шаманского) обряда к мифу, который был призван обосновать обряд, возникший значительно раньше того периода, когда был зафиксирован ритуал.

Вошедшие в «Кодзики» и «Нихонги» мифологические циклы также отражают более позднюю интерпретацию ритуала (обряд) и мифа, из него выросшего. И «Кодзики» и «Нихонги» следует отнести к различным «жанрам» литературы и истории VIII в. Более достоверны сведения о раннесинто-истских верованиях, которые можно извлечь из материала, заключенного в «Фудоки». Многие элементы раннего синто сохранились в современном японском фольклоре >и хорошо прослеживаются по этнографическим параллелям.

Помимо бесчисленных божеств — духов природы, стихий и пр. каждый род имеет свое божество — удзи-гами (ясики-удзигами, сэдо-удзигами, иваи-гами и т. п., т. е. «дух» усадьбы, «дух» заднего двора, «дух» дома).

Термин «ками» (букв «верх»), подобно полинезийскому «мана», означает понятие «обладания» чем-то или кем-то (любыми предметами, землей, людьми). Как и римское гш-теп («дух», «божество» вообще), японское ками не имеет определенного рода. Таким образом, удзи-гами — просто некое божество, владеющее родом, ему покровительствующее. Вместе с тем удзи-гами

непрерывно предок рода, первоначально не антропоморфный²⁸, а лишь впоследствии, в результате сложного процесса циклизации, превращающийся в мифического героя-божество.

Под удзи-гами понимался не только предок рода, но и вся родня предка, которая его сопровождает²⁹. Могущество родового божества удзи-гами зависит от количества его кровных родственников, сопровождающих его и служащих ему на небесах так же, как и на земле.

Култ удзи-гами, сохранившийся и поныне в японской провинции, демонстрирует чрезвычайно стойкую и косную традицию микромира, замкнутой ячейки человеческого общества, поглощенной сельскохозяйственным процессом. Традиция эта безусловно восходит к эпохе раннего синтоизма с его еще достаточно сильной тенденцией, противостоящей формированию общеплеменного пантеона.

Самое главное в культе удзи-гами — его назначение, заключающееся в том, чтобы объединить, сплотить членов рода для отпора враждебным силам природы и вообще вражеским силам. Отсюда и столь сильный родовой патриотизм, который напоминает римскую *pietas* и сохраняется в пережитках и по сю пору.

Известно, что рис, как и ныне, был главной сельскохозяйственной культурой Ямато. Самый характер этой сельскохозяйственной культуры ведет к застоному характеру отношений внутри сельской общины, состоящей из больших патриархальных родов, а затем семей. А это обстоятельство, в свою очередь, надолго консервирует характер верований.

Центральное место в синто наряду с культом предков занимают верования и обряды, связанные с сельским хозяйством. Среди бесчисленных синтоистских божеств земледельческие божества, как уже отмечалось, занимают центральное место. Главные божества пантеона Ямато — Аматаэрасу, Сусаноо, Инада-химэ и другие — являются непосредственными покровителями земледелия. Кроме них существуют

²⁸ В преф. Окаяма существуют домашние капища, где в качестве божества почитаются, например, пять камней, положенных друг на друга [103, 196].

²⁹ В середине VIII в. (743 г.) существовал уже официальный документ Симмэй-тё — перечень имен ками, к которым обращались при совершении обрядов.

многочисленные безымянные божества: *дзигами* (божества земли), *та-но-ками* (божества рисовых полей), *цукуругами* и *сакугами* (божества земледелия).

Не случайно синтоистская литургия представляет собой пышное развитие сельскохозяйственных праздников. Самый важный из них — *тосигои-но мацури*. Затем следуют *ниина-мэ-мацури* и *охараи*.

Тосигои-но мацури — весеннее моление об урожае во второй луне года; ниинамэ-мацури — осеннее благодарение за хороший урожай в 10-й луне; охараи — Великое Очищение в 1-й день 6-й и 12-й луны. Дважды в год, в день весеннего и осеннего равноденствия, т. е. в период посевной и сбора урожая, празднуют *санити* — праздник в честь божества земли.

Каждая сколько-нибудь существенная фаза сельскохозяйственных работ имеет своего покровителя — ками, и день ее начала или завершения отмечается особым молитвословием, сопровождающимся _ определенным ритуалом. Таковы помимо уже упомянутых так называемые *вака-мидзу* (букв. «молодая вода»), когда рисовые посевы ранней весной заливают водой; *минакути-мацури*, связанные с ирригационными работами, во время которых посреди рисового поля водружается священное дерево или ветвь, дабы она служила местом отдохновения божества — *ёрисиро*. После минакути-мацури наступал тридцатитрехдневный период табу, когда было запрещено трогать посевы, а затем наступал день *тауэ* — пересадки риса, сопровождавшийся веселым ритуалом с песнями и плясками в честь божества рисового поля Ота-но-ками. Ритуальный обряд совершался в начале и в конце работ. За празднованием тауэ следовал в строгой очередности *ама-гои* (моление о дожде), обряды заклинания ветра, насекомых и, наконец, целая серия обрядов, посвященных сбору урожая. Начиналась эта серия обрядом *хо-какэ* в начале жатвы, когда божеству преподносится первый сноп (*ко*), и кончалась празднованием завершения жатвы — *кариагэ-мацури*, во время которого и свершался обряд осеннего благодарения — один из трех основных синтоистских праздников.

Все верования и обряды, связанные с земледелием, восходят, как правило, к культу гор. По-видимому, из господствующего в эпоху бронзы культа гор пришла в синтоизм вера в то, что божество рисового поля каждой весной спускается с гор на поля, засеянные рисом, и пребывает там до тех пор пока не наступила пора осенней жатвы, а затем возвращается назад, в свою горную обитель³⁰.

Один из обрядов, сопровождающих процесс пересадки риса, так прямо и называется *са-ори* (букв. «дух рисового поля спускается»: *са* — «дух рисового поля», *ори* — «спускается»).

В «Кодзики», «Нихонги», «Фудоки» и «Манъёсю»³¹ встречается ряд сюжетов, непосредственно связанных с древним культом гор. В «Хитати-Фудоки» рассказывается легенда о Великом Божественном Предке — Миоя-гами-но-микото и божествах гор Фудзи и Цукуба.

Во время своих странствий Миоя-гами-но-микото прибыл на закате «а гору Фудзи и стал просить о ночлеге. Дух Фудзи ему отказал, ибо в ту ночь предстояло празднование ниинамэ (осеннее благодарения), и потому божество было недосуг. И тогда Великий Предок проклял Духа Фудзи и объявил, что отныне за то, что тот отказал в убежище своему предку, гора Фудзи навечно будет покрыта снегом, чтобы никто не смог взойти на нее и служить Духу Горы.

Когда же Великий Предок явился к горе Цукуба и попросил у нее пристанища, божественный Дух Горы с радостью принял его и в праздничную ночь Ниинамэ угощал гостя свежими дарами нового урожая. В благодарность Миоя-гами-но-микото благословил Цукуба, пообещав божееству горы радость и процветание храма, до-коле существуют небо и земля. «Вот почему, — продолжает „Хитати Фудоки“, — гора Фудзи всегда покрыта снегами и никому не достичь ее вершины, а на горе Цукуба множество народу; собравшись вместе на храмовый праздник, он весело пирует, танцует и поет» [56, 39].

В этой легенде слышны далекие отзвуки той борьбы, которая происходила на рубеже бронзового и железного веков между племенными вождями — жрецами «ульта гор (культы дотаку) и племенами завоевателей с Северного Кюсю. Здесь, видимо, сохранились фрагменты какого-то мифа, принадлежащего племенам цутигумо и .идзумо, живущим в рай-

³⁰ Еще до середины XIX в. в японской деревне бытовал обычай ежегодно в день Нового года устраивать представления так называемой *хару-та-ути* (букв. «весенняя вспашка рисового поля»). Актер в маске, изображающей прекрасную деву, исполнял пантомиму, воспроизводящую сельские работы от посадки до сбора урожая, после чего он сменял маску и начинал танец, исполненный величия и могущества. Такая перемена символизировала превращение божества рисового поля в горное божество.

³¹ «Манъёсю» — первая древняя поэтическая антология.

оне Кинай. Возможно, сюжет мифа сложился задолго до завоевания, т. е. в то время, когда духи гор были главными божествами. Отказ божества Фудзи дать приют божественному пришельцу и кара, понесенная им за это, и, наоборот, радушный прием, оказанный богу Миоя на горе Цукуба, отражают, с одной стороны, положение жрецов Кинай (хо-фури), а с другой — свидетельствуют об ассимиляции культа гор дотаку с верованиями, пришедшими с Кюсю. Ведь и в синтоизме обе горы продолжают почитаться священными, а Фудзияма синтоистских верований и фольклора и в XX в. продолжает оставаться символом страны. Проклятие, тяготеющее над Фудзиямой, о котором рассказывает легенда, возможно является позднейшим переосмыслением табу, также связанным с ритуалом культа гор.

Интересно, что и центральный миф синтоистской мифологии — миф об удалении богини Амаэрасу в грот (небесной горы) — тоже восходит, видимо, к какому-то еще более древнему мифу, где священная гора, куда скрывается солнце, играла значительно большую роль. Недаром Небесная Сияющая Гора — Омэ-но-кагуяма — занимает в мифе так много места [87, 3—4].

Очень тесно с синтоистскими верованиями в горные божества связан также тотемистический в своей основе круг верований в зооморфное, способное к реинкарнации божество. Особенно распространен сюжет о браке смертной женщины с божеством в образе змея, в результате которого рождается герой, наделенный необыкновенной силой.

В «Кодзики», «Хидзэн Фудоки»³² и «Нихонги» встречаются три похожих друг на друга сюжета, в основе которых лежит идея о явлении божества -в мир смертных, чтобы подарить ему могучего героя — своего сына.

Во всех трех случаях супруга или ее родственники стремятся раскрыть тайну супруга при помощи нити, продетой через его одежду. Змей-супруг непременно обнаруживается на вершине горы, или в храме горного божества (в варианте «Кодзики»), или в водоеме на вершине горы (в «Хидзэн Фудоки»), или на вершине горы Миморо (в «Нихонги»). Этот же сюжет в аналогичных вариантах сохраняется в неизменном виде и в более поздних источниках³³. Имеет он параллель-

³² «Хидзэн Фудоки» — описание провинции Хидзэн.

³³ Записанные в XII—XIII вв. эпические сказания о Тайра и Минамо-то — «Хэйкэ Моногатари» — содержат легенду о Дайта — богатыре, родившемся от змея, обитавшего в пещере горы Убагадакэ, и женщины из горного селения. Легенда переосмысливает древнее верование и задним • числом объясняет причину обожествления змея и построения храма чудесным рождением богатыря.

ли и в современном фольклоре³⁴. Все три варианта подробно рассмотренного сюжета воскрешают картину древнего, обставленного соответствующими обрядами и табу культа некоего хтонического божества гор и водоемов. Здесь, видимо, тесно переплелись верования, относящиеся к разным хронологическим слоям. К наиболее древним можно отнести представления о зооморфном божестве гор и водоемов, в жертву которому приносилась смертная женщина. В конечном счете подобного рода верования смыкаются с сюжетом мифа о Сусаноо, где рассказывается, что дева Инада-химэ должна была быть принесена в жертву восьмиглавому дракону. Не исключена возможность заимствования сюжета из Кореи или Китая или, что более вероятно, контаминация сюжета. Во всяком случае, это произошло задолго до того, как было зафиксировано источниками. Не случайно этот сюжет получил в японском фольклоре столь широкое распространение. В традиционных праздниках современной японской деревни он сохраняется в полной неприкосновенности. Причина такой популярности заключается прежде всего в тесной связи этих верований с сельскохозяйственным циклом и с культом плодородия. Змей-дракон с древнейших времен почитается божеством — подателем влаги: в его власти находится орошение рисовых полей, т. е. в конечном счете судьба урожая.

В 5-й, а на юге в 3-й луне в период пересадки риса совершается обряд, который сохранился у крестьян на юге Кюсю под названием *хама-ори* (букв. «схождение в бухту»). Во время праздников тосиги-но мацури (весеннего моления об урожае) женщины, собравшись вместе, вкушают особую ритуальную пищу и совершают ритуальное омовение в море. Обычай, напоминающий широко распространенные в этнографии «женские дома», преследует цель очищения после общения со змеем. В других районах женщины, чтобы избавиться от ребенка змея, купаются в прибрежных водах, прячась в камышах. Повсеместность такого обряда указывает на существование культа плодородия, воплощен-

³⁴ В современном фольклоре о-ва Кюсю (преф. Оита), на Мияки-дзима (юг Рюкю) и в Центральной Японии, в преф. Нара, продолжает бытовать сюжет о божественном змее. В деревнях острова Кюсю до сих пор змей, особенно белых, почитают божественными предками [103, 283].

ного в обряде священного брака смертной женщины с божеством гор, водоемов и дождей. Ритуал очищения возник, вероятно, на более поздней стадии переосмысления культа, как и магическое «разоблачение» змея-супруга с помощью железной иглы (мотив, встречающийся у очень многих народов Дальнего Востока). Он уже указывает на трансформацию роли божества, преодоление прежней его роли, свидетельствует об оттеснении на второй план всемогущего божества гор и водоемов.

В процессе перехода к политеизму на передний план выступают уже сформировавшиеся главные боги: Аматаэрасу, богиня Солнца, и Сусаноо, бог гор, грома, дождя. К Сусаноо, который первоначально был одним из многих божеств природы, переходит власть над водной стихией могущественного прежде божества — змея, который превращается теперь в божество низшего ранга. Более того, общение со змеем требует впоследствии обряда очищения: зооморфное божество плодородия раннего синто теряет свое былое значение. Но обряды и верования, с ним связанные, сохраняются в виде пережитков. В XX в., например, в деревнях провинции Ямато во время магического обряда заклинания дождя возглашают: «Рю-Осан дзя мидзу какэ, Рю-Осан дзя мидзу канэ!» («Господин дракон, полей водой!») [20, 23].

В уже приведенных выше песнях из «Хитати Фудокн» ясно чувствуются отзвуки оргиастического обряда культа плодородия, отправляемого на священной горе.

Божеством плодородия является Амэ-но Коянэ-но-мико-то³⁵, сыгравший столь важную роль в мифе об удалении Аматаэрасу в грот, т. е. о добывании Солнца. Заклинания (*норито*), произнесенные Амэ-но Коянэ-но-микото, заставляют Аматаэрасу «преклонить ухо» и выглянуть наружу.

В названных выше источниках («Кодзики» и пр.) содержится большинство общераспространенных мифологических сюжетов, отмеченных чертами перехода от анимизма к политеизму. Лучшая или худшая сохранность их находится в зависимости от многократной переработки, которой они подвергались при записи памятников. В основе сюжетов лежит содержание довольно многочисленных мифов (или их фрагментов), связанных с культом сил природы, главным образом с культом плодородия, солнца, а также с космо-

³⁶ Н. П. Мацокин переводит это имя как «Его священства Корни Небесных Детских Домов» [20, 23—24].

нией. Причем сюжеты, относящиеся к космогонии, подверглись, по-видимому, наиболее значительной обработке и в том виде, в котором они дошли до нас, должны быть, скорее, отнесены к литературе и идеологии последующей эпохи — эпохи Нара.

Не менее важную роль, чем мифы, связанные с культом природы, играют в японской мифологии сюжеты, образующие цикл мифов о героях.

Центральное место в мифологических циклах, относящихся к культу природы, занимает солярный миф. В записи «Кодзики» и «Нихонги» до нас дошло, вероятно, несколько солярных мифов, объединенных в один развернутый миф о главном божестве синто — богине солнца Аматаэрасу. Но в нем присутствуют все обязательные мотивы: борьба света и тьмы (солнцеборчество), добывание солнца и погоня богов (в том числе божества плодородия) за солнцем и пр. Повествование мифа сочетает в себе описанные во всех деталях обряды солнечного культа и культа плодородия. В совершении обряда принимают участие все главные божества пантеона, употребляющие при этом все священные предметы, которые являются неотъемлемыми элементами ритуального реквизита. Это — зеркало (*Ята-но-кагами*), драгоценные камни (*Ясака-но-магатама*), березовые поленья, лопатки оленя, дерево сакаки, тасуки (тесемки) из растения хикагэкадзара, бамбуковые побеги. Все, за исключением зеркала и драгоценных камней, взято с Небесной Священной Горы. В обряде непременно имеется веревка из рисовой соломы. Колдовской магический обряд преследует цель вернуть солнце, последовательно изображая явления природы, сопровождающие появление древнего светила. Анализируя ритуал, запечатленный в мифе, нетрудно установить, что он восходит непосредственно к обрядам предыдущего периода. Не случайно Небесная Священная Гора выступает здесь, как это явствует из текста мифа, источником, откуда берут начало почти все атрибуты синтоистского ритуала.

Вообще, видимо, верования и ритуал предшествующего периода, когда они, как и мифы, были впервые зафиксированы письменными источниками, имели на формирование синто периода Ямато — Асука значительно большее влияние, чем это принято считать. И здесь весьма большую

помощь может оказать привлечение в качестве источника по изучению общества Ямато — Асука так называемых ханива.

Выше уже говорилось о чрезвычайно важной роли ханива для изучения материальной культуры, искусства и идеологии древней Японии. Действительно, мир ханива может быть вполне представлен как общество раннего синтоизма, т. е. общество свободное еще от прямого влияния буддизма и развитой феодальной культуры государств континента (Кореи, Китая, Индии).

Раскопки курганов воскресили преданный забвению более 12 веков мир ханива, открывший перед наукой богатейшие возможности для изучения добуддийского периода истории Японии.

С ханива связан большой и сложный комплекс проблем, которые пока весьма далеки от разрешения (тем более что эта тема до сих пор не подвергалась специальному исследованию и пока еще не существует сколько-нибудь полной научной публикации памятников). Настоящая работа ни в коей мере не претендует на то, чтобы дать исчерпывающий ответ на множество вопросов, возникающих в процессе знакомства с этими необыкновенно интересными и своеобразными памятниками. Основная задача сводится к предварительному определению значения и места ханива в процессе развития японской культуры от бронзового века к раннему железному веку и к попытке проследить преемственность между культурами (религией и искусством) обеих эпох, т. е. от так называемой культуры дотаку через ханива (период курганов) к периоду Асука — Нара. Чтобы представить себе конкретно значение ханива как источника по истории культуры, следует очень кратко остановиться на их характеристике.

Ханива, что означает буквально «глиняный круг» (*хани* — «глина», *ва* — «круг») — скульптура, развивающаяся из глиняных столбиков-цилиндров, изгородью из которых обносился курган. Изгородь эта следовала сразу за рвом с водой, окружавшим курган, и составляла вместе с ним двойную преграду на пути к кургану. В изгороди из глиняных столбиков воплощалось магическое табу, охранявшее склоны курганов, где расположена была скульптура, изображающая дома, утварь, людей, животных.

Согласно самой древней официальной концепции, зафиксированной в «Нихонги», изготовление ханива было введено, чтобы заменить человеческие жертвы при погребении изображениями из глины. Однако археологические данные показывают, что изображения людей появляются лишь в V в. и особенно широко распространяются в VI в., в конце эпохи курганов. Появление погребальной пластики могло быть вызвано и влиянием континентальной культуры, хотя сходство при ближайшем рассмотрении оказывается чисто функциональным и сводится только к аналогичному назначению скульптуры, особенно изображений домов и лодок.

Характер и стиль ханива вполне оригинальны, так же как и техника изготовления.

Техника изготовления ханива еще не уточнена окончательно. По мнению большинства японских специалистов — Фумио Мики [35; 70] и других, все виды ханива изготавливались техникой *вадзуми* (букв. «собирающие круги»). Заключалась она в следующем: влажную глину раскатывали в длинную палку-цилиндр, который резали на куски, а затем из них вынимали середину, после чего полученные кольца складывали в столбик друг на друга, а швы между ними заглаживали пальцами вверх и вниз. Таким образом получали скульптуру полулю внутри, что должно было предохранить ее от растрескивания при обжиге. Обжиг велся при температуре примерно 800°. Сравнительно низкая температура обжига была вызвана опасением, что при более высокой температуре металл, содержащийся в глине, начнет плавиться. Примесь металлов, преимущественно железа, в глине и придает ханива красный оттенок. Археологи считают, что при обжиге применялся уголь из сосны, зола которого запекалась порой на поверхности керамики в виде сероватой нащепки.

Моделировка скульптуры велась по всему объему заготовленного цилиндра. В зависимости от замысла мастера, его сноровки, назначения вещи и, может быть, срока и характера заказа (степени знатности заказчика) скульптура могла быть круглой или была представлена рельефом.

Есть основание предполагать, что так называемая техника *вадзуми* не была универсальной. Мужская голова, найденная при раскопках в префектуре Ибараги, обнаруживает сходство с формой для штамповки. Да и массовый характер и срочность изготовления свидетельствуют о том, что должна была существовать и техника, удовлетворяющая этим требованиям. В «Нихонги» сообщается, что после смерти государыни Хибасу-химэ-но-микото ко двору из Идзумо была вызвана сотня мастеров *ханиси*, принадлежавших к «гильдии» (бэ) глиняных дел (*Ханибэ*). «Нихонги» излагает историю создания Ханибэ и объясняет ее происхождение. «С тех пор, — говорится в „Нихонги“, — как были изготовлены глиняные фигуры для погребения Хибасу-химэ-но-микото, государь пожаловал главе мастеров Номи-но Сукунэ титул Ханибэ-но Оми (главы гильдии глиняных дел мастеров), к которой затем прибавился и титул Ханибэ-но Мурадзи — Надзиратель за могилами Государей».

Приведенные отрывки из «Нихонги» представляют несомненный интерес, так как из них явствует, что и в VIII в., когда были записаны «Нихонги», память о ханива была еще совершенно свежа. Более того, древнему, добуддийскому ритуалу по-прежнему еще придавалось большое значение. Можно предположить, что и Ханибэ продолжала существовать, только обслуживала другие нужды.

Вообще, наличие специальной «гильдии» мастеров ханива (а корпорация такого рода должна была существовать, иначе необъясним размах, которого достигло изготовление ханива) говорит о многом.

Прежде всего о создателях ханива. Просто ли ремесленниками были члены Ханибэ? Массовость и спешка изготовления ханива непременно ставили перед ханиси задачу коллективного труда, который смог бы обеспечить широкое производство предметов культа. Поэтому к работе над их изготовлением привлекались все сведущие в этом деле.

Далее, специфика работы требовала определенной специализации, когда, например, одна из групп мастеров была занята подготовкой полых цилиндров, другая — их моделировкой, а третья — вела обжиг. Но вместе с тем такая работа (моделировка) обязательно предполагала не обычную ремесленную выучку. Здесь требовалось отличное знание традиции, канона, непосредственно связанных со священным ритуалом. Такое знание в те времена можно было получить только от жрецов. Нетрудно допустить, что корпорация ханиси была тесно связана со жречеством и подчинена строгой регламентации. Не случайно глава ханиси получил титул Надзирателя за могилами Государей, а основной его титул—Ханибэ—первоначально мог иметь смысл главы жреческого рода (так же как, например, Иму-бэ — глава рода), ведавшего всеми церемониями. Лишь впоследствии, уже при фиксации в «Нихонги», титул Ханибэ был переосмыслен в титул высшего чиновника.

Под влиянием регламентации, исходящей от жрецов, складывается система, определяющая стиль культового искусства, его канон, при помощи которого достигается единство стиля. В этих условиях от всех требуется одинаково высокое и совершенное мастерство, которого невозможно ожидать от простых ремесленников. Предельная выразительность, присущая подавляющему большинству ханива, также свидетельствует о том, что их изготовляли настоящие художники. Повидимому, в корпорации Ханибэ объединялись первоначально жрецы-скульпторы и находящаяся у них в подчинении группа ремесленников. А, может быть, подсобные работы выполнялись новичками — неопитами, которые приобщались к мастерству, а затем посвящались в мастера. Таким образом, Ханибэ можно, скорее всего, сблизить с религиозным «орденом» такого типа, как, например, жреческие корпорации — ордена древней Америки.

Как уже отмечалось, ханива — это цилиндры. Названы они так потому, что по форме, как правило, приближаются к цилиндру или усеченному конусу. Они имеются в весьма большом количестве во всех без исключения курганах и датируются примерно последней четвертью III в. Для кургана Нинтоку тэнно³⁶, имеющего длину окружности 380 м, было изготовлено 20 тыс. цилиндров, а в поздних курганах, достигающих в диаметре примерно 20 м, находят около 200 штук.

Плохая сохранность ханива во многих курганах затрудняет точное определение порядка их расположения. Некоторое представление об ориентации ханива может дать расположение людей и животных по берегу рва, окружающего курган Хатимандзука в префектуре Гумма, где ханива были найдены почти в полной сохранности. Четырехугольная площадка на высоком берегу была обнесена оградой из расставленных в строгом порядке ханива-цилиндров. Примерно в центре четырехугольника были расположены мужская и женская фигуры, повернутые лицом друг к другу. Пять других человеческих фигур, смотрящих в разные стороны, были расставлены вдоль западной части и одна—близ восточной части ограды. В середине площадки ближе к восточному краю стояли два коня, обращенные мордами друг к другу. Их расположение почти повторяет расположение человеческих фигур в центре. Шесть других коней выстроились вдоль южной части ограды гуськом, мордами на запад. Симметрично им у северной ограды были поставлены два гуся и шесть гусят. Возможно, человеческие и конские фигуры в центре символизируют погребенных в кургане вождя и его

³⁶ Согласно «Нихонги», он умер в 399 г., а по другим данным — в 427 г.

супругу, которым сопутствовали их кони, и свиту вождя, также снабженную конями. Ориентация конских и птичьих фигур с востока на запад связана непосредственно с культом солнца (обозначая, видимо, направление движения солнца и ритуал приношения жертвы солнечному божеству). Композиция ханива в кургане Хатимандзука интересна еще и как один из самых ранних после дотаку примеров композиционных приемов в японском искусстве. Несмотря на обусловленные ритуалом ограничения, здесь чувствуется свобода, живость композиции, стремление к динамичности и преодолению безжизненной симметрии.

Ханива всех известных видов изготовлены из слегка обожженной неглазурованной глины. Зачастую их поверхность разделена горизонтальными линиями, с разных сторон в них проделаны небольшие отверстия: четырехугольные, треугольные или круглые. Порядок расположения цилиндров и его символика окончательно не установлены. Известно лишь, что они встречаются на всей поверхности кургана. Оградой из цилиндров обносились основания курганов и вершины, очевидно с целью предохранения склонов от осыпания. Существует предположение, что через отверстия продевалась веревка и таким образом выравнивались ряды ограды. Вообще обычай обносить оградой священные места, т. е. объявлять их табу, распространены у многих народов. В Японии же он сохраняется и поныне (ограды вокруг синтоистских храмов и система ворот — тории). Они-то, быть может, и продолжают традиции курганной культуры. Существует еще одна версия, объясняющая происхождение и назначение ханива. Известный японский археолог Фумио Мики полагает, что ханива-цилиндры появляются в качестве символических ритуальных сосудов, употреблявшихся

в погребальном обряде. Действительно, в наиболее древних курганах типа Тяусуяма в префектуре Нара найдено множество керамических сосудов *хадзи*, которые с самого начала были лишены дна. Сосуды хадзи — это такой тип домашней утвари периода курганов, который является прямым продолжением так называемой керамики *яёй*. Сосуды такого рода предназначались только для погребения. Профессор Фумио считает, что ханива-цилиндры представляют имитацию погребальных сосудов типа хадзи, в которые помещали приношения духу усопшего.

Самые ранние изобразительные ханива — это дома (храм-жилище). Они датируются примерно рубежом III—IV вв., а затем неизменно встречаются во всех курганах. Эти ханива располагались в центре конфигурации из других различного вида ханива. Судя по данным раскопок наиболее древних курганов, ханива-дома первоначально ставились на вершине непосредственно над погребением. Впоследствии они стали обноситься изгородью из глиняных цилиндров, сначала в один ряд, а позднее (в средний период курганов) двойной или даже тройной изгородью из цилиндров или изображений щитов, церемониальных зонтов и тому подобных предметов. В конце периода глиняный храм-жилище предстает окруженным ханива-амбарами, житницами и другими служебными постройками.

В кургане Футацуяма в префектуре Гумма над круглым погребением поставлен на вершине один глиняный домик (или храм), а над четырехугольным — четыре. Быть может, это не только указывает на то, сколько человек захоронено, но и отражает определенный ритуал. Интересно, что в современном погребальном обряде у японцев, несмотря на преобладание буддийского обряда похорон, сохранился еще в ряде мест обычай устанавливать над могилой так называемый «дом духа» из дерева или просто из бумаги. Урну с пеплом помещают в неглубокую могилу, над которой ставят «дом духа», украшенный цветами. Это сооружение стоит до тех пор, пока его не разрушат время и непогода. Обычай, воскрешающий добуддийские верования, демонстрирует стойкую традицию ритуала со времен ханива.

Несомненно, ханива-дома играли в обряде первостепенную роль. Они представлены самыми различными образцами (рис. 9 и 10), с помощью которых можно познакомиться с архитектурой эпохи Ямато — Асука. Запечатленный ханива архитектурный стиль в основном почти совпадает со стилем синтоистских храмов, жилых и хозяйственных построек эпохи Асука и Нара. Более того, не только в синтоистских храмах, но и в жилых постройках современной японской деревни отчетливо прослеживаются стилистические традиции, восходящие к добуддийскому периоду. В ханива, изображающих жилье и храм, легко угадывается повсеместно распространенная в Японии конструкция — вертикальные подпорки-столбы, крытые соломой крыши с большим выносом, стены из смеси глины с измельченной соломой, укрепленные прутьями. Чрезмерный вынос кровли, придающий этому сооружению причудливый вид, не был воспринят полностью японскими постройками, ибо это сделало бы их уязвимыми при тайфуне. Впрочем, не исключено, что утрированная архитектура порождена влиянием каких-то изобразительных канонов.

Большинство ханива-домов снабжено остроконечной или двускатной крышей. Дом стоит, как правило, прямо на земле, хотя встречаются постройки, приподнятые над землей на сваях и имеющие одну дверь. Скорее всего, эти последние являются амбарами (например, ханива из Сара в преф. Миэ). Самым примечательным помимо кровли у большинства строений являются так называемые *кацуоги* — тяжелые бревна, положенные наперекрест по всей длине конька крыши. Первоначально бревна клались для того, чтобы ветром не размело солому, а впоследствии они превратились в один из ведущих элементов архитектурного декора (например, в синтоистском храме Исэ).

В кургане Сайтобару в префектуре Миядзаки нарядна ханива, представляющая своеобразный архитектурный комплекс. Центральная часть его состоит из двух строений под остроконечными крышами (одна внутри другой). Спереди и сзади к строениям пристроено что-то вроде крылец с собственной двускатной крышей. Археологи полагают, что такая конструкция воздвигалась над землянками — жильем, характерным для периода дотаку. В период Ямато такой комплекс служил усадьбой племенной знати.

Несомненно, что архитектура, представленная ханива, является связующим звеном между так называемым периодом дотаку (эпоха бронзы) и периодом Асука — Нара (VI—VIII в). Об этом помимо храма в Исэ свидетельствует, например, и очевидное сходство между строениями, изображенными на бронзовом зеркале из кургана Такарадзука (преф. Нара) и бронзовом колоколе этого же времени из коллекции Хатиро Охаси, с одной стороны, и ханива из Сара (в преф. Миэ) — с другой. Более того, все перечисленные изображения свайных построек обнаруживают почти точное сходство с архитектурой знаменитого Сёсоин, а крыши Золотого храма Хорюдзи, может быть, генетически восходят к крышам ханива из Тоби (преф. Нара).

Определенный интерес представляет группа других ханива, во множестве извлеченных из курганов. Это, во-первых, изображение сосудов (блюд и кубков), оружия и доспехов (мечей, щитов, шлемов и пр.). Их появление датируется примерно серединой периода курганов, а в отдельных случаях и более ранним временем.

Ввиду того что до сих пор еще не раскопано ни одно хорошо сохранившееся поселение, относящееся к этому времени, ханива представляют очень большой интерес. Они дают уникальный и разнообразный материал для изучения общества Ямато.

Ханива типа Суэ в виде ритуальных сосудов, высоких кубков и блюд, расставленные в порядке перед центральным ханива-домом, свидетельствуют о существовании обрядов, которые продолжают бытовать в синто и поныне. Это и обряды, связанные с умиротворением душ усопших, и принесение даров к дому духа-божества по случаю осеннего урожая, и т. д.

С ритуалом, по-видимому, связаны также ханива в виде оружия, доспехов и парадных зонтов. Особенно интересен короткий широколезвийный меч из кургана Вкодзука (преф. Тотиги), форма которого повторяет ритуальное широколезвийное оружие японского происхождения, датируемое рубежом бронзового и железного веков. В том же кургане найдена ханива в виде китайского узколезвийного меча в ножнах, на которых сохранились остатки декора, раскрашенного киноварью. Форма обоих мечей та же, что и металлических (бронзовых и железных) мечей из множества курганных кладов оружия, посвященного обожественным духам усопших. Тесная связь такого обычая с тройным культовым комплексом синто, в котором священный меч играет главную роль, несомненна.

Ханива-лодки (рис. 11) встречаются гораздо реже, хотя и попадаются на всем ареале от Кюсю до Канто. Пока не установлено, какое место занимают лодки в ритуале заупокойного культа. Известно, что в погребальных курганах конца III — начала IV в. довольно часто встречаются гробы в форме лодки. Гроб в виде лодки обнаружен также в одном из поздних курганов близ Киото. Вообще, представления о загробном мире у многих народов связаны с плаванием. . Вполне естественно, что и у древних японцев существовали такие верования. Какие-то отзвуки могли отразиться, например, в очень древней и популярной легенде о плавании рыбака Урасима, которая была включена в «Нихонги». Изображения лодки на сосуде яёй из Кароко (преф. Нара) и ханлва-лодка из кургана Сайтобару (преф. Миядзакэ) очень близки.

Группа ханива, изображающих животных и птиц, отличается значительной пестротой как по назначению, так и «манере» исполнения. Многочисленные изображения птиц (петухов, кур, цыплят, уток, гусей, ручных ястребов) отличаются, пожалуй, наибольшей натуралистичностью. Это особенно относится к изображению петухов и кур. В кургане Иватояма (преф. Фукуока) найдена поражающая натурализмом деталей голова петуха, высеченная из камня. Причина такого натурализма, быть может, кроется в тесной связи этих птиц с мифологией и верованиями о загробной жизни. В солярном мифе появление Аматэрасу вызвано не только священным танцем — пантомимой богини Амэ-но Удзумэ, но и голосистым пением петухов, которых заставили горланить боги. Обряд вызывания дневного светила в первобытных верованиях связан с представлениями об изгнании тьмы и воскресении из мертвых; символом их является крик петуха.

Роль остальных птиц в ритуале не ясна, так же как и животных. Возможно, что дикий кабан и олень — это жертвенные дары, приносимые божеству. Но самым распространенным и, очевидно, излюбленным объектом изображения являются кони и собаки, что совершенно естественно для культуры курганов, ибо в этот период и те и другие становятся непременной принадлежностью племенной аристократии. Среди японских археологов даже имеет хождение теория о том, что около V в. часть Японии была завоевана конными отрядами, вторгшимися с континента [70, 44] и занявшими господствующее положение в стране. К сожалению, нигде не приводится иных доказательств в пользу предлагаемой теории, кроме внезапного и широкого распространения конской сбруи в могильниках и ханива в виде коней. Этих доказательств явно недостаточно для подтверждения теории завоевания. Скорее, активизация процесса консолидации племенного союза в государство, которая сопровождается усилением завоевательной экспансии на северо-восток (район Канто), приводит к укреплению племенной аристократии, использующей торговые связи с континентом, чтобы приобрести там верховых коней для военных походов против эбису (айнов). Не случайно в курганах позднего периода в районе Канто и находят такое большое количество изображений оседланных боевых коней. Они поражают тщательной передачей всех деталей конского снаряжения (седел, стремян, уздечек, колоколец), тогда как изображения самих коней, как и собак и других животных — вепря, оленя и особенно обезьяны, отмечены условностью и обобщенностью, живым движением, композиционной свободой. В «Нихонги», в XIV свитке, помещена поэтическая легенда, рассказывающая о впечатлении, которое производили на современников ханива, расставленные на склонах курганов. Некто Хякусон Танабэ-но Фубито однажды лунной ночью скакал мимо кургана над могилой Хомуда (Одзин тэнно) и увидел впереди великолепного скакуна с всадником. Хякусон страстно захотел получить коня и бросился вдогонку. Всадник как будто угадал его желание и, дав себя догнать, поменялся с ним конем, после чего оба разбежались в разные стороны. Обрадованный Хякусон запер красного скакуна на конюшне, но наутро увидел, что на его месте стоит глиняный конь. Тогда Хякусон возвратился к *мисасаги* (кургану) Хомуда и увидел там своего скакуна, стоящего среди глиняных коней [87, 357—358]. Интересно отметить, что это единственное упоминание о существовании конных фигур, сами же изображения пока не найдены.

Знаменитая обезьяна из кургана Тамацукури (преф. Ибараги) считается признанным шедевром ханива и знаменует собой сложение выразительного и обобщенного стиля ханива, который столь блестяще воплотился в образах людей.

Легенда «Нихонги» о происхождении ханива, в которой говорится о замене людей глиняными фигурками, отражает более поздние представления. Возможно, что первоначально ханива не только являлись изображением людей, составляющих окружение погребенного вождя (свита, дружинники, слуги), но и, что особенно интересно, как бы представляли священный ритуал,

совершаемый жрецами, имитирующими небожителей. При внимательном рассмотрении мир ханива обнаруживает явную связь с синтоистской мифологией, зафиксированной в «Кодзики» и «Нихонги». Не случайно другие названия ханива, относящиеся только к изображению людей — *татэмоно*, *цутинингё* или *цуюку*, содержатся также в именах ряда божеств, а может быть, просто заимствованы из них. Слова «татэмоно», «цути», «тати» происходят от глагола «тацу» — «стоять». Наличие в имени божества и в названии ханива понятия «стоять» объединяет их общей идеей — предстояния пред главным божеством.

Изображение человека (рис. 12) представляет чрезвычайно большой интерес для истории культуры (религии и искусства). После эпохи Дзёмон, от которой дошло сравнительно большое количество таких изображений, образ человека становится, по мнению японских археологов, весьма редким явлением. Так, для периода бронзы известны лишь отдельные изображения человека на колоколах и еще не исследованное изображение человеческого лица на сосуде яёй.

Ханива широко знакомит нас с обществом Ямато, обликом различных его представителей, костюмами, ритуалом, воплощенном в фигурках жрецов и жриц, аксессуаров, татуировке и пр.

Основываясь на публикации ханива в альбоме ^Фумио Мики, можно классифицировать их следующим образом: фигуры жрецов и жриц, изображения знати, воинов и простолюдинов (крестьян, слуг, может быть, рабов).

Как магическую скульптуру ханива можно подразделить на магический портрет и символическую скульптуру. К первому типу можно отнести изображения жрецов и некоторых воинов, ко второму — изображения крестьян, слуг и в меньшей степени представителей аристократии.

Изображения жрецов и воинов встречаются чаще всего. Вокруг них, вероятно, и складывается иконографическая традиция. До сих пор еще в науке не поставлена проблема исследования иконографии ханива, как, впрочем, не поставлен до сих пор вопрос о самом существовании такой иконографии. А между тем изображения жрецов и воинов имеют хорошо разработанную иконографию. Рассматривая параллельно иконографический канон ханива, круг представлений, в них отраженный, с одной стороны, и мифологические сюжеты, сохранившиеся в письменных памятниках, — с другой, возможно установить определенное единство, прямую связь религиозных представлений общества Ямато и синтоизма более позднего периода. Иконография ханива прямо соотносится с мифами солнечного цикла.

В довольно многочисленных группах жрецов (возможно являющихся одновременно и вождями племени) и жриц запечатлен древний синтоистский ритуал, не вошедший целиком в более поздние памятники. Так, ханива, изображающая фигуру присевшего полумужчины-полуживотного [70, рис. 24], быть может, донесла до нас образ древнего синтоистского божества или жреца, это божество имитирующего (рис. 13). Своеобразный древнеяпонский «сфинкс» воскрешает в памяти сюжет из мифологического цикла о Дзим-му тэнно и его походе на восток, когда против завоевателей выступил в облике медведя бог племени цутигумо — идзу-мо. Суровое лицо грозно обращено вперед, голову венчает высокая шапка, украшенная орнаментом из треугольников, расположенных в два ряда друг над другом. (Подобный орнамент весьма широко распространен у различных народов в эпоху бронзы и читается обычно как знаки гор.) Могучие, преувеличенно толстые лапы подчеркивают звериную природу божества. Здесь явно прослеживается переход от зооморфного божества к антропоморфному.

Есть основания полагать, что горное божество — полумедведь-получеловек сохранилось от культа, предшествующего Ямато периода, когда оно являлось предком-тотемом местных племен. К сожалению, это изображение является пока единственным, и потому преждевременно делать окончательные выводы. Но головной убор и орнамент, его украшающий, не случайны. Такие же высокие шапки со знаками гор встречаются у многих ханива-жрецов, а орнамент, как правило, имеется на коронах, шапках, перевязях всех без исключения фигур жрецов [70, рис. 1, 2, 3, 24, 27, 30, 31, 33, 45, 65, 68 и 69], являясь, таким образом, устойчивым признаком при определении характера фигуры (рис. 14).

Изображения жрецов и воинов укладываются в определенный иконографический канон, выявление которого благоприятствует реконструкции древней синтоистской мифологии и культа. Жрецы представлены в самых различных фазах ритуала, что позволяет, опираясь на мифы, представить священную церемонию в целом, т. е. в значительной мере характер синтоистской религии, ибо она, как всякая религия, состоит фактически из системы церемоний.

Иконографический тип жрицы, совершающей, по-видимому, обряды, связанные с солнечным культом, представлен в альбоме Фумио Мики несколькими ханива [70, рис. 2, 27, 30, 34, 61, 63 и др.], которые были найдены при раскопках курганов Центральной Японии и района Канто. Столь широкое распространение изображений обнаруживает устойчивую общность основных черт (поза, прическа, ритуальные одеяния и пр.), указывающую на существование вполне сложившейся иконографической традиции. В великолепной ханива из префектуры Гумма, достигающей высоты 88,5 см [70, рис. 2], отлично передана вотивная поза жрицы, приступающей к священнодействию. В энергично протянутой левой руке она держит чашу с сакэ, предлагая ее божеству. Взгляд жрицы устремлен вперед, ее шею украшает ожерелье из магатама, грудь обнажена, через правое плечо — лента (тасуки) с орнаментом из знаков гор. Хапива (рис. 15), изображенная на иллюстрации под № 61 (также из преф. Гумма), очень похожа на жрицу с чашей в руке, только в ее позе отражен другой момент ритуала. Обнаженная до пояса, с тасуки на обоих плечах жрица исполняет священный танец, живое движение которого прекрасно передано в жестах рук и выражении лица. Обе

фигуры напоминают богиню Амэ-но Удзумэ из мифа об удалении Аматэрасу в грот. Не случайно все остальные изображения жриц (рис. 16) принадлежат к тому же иконографическому типу и снабжены аксессуарами, при помощи которых вызывается солнечное божество (тасуки с орнаментом из знаков гор, зеркало, прическа). Позы жриц указывают на их активную роль в ритуале, что также напоминает Амэ-но Удзумэ, которая, согласно мифу, играет ведущую роль в обряде добывания Солнца. Изображения жрецов, а может быть, богов, которых они имитируют, судя по величественности их вида (одеяния, позы), наделены иногда еще и воинскими атрибутами (мечом, доспехами). И это понятно, ибо вождь племенного союза, считающий своим предком племенное божество, являлся одновременно и верховным жрецом.

Под № 33 в альбоме Мики помещено очень интересное с точки зрения иконографии воспроизведение ханива [70]. На высоком троне в торжественной позе сидит, видимо, государь— верховный жрец (рис. 17). На его голове корона с орнаментом из знаков гор и с бляхами, похожими на зеркала. На шее ожерелье из магатама, одежда украшена ритуальным декором из кружочков, символизирующих солнце. В левой руке он сжимает меч на перевязи, правая рука фигуры поднята в ритуальном жесте. Корона и перевязь меча украшены длинными толстыми шнурами. Поза фигуры, одеяние и атрибуты обличают высокого сан изображенного. Возможно, что верховный вождь и жрец в данном случае имитируют мужское божество, своего предка, а это, может быть, не кто иной, как Сусаноо, прежде верховное божество Центральной Японии, превратившееся после завоевания Кинай в брата Аматэрасу.

Орнамент в виде знаков гор встречается у всех ханыва, изображающих жрецов и жриц [70, табл. В, рис. 24, 27, 34, 36, 43, 69]. Жрецы вооружены мечами того же типа, что и мечи ханива, изображающих воинов. Иконография и тех и других (жрецов и воинов) зачастую совпадает в главных чертах: такие же огромные, широко раскрытые глаза, твердый жест руки, выхватывающей меч из ножен (рис. 18) или тяжело лежащей на его перекладине. Лучшие из экземпляров ханива этого типа [70, табл. В, р, Н, рис. 2, 3, 19, 21, 23, 27, 33, 61] производят впечатление могущества и красоты и живо напоминают образы героических мифов (рис. 19): Сусаноо — победителя восьмиглавого дракона, безупречного богатыря Каму Ямато Иварэбико-но Микото (Дзимму тэнно).

Многочисленные находки изображений, объединенных общей иконографией, создают представление о том, что должен был существовать воинский культ, подобный племенным культам, предшествовавшим христианскому культу Святого Георгия или Дмитрия Солунского, широко распространенному в древней Руси. Так же как и Святой Георгий, ханива, изображающие воинов, олицетворяют мужество (рис. 20) и готовность к ратному подвигу (рис. 21). Появление такого культа вполне естественно в условиях общества Ямато, унаследовавшего представление военно-аристократического общества союза племен, явившихся с Кюсю, и племен, живших на этой территории в эпоху бронзы. В 'период Ямато продолжалось активное завоевание северо-восточных земель. Дружины Ямато сражались в далеком краю, строили заставы и обороняли их от племен эбису. Все это приводило к усилению воинского культа, что наглядно подтверждается множеством фигур воинов в курганах Канто. Иконография ханива — жрецов и воинов отражает контаминацию религиозных представлений. В целом ряде изображений сохраняются черты, несомненно восходящие к верованиям общества бронзовых колоколов — дотаку. Корону верховного жреца из коллекции ханива в осакском музее украшают колокольцы, такие же колокольцы имеются' на браслетах фигурки жреца из префектуры Гумма (кстати, иконография фигурки весьма редкая, и ее одеяние не характерно. Обе руки воздеты к небу). Зеркало на поясе жрицы, сидящей на скамье, также украшено пятью колокольцами [70, рис. 1]. Возможно, что эти колокольцы в качестве священного атрибута и части облачения перешли к жрецам от их предшественников, так называемых хофури: жрецов — племенных вождей идзумо, почитавших бронзовые колокола своей святыней.

Среди ханива, извлеченных при раскопках в префектурах района Канто, имеется довольно много фигур, изображающих простой люд. Трудно пока еще утверждать категорически, что такие изображения впервые появляются на периферии, в Канто. Как датировку, так и географическое местонахождение определить в ряде случаев невозможно, т. е. тем самым невозможно еще установить, какой иконографический тип появляется раньше. Исследование этого помогло бы пролить свет на множество неясных проблем, связанных с идеологией и искусством. Несомненно только, что в ханива из районов Канто представлен самый разнообразный типаж (все типы, кроме, пожалуй, придворных): здесь и жрецы-воины, крестьяне, охотники (сокольник с птицей на плече) (рис. 22), музыканты, певцы и танцоры, скоморохи и слуги. Некоторые музыканты могут быть также отнесены и к жрецам, о чем свидетельствует, в частности, четкая иконографическая традиция, которая видна в великолепном изображении музыканта, играющего на кото.

Изображения простых людей (рис. 23) отличаются значительно большей свободой, непринужденностью, иногда меньшим мастерством, погрешностями в стиле по сравнению, например, с ханива из Нара, или чрезмерной выразительностью образа, граничащей с гротеском. Но Вместе с тем они открывают перед мастером широкие возможности для развития своеобразного «жанра»³⁷ в скульптуре, предвосхитившей более позднее его проявление, например мелкая пластика из буддийских храмов эпохи Нара или *дайдаирон*.

Дальнейший анализ ханива, который станет особенно плодотворным после опубликования новых материалов по раскопкам курганов, должен дать много интересного для истории японской культуры V—VI вв.— чрезвычайно важного периода в истории древней Японии. Опираясь на

имеющиеся данные, можно уже с достаточной определенностью и полнотой представить проблематику, связанную с формированием, становлением и развитием японского искусства^{37,38}

³⁷ Термин «жанр» употребляется условно, как и в других случаях, когда приходится прибегать к метатерминологии.

³⁸ Проблематика рассматривается только применительно к ханива как наиболее широко известным в истории древней Японии памятникам искусства, непосредственно предшествующим появлению буддизма, который определил характер искусства последующих веков.

Прежде всего важно установить, в какой мере ханива можно считать памятниками японского искусства. Обращаясь к стилистическому анализу ханива, нетрудно выявить ведущие тенденции, которые легли в основу эстетических воззрений древних японцев и определили пути дальнейшего развития японского искусства.

В целом высокое искусство творцов ханива может быть по праву поставлено в один ряд со многими шедеврами искусства древности. Безусловно, это искусство наследует замечательные традиции, предшествующего периода, который еще ждет своего исследователя. Без длительного, подготовившего взлет искусства в ханпва предшествующего периода, когда формировался и шлифовался стилистический канон, невозможно представить появление столь замечательного, по своему совершенного, но еще далеко не застывшего, не подвергнувшегося разрушительной формализации искусства Ямато.

Вполне вероятно, что, если бы не мощная волна буддизма, принесшего с собой совершенно новые и принципиально иные каноны искусства, японская культурная традиция и особенно каноны ее искусства продолжали бы развиваться в прежнем направлении, более органичном для того, что мы называем японским стилем.

Возвращаясь к анализу ханива, следует подчеркнуть прежде всего монументальный характер скульптуры, несмотря на ее сравнительно небольшие размеры (высота ханива в среднем колеблется от 30—40 до 80—130 см). Монументальность достигается скупыми и довольно простыми средствами. Орудием мастеру служила бамбуковая лопатка (род стеки) с заостренным концом. С ее помощью выполнялся весь процесс моделировки.

Объем фигур, за исключением ханива, изображающих воинов, прикрытых щитами почти целиком [70, рис. 68 и 69], проработан таким образом, что их можно было бы считать подлинно круглой скульптурой, хотя обработка отдельных экземпляров и сохраняет линейный характер.

Большинство изображений в целом отличается умело переданным движением, уравновешенной композицией, характерным, выразительным и точно найденным жестом. Все это достигнуто при помощи традиционных художественных приемов, которые можно отнести к национальной стилистике. В скульптуре отсутствует детализация и вообще все, что в ней есть, «работает», подчиненное задачам изображения.

У сидящей фигуры, например, ноги непропорционально малы [70, табл. В]. Здесь можно вспомнить о конной фигурке вятской игрушки. Все внимание в сидящей ханива уделено ритуальной композиции. В стоящей фигуре ноги чаще всего просто играют роль подставки — они напоминают по форме два цилиндра.

Руки порой также непропорционально малы, но, как правило, играют важную роль в создании образа. Точность движения, ритуального жеста только усиливается, будучи передана маленькими, непропорциональными руками. Но наряду с этим есть изображения, например воина, обнажающего меч [70, рис. 17], или жрицы с чашей в руках [70, рис. 31], у которых лепка рук иная и размер их соответствует масштабу скульптуры (рис. 24). Особенно выразительно и мастерски сделана рука, держащая тяжелый меч [70, рис. 21].

Но самой интересной, поражающей зрителя удивительными и порой неожиданными эффектами является моделировка человеческого лица. В отличие от привычных для нас приемов, когда выразительность лица определяется в значительной мере моделировкой рта, в скульптуре ханива основой для достижения выразительности служит лепка носа и подборья, которые, как правило, моделируются в одной манере. Прямой нос моделирован смело и крупно, а подборья получались, видимо, с помощью приема, когда глина собиралась пальцами при лепке переносицы. Этот прием придает верхней части лица живое, одушевленное выражение. Редко, но все же встречаются накладные брови-валики [70, рис. 45]. При этом обнаруживается большое сходство со средневековыми японскими театральными куклами, особенно в линии бровей и разрезе глаз.

Рот и глаза делались острой стеклой, с помощью которой просто вынималась глина (рис. 25). Преувеличенно большие, широко раскрытые глаза — основная причина своеобразной прелести скульптуры ханива. Придавая глазам различные формы, разнообразя разрез глаз и то помещая их совсем близко к переносице, то широко расставляя, приподнимая наружный или внутренний углы глаз, мастер достигал удивительной живости и очарования.

Веки и губы скульптуры получались за счет отогнутой по краям отверстия глины [70, рис. 36, 55, 58]. Таким простым приемом достигалась значительно большая выразительность лица. Но подобная моделировка век и губ имеется далеко не у всех фигур, а только у лучших из них. Здесь помимо степени мастерства несомненную роль могла играть случайность, хотя уровень исполнения таких вещей, как голова молодой женщины [70, табл. С], воина [70, рис. 15], жрицы [70, рис. 36] и некоторых других значительно превосходит остальные.

Формирование стиля определенной народности тесно связано с наиболее распространенным типом воображения, что с достаточной полнотой может быть проиллюстрировано для V—VII вв. примером ханива.

Основные стилистические особенности, присущие эстетике ханива, были унаследованы в значительной мере искусством последующих веков. И хотя историки японского искусства до сих пор еще относят настоящий расцвет искусства древности ко времени Нара — Хэйан (VIII—X вв.), а подготовительным периодом считают конец периода Асука (вторая половина VII в.)³⁹, на самом деле,— как это явственно следует из анализа ханива и памятников искусства VII—VIII и последующих веков,— традиции японского национального искусства генетически восходят к периоду Ямато.

Искусство Ямато показывает общество (метатерминологически, пользуясь западноевропейской терминологией) на рубеже варварского королевства и феодального государства, для исследования истории и культуры которого так существенно важно представить характер общества предшествующего периода, оказавшегося в силу уже сложившихся традиций вполне подготовленным к восприятию сложной культуры с континента и в том числе чрезвычайно насыщенной и детально разработанной буддийской иконографии.

³⁹ Поверхностное знакомство с ханива может привести к мысли, что это искусство еще несовершенно и что его кульминация должна была наступить позднее. Но впечатление это базируется на недостаточном внимании к проблемам генезиса японского искусства и его традиций и преувеличении роли континентальной культуры, вторгающейся в Японию в VII—VIII вв.

Часть II. КУЛЬТУРА ЯПОНИИ ПЕРИОДА ПЕРЕХОДА ОТ ДРЕВНОСТИ К СРЕДНЕВЕКОВЬЮ И РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ (VI—VIII вв.).

Реформа Тайка и ее роль в истории культуры японского общества VI—VII вв.

Сложившаяся примерно в III в. в результате завоевания Центральной Японии племенным союзом Северного Кюсю политическая организация — Ямато—была первым государственным образованием, основанным уже не на чисто племенном этническом принципе, а на территориальном. В рамках Ямато совершается переход от этнической общности, присущей прежнему племенному союзу, которая опиралась на кровнородственные связи и систему военной демократии, к народности, основанной на общности территории, экономической жизни, языка, культуры. В этот период появляется и этническое самосознание, которое отражается и в искусстве. О большинстве ханива можно сказать, что они несомненно изображают японцев.

Вследствие того, что до сих пор социологическая проблема «народности» не подвергнута специальному научному исследованию, отсутствуют четкие критерии, позволяющие определить характер народности, сложившейся на территории Ямато. Решение проблемы осложняется еще и тем, что японские письменные источники датируются периодом более поздним (VII в.), а китайские источники «Вэйчжи» повествуют о стране ва в III в. После III в. в китайской историографии наступил большой перерыв, и последующие китайские источники относятся лишь к эпохе Тан.

Экспансия на северо-восток, которая продолжалась непрерывно в IV—VII и последующих веках, о чем, помимо археологических материалов и данных «Кодзики» и «Нихон-ги», свидетельствует песенный фольклор, зафиксированный в «Манъёсю» и «Фудоки», способствует становлению японской народности. Ее представители заселяли вновь завоеванные территории, противопоставляя себя «варварам» — жителям захваченных земель. В то же время завоевание новых земель ведет к появлению служилой знати¹, которая начинает теснить старую родовую аристократию. Достаточно четко зафиксированная ханива и более поздними письменными источниками социальная дифференциация, усиление власти главы племенного союза, превращение его в государя, усиление роли служилой знати, наконец, необходимость держать в подчинении всю, в том числе и завоевываемую, территорию способствуют развитию государственной организации, становящейся теперь над родо-племенной организацией.

Но в V и первой половине VI в. процесс феодализации шел, по-видимому, еще достаточно медленно и родо-племенная знать еще играла ведущую роль. К ней принадлежал и род общеплеменного царя, причем борьба за титул верховного правителя — *сумэраги* (*тэнно*) — постоянно в течение V—VI вв. велась между несколькими родами, хотя, согласно версии «Кодзики» и «Нихонги», японские государи непрерывно наследуют титул государя внутри одного и того же рода. Сумэраги, или тэнно, объединяли светскую и духовную власть. И самый термин, которым в древности обозначалось «правительство» — *мацуригото*, буквально означает совершение *мацури* — праздничного обряда, т. е. попросту отправление культа.

К наиболее могущественным родам принадлежали Нака-томи и Имибэ, сосредоточившие в своих руках высшие жреческие функции, Отомо, Мононобэ и Сога — телохранители государя, вожди его дружины и казначеи. Главы самых влиятельных родов, ведавших важными делами при дворе (казной, судом, военным делом и пр.), имели звания (*кабана*) — *оми* (придворных), *мурадзи* (военных), *куни-но мияцукэ* (управители провинций), *томо-но мияцукэ* (управители *томо*бэ — придворных должностей) и др. Всего насчитывалось девять кабанэ.

Основную массу населения составляли свободные члены общины, которые занимались главным образом земледелием, а также охотой и рыболовством. Они владели пахотной землей и различными угодьями (лесами, пастбищами) и пр.

¹ Найденные в Канто многочисленные ханива, изображающие воинов, может быть, воспроизводят также дружинников государя, завоевывающих этот район.

Но имелись также земельные участки (преимущественно непахотные земли: охотничьи угодья, пастбища), которые назывались *тадокорэ*. Они находились в руках родовой знати. Царский род владел многими землями в разных местах — так называемыми *минасиро*, а царь лично — *микосиро* и *миэгата*. Кроме того, царю принадлежали рисовые поля — *миякэ*, на которых находились рисовые амбары — основное богатство в то время. К началу реформы Тайка царь имел во всех районах Ямато 181 миякэ. Царские земли возделывали не только общинники, но и специальные «полевые работники» — *табэ*. Микосиро, например, обрабатывали специально учрежденные Такэрубэ, которые, по преданию, предназначались для увековечения памяти Яматотакэру-но Микото. Видимо, такие же бэ распахивали целину (*мата*) на вновь захваченных землях, которые становились собственностью царя.

Из свободных общинников старейшины рода набирали дружинников. Общинники обязаны были вносить определенную часть продуктов земледелия — *татикара*, продуктов охоты, рыболовства и некоторые ремесленные изделия (ткани, циновки, вату и пр.) — *мицуги*, а также выполняли работы на строительстве каналов, дорог, дамб, курганов, крепостей-острогов и пр. Такая повинность называлась *этали*. Рабы — *нухи* (*конухи*), *яцукэ* (*кояцукэ*) — составляли, видимо, весьма незначительную часть населения и использовались лишь в качестве слуг или на тяжелых и неквалифицированных работах.

Очень важную роль в жизни Ямато играли так называемые бэ. Характер и происхождение бэ пока еще не выяснены. По этому вопросу существуют различные теории. Большинство исследователей считают, что они представляли высшую категорию рабов, главным образом иноземного (китайского и корейского) происхождения, которые были либо высококвалифицированными ремесленниками, либо учеными писцами, учителями и пр. Некоторые историки полагают, что бэ были полусвободными, приписанными к определенным родам, на которых они работали. Члены корпорации бэ были наследственными, однако они не были связаны между собой кровным родством. Их зависимость, по мнению Ва-цудзи Т. [30] или Г. Сэнсома [97], напоминает зависимость членов ремесленных корпораций позднего Рима. Известно, что большая часть бэ принадлежала царскому роду. По сведениям «Нихонги», в V и VI вв. в Ямато прибывало множество людей из Цинь и Хань. Они расселились на царских землях и образовали там несколько корпораций бэ, главы которых были назначены государем из числа иммигрантов.

Однако проблемы, связанные с корпорациями бэ, представляются значительно более сложными. Прежде всего следует подчеркнуть неоднородность бэ как с социальной, так и с экономической точки зрения. В так называемой «Мо-моясэ-но Томо» — росписи 180 бэ — перечислены такие, на-пример, бэ, как *имибэ* (совершающий ритуал), *мононобэ* (оружейники и военачальники), *кумэбэ* (солдаты), *танабэ* (работники на рисовых полях), *амабэ* (рыбаки), *орибэ* (ткачи), *хасэбэ* (гончары), *фубитобэ* (писцы), *асабэ* (толмачи), *урабэ* (прорицатели), *катарибэ* (рассказчики), *ума-каибэ* (конюхи), *югэбэ* (лучники), *кадзибэ* (кузнецы) и т. д. [25, 37].

В «Нихонги», начиная со свитка, в котором заключен миф об Аматэрасу, и затем на протяжении почти всех глав, встречаются упоминания самых различных бэ. Тут и высшие жрецы — имибэ, и бронзовых дел мастера, и кузнецы — потомки божественного кузнеца Амэ-но Коянэ, и воспитатели царских детей и т. п. Даже в «Фудоки» встречается упоминание о бэ-поварах и пр. О бэ — мастерах по изготовлению ханива и хранителях царских могил говорилось выше. Может быть, это и были имибэ. Во всяком случае, их прямое отношение к жреческой корпорации несомненно.

Такая пестрота заставляет предположить, что категория бэ объединяла самые различные социальные и этнические группы, в которые входили и свободные, и зависимые, и полусвободные, и рабы японского, китайского и корейского происхождения. Одни, может быть, происходили из среды рабов-иноземцев, захваченных, подаренных или купленных, другие — по-видимому, вышли из среды местной знати (имибэ, мононобэ), ведущей свой род от местного божества (предки вождей прежних племен), а третьи вышли в свое время из среды свободных общинников. Возможно, что эти последние принадлежали к слабому роду, побежденному более сильным, и были превращены в зависимое население.

Имибэ и мононобэ могли вновь возвыситься, уже будучи подчиненными царскому роду и получив от него звание му-радзи. Первоначально это были выходцы из местной аристократии Кинай. Признав суверенитет верховного божества главы Ямато, они превратили свои родовые

божества в его подданных. Не случайно имибэ, как и царский род, владели в провинции множеством земель и бэ.

Интересно, что ни кумасо, ни эбису, завоевательные войны против которых постоянно вело Ямато, не превращались в бэ, что лишний раз подчеркивает привилегированное положение бэ. Не случайно ведь после так называемой реформы Тайка, оформившей феодализацию страны, прежний институт бэ формально перестал существовать. Из него выделились феодалы, крестьяне и ремесленники. При этом рабы различных категорий еще продолжали существовать и после реформы, в VIII—IX вв. Термин «бэ» со второй примерно половины VIII в. обычно обозначает просто ремесленника.

В политической истории V и VI вв. Мононобэ наряду с такими могущественными родами как Накатоми и Отомо, также имевшими звание мурадзи, играли ведущую роль, выступая серьезными претендентами на царскую власть. И су-мэраги стремятся противостоять их натиску и создают в качестве опоры своей власти новые бэ (в частности, из корейцев и китайцев). В VIII в. наименования бэ становятся фамилиями.

Приведенные данные говорят о сложности института бэ и о необходимости специального его изучения.

В VI в. происходит ожесточенная борьба за власть между вождями родов Накатоми и Мононобэ, с одной стороны, и Сога — с другой. Очень скоро в этой борьбе начинает играть серьезную роль буддизм.

Буддизм проникает в Японию вместе с китайской письменностью примерно на рубеже IV и V вв. в период активного вмешательства Ямато в войну между корейским государством Пэкче, на стороне которого выступала Япония, и Когурё. К этому времени японцы захватили на юге Корейского полуострова территорию Мимана и превратили ее всю во владения царя Ямато — миякэ.

Около 400 г. из Пэкче было отправлено в Японию специальное посольство. В его состав входили два китайских ученых корейского происхождения, названные в «Нихонги» Акити и Вани. Они привезли с собой свитки на китайском и корейском языках. По традиции этот момент считается началом введения китайской письменности в Японию. Однако в V в. письменность была еще достоянием очень немногих и только в конце V — начале VI в., когда китайское письмо было приспособлено к японскому языку², получила практическое применение.

Проповедь буддизма пользовалась успехом среди могущественной аристократии, особенно среди окружения царя после завоевания Мимана, когда значительно усилился приток иммигрантов из Кореи. Вообще захват корейской провинции несомненно способствовал синтезу феодализма в Ямато. Поэтому буддийских миссионеров, деятельность которых весьма значительно возросла после II (или IV) собора в Кушан-ском царстве, ожидали благоприятные условия.

Род Сога, составляющий ближайшее окружение царя (в VI в. установилась традиция, по которой царь должен был жениться на женщинах из рода Сога), одним из первых принял буддизм, видя в нем опору в борьбе за власть.

В 552 г., за десять лет до того, как треть из корейских феодальных государств Силла, усилившись, отвоевало у Японии Мимана и заставило японцев покинуть полуостров, из Пэкче, искавшего у Ямато помощи против Силла, было отправлено ко двору сумэраги пышное посольство. Среди прочих даров в Японию была привезена бронзовая скульптура Будды и несколько свитков сутр, которые сначала были приняты очень благосклонно. Сога даже поместили бронзового Будду в синтоистский храм. Но вскоре против Сога выступили Накатоми при поддержке Мононобэ. Борьба особенно обострилась после потери Мимана. Воспользовавшись волнениями, которые начались в связи с поражением в Корее, Мононобэ и Накатоми объявили, что разгневанные синтоистские божества требуют возмездия, и сбросили Будду в воды канала Нанива. Однако победа противников буддизма оказалась непрочной. Во время вспышки моровой язвы Сога с помощью буддийских монахов сумели склонить царя на сторону буддизма, и глава рода Сога, Умако, получил разрешение возобновить культ Будды и начать строить небольшие буддийские храмы. Мононобэ продолжали ожесточенную борьбу, но в 587 г. Умако Сога окончательно разгромил Мононобэ и Накатоми и возвел на престол своего ставленника Судзин, принявшего буддизм.

К концу VI в. влияние буддизма и Сога при дворе и среди знати настолько возросло, что высшее синтоистское жре-

² В первых письменных памятниках Японии написание текста по-китайски сочеталось с применением иероглифов для фонетической транскрипции японских слов.

чество и светская знать, его поддерживающая, оказались оттесненными на задний план. После того как в 593 г. при поддержке Сога регентом-тайси стал Умаядо (Сётоку-Тай-си), началось усиленное внедрение иноземной культуры и буддизма (преимущественно махаянистской его ветви).

Дальнейшее развитие японской государственности совершается под знаком крепнущего влияния буддизма. Централизованная и иерархически организованная буддийская церковь послужила в значительной мере образцом и для формирования государства. Буддизм проникает во все сферы политической и культурной жизни. Проповедь махаянизма, утверждающая, что независимо от происхождения и положения в обществе каждый человек неизбежно подвергается страданиям, но достоин спасения, была обращена равно как к

монаху-аскету, так и к мирянину и как нельзя лучше служила сильнейшим средством идеологического воздействия. Квиетизм махаянистской проповеди оказался весьма действенным орудием в руках правящей верхушки. Успешному проникновению буддизма немало способствовал космополитический характер, который он приобрел к тому времени. На III Буддийском соборе система махаянистского вероучения подверглась строгой регламентации — был упорядочен пантеон, определены формы церковной организации, которая была построена по феодальному признаку, а главное — было признано необходимым начать широкую проповедь буддизма во всех землях. Со времени собора вероучение махаяны претерпело серьезные изменения. Была преодолена замкнутость, первоначально присущая буддизму, в него вошел целый ряд разнородных элементов, заимствованных из верований тех народов, среди которых проповедники насаждали буддийское вероучение. В Японию буддизм махаяны пришел в значительной степени обмирщенным.

В японской историографии принято делить политическую историю VI—VIII вв. на три периода: Асука (552—645), Ха-кухо (645—724) и Тэмпё (725—794). Однако для истории культуры подобная периодизация не представляется оправданной, так как она слишком дробная и не соответствует основным этапам развития страны. Скорее, можно выделить следующие периоды истории VI—VIII вв.

Первый период начинается с внедрения буддизма в VI в. в ожесточенной политической борьбе, которая завершается торжеством буддизма при Сётоку-Тайси и продолжается вплоть до начала VIII в.

Второй период охватывает VIII в. и совпадает с расцветом буддизма в Японии, сопровождающимся грандиозным строительством и созданием выдающихся памятников искусства. Это — период становления синкретического вероучения рёбусинто, отразившегося и на характере культуры и искусства того времени.

Вершиной первого периода является время правления Сётоку-Тайси (593—621); во втором периоде кульминация приходится на царствование Сёму (724—745).

Сётоку-Тайси — выдающийся политический деятель и реформатор древности. В годы его правления строится множество буддийских храмов, интерьер которых украшается разнообразной скульптурой и живописью. К концу жизни Сётоку-Тайси в Японии насчитывалось уже 46 таких храмов (среди них Хорюдзи, Ситэннодзи, Хоккэдзи и др.). В 603 г., как утверждает «Нихонги», он ввел табель о рангах. Различия в рангах определялись по китайской традиции (по образцу суйского двора), т. е. по форме головных уборов и ткани, из которой они изготовлялись. Взамен наследственных званий (кабанэ) устанавливались 12 рангов [25, 129]. В 604 г. в Японии введен китайский календарь. В том же 604 г. провозглашен так называемый «Закон 17 статей». Собственно говоря, этот закон еще не представлял собой свода действующего законодательства. Скорее, это был весьма авторитетный сборник поучений в добродетели, составленный, по-видимому, учеными, принадлежавшими к китайской богословской школе. Крайне тенденциозный, как и все сочинения такого рода, «Закон 17 статей» помимо буддизма отмечен также серьезным влиянием конфуцианства, вместе с которым в арсенале японской учености появляются также и элементы даосизма. Изложенные довольно бессистемно, морально-этические поучения, заключенные в сборнике, могут служить рекомендацией к применению норм обычного права, которое существовало в это время и служило основой для судопроизводства. Впоследствии в VIII и особенно в X—XIII вв., когда правовые нормы были систематизированы и записаны в полном соответствии с феодальной юрисдикцией, составители различных кодексов и философско-юридических трактатов любили ссылаться на «Закон 17 статей».

Это сочинение может рассматриваться и как древнейший в Японии памятник литературы. В статье 10 в художественно-риторической форме изложен облеченный в буддийскую оболочку принцип, допускающий некоторое противопоставление отдельной человеческой личности всему остальному обществу: «Ибо все люди имеют сердце и в каждом сердце свои убеждения. То, что верно для другого, неверно для меня, и, наоборот, то, что правильно для нас, для них — неправильно. Мы не мудры безусловно, так же как и они не абсолютно невежественны и глупы. Все мы — обыкновенные люди — никто не может установить мерила для определения мудрости или невежества. Все мы подобны кругу, лишенному концов. Поэтому, хотя иные и дают волю гневу, нам следует, наоборот, страшиться своих ошибок, и, хотя бы я один и знал истину, поступать надо, следуя воле большинства» [25, 131].

Содержание и форма изложения статьи 10, как и ряда других (5, 8, 12—16), заставляют предположить, что сочинение или отдельные его части были написаны позднее. Направленность памятника, стремление его автора, или авторов, помимо пропаганды буддизма подорвать родовую систему, помочь утверждению власти царя, опираясь не только на буддийские, но и на конфуцианские принципы государственности, сближают его с содержанием будущих реформ, программу которых «Закон 17 статей», во всяком случае, подготовил идеологически.

Деятельность Сётоку-Тайси подготовила радикальную реформу земельной системы и административного управления. Насаждая новые порядки, он стремился подчинить всю свою политику одной главной цели, а именно установлению по китайскому образцу единовластия царя и ослаблению его главных противников — родовой знати.

В 607 г. из Ямато в Китай (ко двору Суй) во главе большого посольства был отправлен Оно-но Имоко. В 608 г. он возвратился в сопровождении китайского посла. Власть Сётоку-Тайси достигла

зенита. При дворе начинают вести летопись на китайском языке. По преданию, в 620 г. были завершены два исторических сочинения, приписываемые Сётоку-Тайси, — «Тэнно-ки» («Летопись царей») и «Коку-ки» («Летопись государства»). Целый штат монахов (корейцев, китайцев, японцев) был занят перепиской буддийских сутр и китайских комментариев к ним. Свитки украшались живописью руками опытных мастеров. При Сётоку-Тайси происходит усиленная иммиграция корейских и китайских монахов-проповедников, ученых, художников, музыкантов, ремесленников.

В 621 г., а по другим источникам — в 622 г., Сётоку-Тайси умер, и род Сога вновь поднял мятеж, выступив против Ямасиро-но Оэ, сына Сётоку-Тайси. Внутренний кризис был осложнен попытками вернуть земли в Корею и вмешательством Китая. Еще при жизни Сётоку-Тайси предпринимались попытки вторжения в Корею, но все они кончались неудачей. Тем временем начиная с 612 г. Китай приступил к завоеванию Кореи. Вмешиваясь во внутренние дела Ямато, Китай надеялся расколоть силы своего соперника. Иммигранты из Кореи и Китая поддерживали группу рода Сога, который сумел склонить на свою сторону влиятельных вождей айнских племен с северо-востока. Но в 644 г. против коалиции Сога выступил Накатоми Каматари, при поддержке которого наследник царского престола Нака-но Оэ окончательно разгромил Сога. С этого времени на первый план в политической жизни выступает Накатоми Каматари, который вскоре получил фамилию Фудзивара. Второму после Сётоку-Тайси выдающемуся деятелю древней Японии, основателю могущественной и самой влиятельной в течение последующих пяти с лишним веков семьи³ принадлежит главная роль в проведении начального этапа реформы Тайка.

В первой луне 646 г. был провозглашен царский указ о проведении реформы кайсин-но те, которая по названию годов правления получила наименование Тайка (Великая реформа). В 645 г. Накатоми Каматари со своими сподвижниками провел предварительную перепись земель и населения и отдельно буддийских монахов и монахинь. За образец была принята система танского государства.

Указ кайсин-но те состоял из четырех статей. В статье 1 отменялись рабство, прежняя система владения и наследование членом рода, а также упразднялись мякэ. Статья 2 провозглашала новый принцип административного деления страны — вводились провинции и уезды, район Кинай был объявлен центральным районом со своим особым губернатором. Определены были административное деление столицы и система ее управления.

Статья 3 объявляла о переписи дворов и о введении подворных списков для проведения передела земли. Были установлены размеры подати в 22 рисовых снопа с 1 *те* земли. В этой же статье впервые вводилась новая мера зем-

³ Многие знаменитые военачальники, политические деятели, поэты принадлежат к роду Фудзивара, который вплоть до эпохи Асикага поставлял жен тэнно.

ли — *тан* вместо прежде существовавшей *сиро* ($\text{сиро} = 22,75 \text{ кв. м}$), или 5 *бу* (1 *бу* = 4,55 кв. м). 1 тан объявлялся равным 30 бу (шагам) X'1'2 бу; 10 тан составляли 1 *те*.

В статье 4 отменялись все старые подати и повинности и вводилась новая система обложения (по образцу танской системы). Устанавливалась, во-первых, объединенная подать, состоящая из шелковой пряжи и хлопковой ваты (из расчета 1 *дзэ*, т. е. 3 м шелковой ткани с 1 *те* рисового поля). Во-вторых, определялась подворная подать (примерно 1 *дзэ*) и назначалась чрезвычайная подать в пользу царя солью и другими продуктами.

Сверх того была установлена почтовая повинность — один конь средних статей с каждых 100 дворов для почтовой службы. Каждые 50 дворов должны были выставлять одного носильщика, с каждых 100 дворов взымались средства для снаряжения служанки, отправляемой к царскому двору.

Здесь же объявлено было о снаряжении, которое обязан был иметь при себе воин, идущий на войну: меч, доспехи, лук и стрелы, барабан [25, 133—135; 87, св. 25].

В 8-й луне того же 646 г. новый указ объявлял уже о раздаче земельных участков.

Одновременно столица государства из Асука была перенесена в Тоёсаки, в устье реки Ёдо. Тоёсаки оставалась столицей до 710 г. В новую столицу во множестве стали переселяться китайские и корейские иммигранты, буддийские монахи, ученые, ремесленники. Столичная культура китаизируется, чему немало способствовали поездки японцев в Китай на весьма длительный срок. Так, члены посольства, отправленного Сётоку-Тайси в 607 г., возвратились на родину спустя 30 лет, обогащенные китайской наукой. За это время, и особенно вскоре после начала проведения реформы, неоднократно снаряжались посольства к тайскому двору.

В 647 г. был обнародован эдикт, провозглашавший создание административных учреждений — царских приказов («департаментов») и правительственных «бюро». Однако к практической деятельности они приступили только после 662 г.

В этот период внешнеполитические дела японского государства, занятого реформой, продолжали ухудшаться. В 659 г. армия Тан атаковала с моря Пэкче, которому его прежний союзник Ямато не смог сразу прийти на помощь. В 660 г. Пэкче было оккупировано. В 662 г. двадцатисемитысячное японское войско, отправившись на кораблях с острова Кюсю, пыталось освободить Пэкче, но по дороге было разгромлено китайским флотом. С этих пор китайский флот стал угрожать островам Ики, Цусима и самому острову Кюсю и даже Сикоку. Был создан специальный разряд — *дадзайфу* по обороне Кюсю. Опасность вторжения в Японию заставила правительство Нака-но Оэ заявить в специальном рескрипте 662 г. об отказе от вмешательства в

дела Кореи и о необходимости дружбы с государством Тан. В 663 г. Пэкче стало китайским владением. В 664 и 665 гг. китайский наместник Пэкче отправлял с дарами послов в Ямато, что привело к установлению весьма регулярных и оживленных сношений с Китаем и к дальнейшей китаизации центра Ямато.

С 662 по 686 г. ведется большая работа по составлению первого универсального законодательства, завершению которого предшествовал ряд подготовительных мер. Так, в конце 40-х — начале 50-х годов VII в. специальными указами было запрещено строительство больших усыпальниц-курганов и введены новые буддийские правила погребения (трупосожжение).

Представители родовой знати были назначены губернаторами провинций, а их доход был зафиксирован в соответствии с табелью о рангах, которые были им присвоены.

Завершение реформ тормозилось непрекращающейся борьбой за власть в правящем лагере. В результате междоусобной войны 664—672 гг. между сторонниками и противниками реформ в 673 г. на престол был возведен Тэмму тэнно, который продолжал проводить реформы.

В 689 г. был записан новый административный кодекс, копировавший тайское законодательство. А в 702 г. была закончена работа по составлению универсального свода законов, который был обнародован под именем «Тайхорё» («Великое сокровище»). В дальнейшем, в течение всего почти средневековья «Тайхорё» в несколько модифицированном виде служил основой феодального законодательства.

«Тайхорё» состоит из более чем 30 свитков-разделов. Главные из них — свитки I—V, VIII, IX, X, XV, XXVIII, XXX. Самыми важными частями кодекса являются Земельный закон (свиток IX), закон о повинностях (свиток X), закон о жаловании (свиток XV) и закон о крестьянских дворах (свиток VIII). В них заключено содержание экономической системы, на которой базировалось японское государство.

Разделы I—V посвящены административному устройству и сословной организации. Законы, фиксирующие различные формы зависимости населения и в том числе различные формы рабства, содержатся в свитках VIII, IX, XXVIII и XXX.

Социальная структура общества Тайхорё представляла собой следующую картину: 1) верхушка общества, которая состояла из завершающего свое формирование феодального сословия — чиновников и духовенства; 2) крестьянство, так называемый «добрый народ» (*рёмин*), становление которого отражено в кодексе; 3) зависимые рабы («подлый народ» — *сэммин*), категория исчезающая, растворяющаяся среди крестьян и ремесленников.

Основной производящей категорией являлись *рёмин*. Они вносили земельный налог и подати, несли различные повинности. Им в кодексе посвящен ряд специальных законов. Рабам же посвящены лишь отдельные статьи в законах, касающихся форм землепользования и налогообложения.

Рабы-*сэммин* состояли из двух категорий: государственных рабов и рабов частновладельческих. В свою очередь, государственные рабы делились на так называемых *рёко* — слуг при царских могилах, *канко* — слуг в правительственных учреждениях и *конухи*, или *кодокси*, — рабов, принадлежавших царскому роду и различным ведомствам. Последние были заняты обработкой государственной земли на тех же началах, что и свободные, и несли те же повинности.

Частные рабы делились на *кэнин* — домашних слуг и *си-доки*, или *синухи*, — собственно рабов, принадлежавших знати, монастырям, зажиточным дворам, на землях которых они работали.

Законодательство строго регламентировало положение рабов всех категорий. Браки разрешались только внутри каждой группы. Синухи могли с согласия хозяина быть переведены в разряд *кэнин*, а *кэнин* могли получить свободу из рук хозяина. По сравнению с частновладельческими государственные рабы всех категорий находились в лучшем положении. Так, *конухи* (государственные рабы низшего разряда) в 66 лет переводились в более высокий разряд — *канко*, а в 77 лет получали свободу. И *канко* и *конухи* получали подушный надел, равный наделу свободного, тогда как надел *синухи* был в три раза меньше. Государственными рабами ведал специальный департамент, который давал им свободные дни через каждые десять дней и освобождал их от работы в случае болезни. Каждому рабу, указывалось в законе, должна была выдаваться пища и одежда по росту.

Частные рабы, по-видимому, были лишены всех этих прав. Единственное, что оговаривалось в законе (свиток VIII, статья 40), — это запрещение продажи *кэнин*.

Сведения об источниках рабства, которые встречаются в кодексе, также касаются главным образом государственных I рабов. Статьи того же VIII свитка указывают, что в государственных рабов — *рёко* — обращают виновных в тяжких преступлениях против существующего порядка; в *канко* обращают отцов и сыновей преступников; в *конухи* обращали рабов, принадлежавших тяжким преступникам. Частными рабами — *кэнин* и *синухи* — становились дети господина и рабыни. И в государственных и в частных рабов обращали неисправных должников.

Статьи 7—13 XXVIII свитка касаются поимки и возвращения беглых рабов, а также наказания за насильственное обращение в рабство, запрещения самопродажи в рабство и продажи в рабство детей.

До сих пор еще не установлено общее количество рабов в Японии в VI—VIII вв. Скорее всего, оно не превышало 3—5% всего населения. Источники ничего не сообщают о существовании латифундий, основанных на рабском труде, но вообще доля его в производстве, в экономике страны незначительна.

В конце VII — начале VIII в. феодальный способ производства стал преобладающим. И это в полной мере отражено первым в японском государстве сводом законов.

В общих чертах содержание «Тайхорё» сводится к следующему.

Как это уже было провозглашено в манифесте Тайка в 646 г., вся земля объявлялась собственностью государя. Вместо существовавших ранее форм землепользования вводилась единая система наделного землепользования, сформулированная так называемыми *мёхо-хакасэ* (учеными-специалистами в области китайского права). Земельный закон — Та-но рё, помещенный в XI свитке, является законодательным воплощением наделной системы. В статьях Земельного закона отражено землеустройство того времени, которое зиждется на принципах наделной системы. Землеустройство, как оно отражено в кодексе «Тайхорё», представляет собой сочетание развивающейся феодальной системы с существующим еще наряду с ней, вернее, внутри нее, рабовладельческим укладом. Такая картина довольно типична для становления раннефеодального государства.

Земля, целиком принадлежавшая государю, состояла из пахотных земель, имеющих оросительную сеть, и целины.

Пахотные земли в большей своей части раздавались в виде различных наделов свободному населению; определенная часть пахотной земли была передана в бессрочное пользование почтовым дворам, буддийским монастырям и учреждениям, обслуживающим царский двор. Оставшаяся после всех этих раздач пахотная земля частично раздавалась в виде подушных наделов государственным рабам, частью обрабатывалась привлекаемым к несению рабочей повинности свободным населением или теми же государственными рабами, частью сдавалась в аренду на разных условиях, либо только с одним условием — обязательного возврата земельного участка через шесть лет.

Целинные земли составляли запасной земельный фонд. Из него население получало участки на длительное пользование сроком на несколько поколений. В 743 г. специальным указом эти земли были превращены в вечные владения.

Подушные наделы — *кубундэн* — получало пожизненно все свободное население старше пяти лет, а также государственные рабы. Размер такого надела достигал 2 тан для мужчин и 1 ¹/₃ — для женщин.

Ранговая аристократия и чиновники получали ранговые (*идэн*) и должностные (*сикидэн*) наделы на срок, соответствующий присвоению ранга или пребывания в должности. Размер первых колебался от 80 до 40 те, вторых — от 40 до 20 те.

Кроме названных существовали еще жалованные наделы (*сидэн*) и наделы за заслуги (*кодэн*), которые давались пожизненно или бессрочно.

Прямое отношение к землеустройству имели также две категории «кормовых» и «сезонных» пожалований. В качестве кормового пожалования лицо, которому оно давалось, получало в свое распоряжение приписные жалованные дворы на условиях взимания в свою пользу половины причитающегося с них земельного налога, а подать и рабочие повинности целиком шли в пользу лица, награждаемого пожалованием.

Такого рода пожалования полагались членам царского рода, высшим сановникам и в виде исключения буддийским монастырям. Количество приписных дворов достигало огромной цифры — 3 тыс., самое маленькое кормовое пожалование состояло из 100 дворов.

Сезонные пожалования в виде шелковых тканей и холстов, железных мотыг и ваты также полагались правящей верхушке.

Все земли подлежали обложению, начислявшемуся с площади. От обложения освобождались только земли монастырей и вновь распаханная целинная земля. Земельный налог был равен 2 соку 2 ха риса (т. е. по-видимому, примерно 2 меры) с 1 тана (9,9 акра) земли. Налог начислялся независимо от качества почвы и величины урожая.

Кроме земельного налога для всех работоспособных мужчин, принадлежавших к «доброму народу» и «подлому народу», существовали еще обязательные подати и повинности. В свитке X «Тайхорё» заключается специальный закон, им посвященный. Согласно закону, каждый взрослый трудоспособный мужчина в возрасте от 17 до 65 лет облагается податью, взимаемой шелковыми тканями, ватой и холстом, а также различными изделиями ремесла (циновками, бочками и изделиями из железа и пр.), солью, съедобными раковинами, водорослями, жиром и другими пищевыми продуктами. Размер подати соответствовал примерно 8 сяку 5 суп (около 5 м) шелковой ткани, 8 рё шелка-сырца, 1 кап (3,75 кг) шелковой ваты и 2 дзё 6 сяку (около 12 м) холста (или, если она взималась в других продуктах, ее размер определялся из расчета стоимости шелка и холста).

Повинностями облагалось мужское население в возрасте от 21 до 65 лет сроком на 10 дней в году. Вместо них разрешалось вносить дополнительные подати или выставлять заместителя — раба или наемника.

Помимо этого существовал ряд других повинностей, например *дзсирюё* — для работ по орошению земель, ремонту дорог и прочего, сроком не более 60 дней в году. Ремесленники должны были изготовлять для двора топоры, мотыги, серпы и пр. К рабочей повинности также относился набор слуг для правительственных учреждений.

Несомненно, что все эти повинности ложились тяжким бременем на население и вызвали сильное недовольство. Указы 757, 795 и других годов, сокращающие до 30 дней срок рабочей повинности, вызваны, видимо, усилением недовольства «доброего народа», т. е. крестьянства.

Скудная документация VIII в. все же дает материал, который позволяет сделать заключение, что все главные постройки этого времени осуществлялись руками свободных ремесленников. Налоговые и податные реестры провинции Ямато за 730 г. сообщают, что по всей провинции имеется всего 300 человек казенных рабов. По документам Сёсин воссоздается картина строительства монастырского комплекса Тодайдзи — одного из самых больших сооружений Японии. Из них явствует, что вся тяжесть работ пала на плечи надельных крестьян, согнанных со всей страны в порядке несения рабочей повинности.

Таким образом, как «Тайхорё», так и другие источники показывают, что главной формой эксплуатации в VII—VIII вв. была феодальная.

Об укреплении феодальной системы, идеи феодальной иерархии свидетельствует ее административная система, структура государственного аппарата сверху донизу, отличающаяся разветвленной и сложной, но строгой централизацией. По этой системе центральный правительственный аппарат делился на две части: на Дзингикан — совет (или департамент), ведающий религиозным ритуалом, причем имелся в виду исключительно синтоизм, и Дайдзёкан — Государственный великий совет, ведавший светскими делами и стоявший во главе всего гражданского управления.

Великий совет состоял из канцлера — дадзёдайзин и двух министров — старшего «левого» — садайдзин и младшего «правого» — удайдзин, заместителя садайдзин. Дайдзёкан подчинялся Дайнагонкёку («секретариату») — главному исполнительному органу во главе с дайнагоном («великим советником»). Ему подчинялись четыре тюнагон (средних) и три сёнагон (младших) советника.

Садайдзину подчинялся садайбэн — «левый контролер», которому, в свою очередь, были подчинены четыре министерства: 1) Накацукаса (или Тюмусё), так называемое министерство центра, — непосредственный канал между царем и его окружением и административным аппаратом (ему же, кстати, подчинялись царские астрологи и лица, ведающие календарем); 2) Сикибусё — министерство чинов и церемоний; 3) Дзибусё — министерство управления или гражданских дел; 4) Мимбусё — министерство по народным делам.

«Правому контролеру» — удайбэн, который подчинялся удайдзину, приданы были четыре других министерства: 1) Хёбусё — военное министерство; 2) Гёбусё — министерство юстиции (суда и наказаний); 3) Окурасё — министерство сокровищ; 4) Кунайсё — министерство двора, т. е. царского хозяйства.

Мимбусё (министерство по народным делам) ведало переписью населения, составлением налоговых и прочих реестров и различными делами, связанными с земледелием. Министерство сокровищ — Окурасё — ведало податями и повинностями, его чиновники составляли подворные реестры, на основании которых взимались подати и население привлекалось к несению повинностей.

Помимо всех этих министерств и ведомств существовало Главное полицейское управление — Дандзёдай, которое, видимо, непосредственно подчинялось дадзёдайзину.

Административный аппарат всей страны соответствовал его административному делению, сложившемуся после реформы Тайка. Вся страна была поделена на провинции — *куни*, которые управлялись *кокуси* во главе с губернатором — *коцёю*. Провинция делилась на уезды — *гун*, или *кори*, управлявшиеся *гундзи* во главе с *тайрё*. В начале VIII в. в результате реформы было образовано 66 провинций, состоящих из 592 уездов.

Кроме того, в столице и в Нанива (Суэцу) было создано городское управление⁴, а на юге и на северо-востоке — два генерал-губернаторства — дадзайфу (на Кюсю) и тиндзифу (на севере Хонсю).

Низшая ступень администрации состояла из трех категорий: сельского старосты — *ритё* (главы поселения — *ри*, которое состояло из 50 дворов), старшины пятидворья — *гохотё* и, наконец, хозяина двора — *коёю*. Коёю отвечал за внесение налогов, податей и выполнение повинностей членами своего двора или семьи; старшина пятидворья, кроме того, следил еще за передвижением и всеми поступками всех членов вверенной ему административной единицы, т. е. фактически осуществлял полицейский надзор и наблюдение за прикреплением крестьян к земле. Деревенский староста осуществлял все эти функции в пределах всего селения и подчинялся непосредственно тайрё, в руках которого сосредоточивался надзор за всеми сторонами жизни населения, подлежащего обложению податями.

Таким образом, «Тайхорё» фиксирует феодальную систему, базирующуюся на государственной монополии на землю, благодаря которой осуществлялась эксплуатация крестьянства. Фактически крестьянство уже потеряло свободу, оказавшись прикрепленным к земле при помощи весьма строгой

⁴ Нанива с 683 г. управлялся специальным губернатором — тайфу, стоявшим во главе совета — *сики*. В 793 г. *сики* был упразднен.

регламентации своего положения (юридического и экономического). Свободные члены общины потеряли права на пахотную землю и уголья и лишились орудий производства. Будучи внесенными в земельные и податные кадастры, они оказались принужденными навсегда оставаться там, где застала их регистрация, так как в другом месте они надела не получили бы. Кроме того, статьи свитка VIII, касающиеся обязанностей старшины пятидворья и

всего селения, говорят о поимке и возвращении беглых крестьян. Иными словами, здесь уже прямо идет речь о насильственном прикреплении к земле.

Но в том же «Тайхорё» имеются категории землепользования, которые открывают самые широкие возможности для превращения этих земель в частные владения, а сидящих на них крестьян — в частновладельческих. Это прежде всего так называемые «приписные дворы» — *джикифу*. Лица, первоначально получившие эти государственные владения в пользование, очень скоро начинают присваивать себе весь доход с них, включая половину земельного налога, полагающегося по закону государству. Особенно интенсивно процесс размытия государственной монополии на землю шел во владениях, которые давались за особые заслуги, в монастырских владениях, на землях, числившихся заброшенными, пустопорожними или впервые обработанными. Как известно из кодекса «Тайхорё», монастырские земли с самого начала (т. е. с момента их пожалования) обладали правом иммунитета — они были освобождены от всех налогов, податей и повинностей. Наделы и приписные дворы за великие заслуги жаловались в вечное, наследственное пользование. Это прямо оговаривается в кодексе. Указы 723 и 743 гг. лишь узаконили свершившиеся факты перехода в личное владение поднятой целины, арендованных на разных условиях участков брошенной, пустопорожней земли и в какой-то мере даже надельных участков, принадлежащих к фонду кубундэн — подушных наделов, которые были захвачены представителями чиновничьей и служилой аристократии и превращены ею в феодальные поместья.

Зависимость крестьянства в этих владениях также из государственной становилась частновладельческой. Причем на первых порах владельцы феодальных поместий, и особенно монастыри, стремясь привлечь на свои земли побольше рабочих рук, сменяют под разными предложениями в свои владения крестьян и рабов, сидевших на государственной земле, обещая первым всяческие льготы по обложению, а вторым — сверх того еще и личную свободу.

В конце IX — начале X в. эти поместья, получившие название *сээн*, становятся господствующей формой землевладения. Государственная монополия на землю уступает место сээн, а вместе с ней окончательно перестает существовать и надельная система, которая еще в значительной мере определяет собой социальную структуру и экономику эпохи Нара (VII—VIII вв.).

Другим не менее важным результатом возникновения феодального поместья сээн явилось то обстоятельство, что внутри сээн значительно ускоряются, во-первых, процесс затухания и исчезновения рабства и, во-вторых, превращение рабов и надельных крестьян в крепостных владельца сээн *йе* {ас!о, хотя этот процесс продолжался еще долгое время, а в период Нара, разумеется, не был еще оформлен специальным законодательством.

Процесс разрушения надельной системы сопровождается в VIII в. обнищанием и обезземеливанием крестьянств а. Начиная с 670 г., а затем в 677, 679, 685, 731, 743, 749 гг., а также в последующие годы в специальных эдиктах указывалось, что в стране появились многочисленные банды бродяг, причиняющие властям серьезное беспокойство. В указе 685 г. прямо говорится, что ремин испытывают страшную нужду и бросают насиженные земли, непрерывно уходя в новые места, а посему необходимо освободить их от задолженности, дабы пресечь обезлюдение надельных земель [97, 86]. Вынужденные моратории, подобные мораторию 685 г., были весьма кратковременны и в итоге приводили к противоположным результатам, ибо вследствие бегства податного населения правительство повышало размер обложения, которое приходилось раскладывать на оставшееся население. Налоги, подати и повинности, в том числе длительная воинская повинность, когда хозяйство на два — три года лишалось основных рабочих рук, приводили к тому, что у многих крестьян зачастую весной не хватало посевного риса, и они обращались за ссудой. Правительственная ссуда, которая выдавалась из рисовых амбаров уездного управления, так называемых *гисо*, под будущий урожай из расчета 30—50%, также становилась достаточно тяжелым бременем для получивших ее. Но и ее не хватало, и тогда крестьяне прибегали к ссуде у владельцев феодальных поместий, что очень скоро приводило к долговой кабале и потере надела.

Практически спасти положение могло только радикальное проведение земельного передела, который бы обеспечивал всех крестьян наделами с тем, чтобы налог с них поступал в казну. В VIII в. предпринимались неоднократные попытки осуществить такой передел, но они были обречены на неудачу, о чем свидетельствуют хранящиеся в Сёсоин документы, аналогичные документам из Дуньхуана. Лишь при наличии достаточного количества резервных земель передел мог оказаться эффективным, не говоря о том, что осуществление передела неизбежно предусматривало сложные многостепенные мероприятия по перераспределению земли. А это требовало помимо всего специально подготовленных кадров чиновников, которыми центральный аппарат не располагал. Но прежде всего, конечно, возможность осуществления передела исключалась отторжением именно резервных земель от государственного домена. Распашка целины (кодэн), требующая больших средств для проведения оросительной сети и прочего, была доступна только крупным феодальным владельцам, а не государству, которое могло подымать новь только руками мелких держателей земли или малочисленной прослойки государственных рабов, в равной мере не заинтересованных в успехе мероприятия. Да и осваивались ими (государственными держателями) худшие земли, которые не приносили дохода казне. Лучшие земли навсегда уходят из-под контроля государства.

О темпах этого процесса свидетельствует хотя бы датированное 722 г. разрешение правительства распахать 3 млн. акров целины при условии освобождения ее от обложения

податями сроком на одно поколение. Вскоре, в 723 г., было объявлено, что срок освобождения увеличивается до трех поколений [93, 86]. А в 743 г. вновь осваиваемые земли окончательно освобождаются от обложения. Если указы 711 и 712 гг. запрещали знати и монастырям присвоение кодэн, то уже в 749 г. специальным указом Сёму тэнно монастырям в Нара и в провинции было разрешено владеть как прежде освоенными, так и вновь распаханными целинными землями. После этого в руках у монастыря Тодайдзи оказалось около 12 тыс. акров земли [97, 87]. По данным земельных кадастров за первую половину VIII в., владения монастырей и знати увеличились в этот период в 10 раз — с 1 тыс. до 10 тыс. акров [97, 88].

Сокращение государственного домена, все ускоряющийся поток государственных крестьян, покидающих свои надельные участки и уходящих в новые владения чисто феодального типа, лишают существование надельной системы всякого смысла.

Надельная система окончательно сокрушила общинный строй, но, с другой стороны, она несла в себе источник своего собственного разрушения и расчищала дорогу для развития феодализма. Она послужила мостом между древностью и средневековьем. И в этот переходный период роль буддизма была особенно велика.

Мифология, религия и литература раннего средневековья

VIII век — период усиленной феодализации Японии — отмечен соперничеством между государством и буддийской церковью. Переломные моменты в истории общественных отношений древности и средневековья нередко сопровождались переменами в системе религиозных взглядов. Как правило, эти перемены происходили лишь под воздействием одной из трех мировых религий: буддизма, христианства или ислама. В Японии такой религией был буддизм.

Период, следующий за правлением Сётоку-Тайси, был временем, когда буддийская церковь, укрепив свои позиции в стране, неуклонно продолжала усиливать свое влияние. В год смерти Сётоку-Тайси в Японии было 46 буддийских монастырей и храмов (в них 816 монахов и 569 монахинь). В 692 г. стало уже 545 храмов и монастырей. Со времени реформы Тайка буддизм становится государственной религией наряду с синтоизмом. Буддийские храмы и монастыри превращаются в очаги грамотности, китайской учености, в них ведутся летописи событий по годам правления, пишутся хроники, переписываются и распространяются по стране сутры. В этот период в Японии появляются различные буддийские секты.

До начала IX в. в Японии было основано шесть сект: Дзёдзицусю, Санронсю, Хоссюсю, Кусасю, Кэгонсю и Рис-сю. Несмотря на определенные богословские различия, преимущественно в вопросе о путях и способах спасения, доктрины всех этих сект объединены тремя основными религиозными догмами: 1) сущность мира непостижима для человека; 2) истинная цель человека — стремиться сбросить бремя земных желаний; 3) единственный путь освобождения — достижение нирваны. Последняя и является центральной идеей в учении всех шести сект.

В противовес хинаяне, провозглашавшей необходимость ухода, отказа от мира ради постижения четырех святых истин, в махаяне самым главным признавалось учение о шести качествах, которые требуются, чтобы достичь нирваны. Эти качества суть следующие: нравственность, созерцание, мудрость, терпение, прилежание и щедрость (щедрость подразумевалась главным образом по отношению к церкви). Насаждая пассивную покорность, церковь легко добивалась безусловного послушания паствы и подчинения широких народных масс. С самого начала своего утверждения в Японии буддийское духовенство активно стремится упрочить свои позиции. Этим целям как нельзя лучше служило излюбленное средство в арсенале проповедников махаянизма — ассимиляция местной религии, которой в данном случае являлся синтоизм. Синтоизм не мог противостоять авторитету универсальной религии — буддизму. Наоборот, теперь он уже сам нуждался в поддержке. Отказавшись в начале VII в. от сопротивления пропаганде буддизма, синтоистское жречество охотно шло на сближение с буддийской церковью.

Со времени правления Тэнти (Нака-но Оэ) царский двор неизменно оказывал поддержку церкви. В царствование Момму, внука Тэнти, был составлен и введен в действие свод законов «Тайхорё», сыгравший такую большую роль в развитии японской государственности. Есть основание полагать, что в составлении кодекса ведущая роль принадлежала ученым буддийским монахам.

В 708 г. на престол была возведена мать Момму — царица Гэммэй. Традиция правления женщин не нова, но в VIII в. наследование престола по женской линии стало обычным явлением. Царицы из рода Фудзивара были послушным орудием в руках своих родственников — могущественных канцлеров, военачальников и министров-временщиков, влиятельных церковных деятелей, политика которых вела к дальнейшей китаизации и в то же время все больше усиливала влияние буддизма. С воцарением Гэммэй эта тенденция проявляется особенно отчетливо и продолжается в последующие царствования не ослабевая.

В годы правления Гэммэй происходят чрезвычайно важные в истории японской древности события. В 710 г. было объявлено о перемещении столицы. Согласно древним синтоистским правилам после смерти государя его наследник должен был переселяться в новый дворец,

который строился в новом месте⁵. Но с 646 г., когда столица была перенесена из Асука в Тоёсаки, ее местоположение оставалось неизменным.

Выбор места для новой столицы пал на местность Со-но-Ками, где и была заложена новая столица Нара. Выбор данного места, расположенного довольно далеко от удобной для морских сношений с Китаем гавани Нанива (древнее название Осака), был вызван, скорее всего, близким соседством с главными в то время центрами буддизма — монастырями Хорюдзи, построенным в 607 г., и Якусидзи, основанным в 680 г. Официально было объявлено, что в результате гадания по линиям и точкам была выбрана наиболее благоприятная для ориентации по оси фыншуй (см. стр. 120) местность среди холмов и потоков.

Очарование природы этих мест и построек древней столицы проникновенно передано в трехстишии великого японского поэта XVIII в. Басе:

Нара нанаэ Ситидо гаран Яэдзакура.

Нара — семистенная,

Где семь монастырей святых

И цвет вишневым, многолепестковым.

Город возводился несколько лет и был построен по образцу танской столицы Чанъань. Именем Нара был назван период с 710 по 784 г.

Царствование Гэммэй было ознаменовано еще двумя чрезвычайно важными событиями в истории японской культуры. В 712 г. были созданы «Кодзики», а в 713 — «Фудоки».

«Кодзики» — самый древний из дошедших до нас литературных памятников Японии и в то же время первая известная в истории Японии попытка систематизации всех существующих знаний.

Несмотря на доминирующую роль синтоистских традиций, «Кодзики» отличается двойственностью. Архитектоника

⁵ Эти традиции, вероятно, связаны с синтоистскими идеями о скверне, являющейся следствием смерти, и о необходимости полного очищения, в том числе и о перемене места.

⁶ Г а р а н — весь монастырский архитектурный комплекс, который состоял в Нара из семи зданий: пагоды, молельни, зала проповедей, библио-те'ки, звонницы, трапезной, жилого помещения.

сочинения и ряд идей, в нем заключенных, отмечены китайским влиянием. Недаром традиция называет его творцами двух людей — Хиэда-но Арэ и Ясумаро. «Вещая и прозорливая» Хиэда-но Арэ воскрешает образ жриц, воплощенных в пластике ханива. Хиэда продолжает японскую синтоистскую традицию. Она принадлежит к катарибэ — наследственным рассказчикам, которые выступали хранителями устной традиции и создателями былинного эпоса. Ясумаро — образованный по-китайски «идейный вождь своего времени» [12, 67], подлинный творец концепции «Кодзики».

«Кодзики» как бы завершают развитие японского фольклора предыдущего периода. В «Кодзики» вошли сказания, свод космогонических, эсхатологических и исторических мифов. Здесь объясняется происхождение мира и человека, развитие человеческой культуры, истоки существующего строя — вообще всего, что входило в кругозор древних японцев.

В «Кодзики», видимо, вошла и часть сочинений, которые приписывались Сётоку-Тайси и считались погибшими во время пожара Юмэдоно (Хорюдзи) в 645 г. Так было положено начало официальной историографии, идеи которой последовательно развиваются в другом памятнике этого периода — «Нихонги». Ведущие идеи сочинения содержатся в обширном вступлении, приписываемом Ясумаро.

Первый раздел предисловия Ясумаро посвящается двум основным темам «Кодзики» — происхождению мира и его развитию, т. е. включает мифы космогонические и исторические. Ясумаро сочетает изложение довольно примитивных синтоистских мифов с китайскими философскими космогоническими идеями (первоначального хаоса, борьбы Инь и Ян, Форм Имени и пр.).

Первый акт космогонии состоит в отделении Неба от Земли, т. е. Равнины Высокого Неба — Такамагахара — от Низшего мира, что сопровождается появлением трех божеств, первоначальной Троицы синто: Амэ-но ми нахануси, Таками-мусуби, Ками-мусуби. Через семь поколений (рождений) после Троицы появляется божественная чета Идзанаги и Идзанами. Эта чета выступает родоначальницей всего сущего в мире, и в первую очередь восьми больших островов — О-я-сима (Япония). Так начинается второй этап космогонии

Космогонический миф сочетается с эсхатологическим, в котором повествуется о смерти Идзанами, ее уходе в преисподнюю Ёминокун и сошествии туда за ней ее божественного супруга Идзанами. Возвратившись из преисподней, Идзанаги совершает Великое Очищение — Охараи, которое сопровождается появлением новой триады великих богов.

Так завершается космогонический цикл.

Следующие за этим циклом мифы рисуют дальнейшее развитие мира от божественных зачинателей к богам-строителям (т. е. культурным божествам) и далее к легендарным героям и смертным. Повествование постепенно подходит к периоду, непосредственно предшествующему времени написания «Кодзики».

В конце предисловия Ясумаро излагается содержание всего сочинения: первый свиток отведен описанию событий, предшествующих отделению Неба от Земли; второй свиток — от деятии Небесного Государя — Камму—Ямато Иварэбико до царствования в Хомуда; третий свиток — от царя О-но-Садзаки (Нинтоку) до царствования в Охарида царицы Суйко.

По мнению академика Н. И. Конрада, все мифы, излагаемые Ясумаро, можно разделить на три самостоятельных цикла [12, 56]. О двух первых циклах упоминалось выше, третий цикл посвящен завоеванию Японии потомками божества Ниниги-но-Микото.

Во втором цикле говорится об устройении страны О-я-сима. В центре повествования два божества: небесное — Такэ мика-дзути, посланец богини Амаэрасу, и земное — О-Куни-Нуси, глава богов, населяющих землю.

Ясумаро выделяет три основных события. Первое рассказывает о Великом Совете Богов у «Небесной Тихой Реки», сторонников Амаэрасу, собравшихся, чтобы решить, как покорить землю. Далее следует описание встречи небесных и земных божеств. Затем сообщается об очищении земли небесными божествами и об удалении злых, враждебных Небу земных богов. К этому мифу непосредственно примыкает миф об окончательном установлении порядка на земле и о воцарении там внука Амаэрасу (Тэнсон) Хико-хо-Ниниги, который, получив от божественной бабки три сокровища (зеркало, меч и яшму), сходит на землю, ступив на вершину горы Такатиho на острове Кюсю.

В центре повествования третьего цикла мифов — поход Камму Ямато Иварэбико (Дзимму тэнно) против Нагасу-нэбико, главы враждебных племен. Камму Ямато Иварэбико сталкивается со злым божеством, которое принимает образ медведя и насылает мор на его войско. Тогда Небо дарует ему волшебный меч и посылает вестяго ворона указывать путь дружинам Дзимму тэнно. После завоевания Ямато Дзимму основывает свою столицу в селении Касивара.

Таким образом, во всех трех циклах речь идет о борьбе за власть. В первом цикле — на Небе, во втором — Небесные боги борются за власть над Землей и в третьем — происходит борьба за власть на Земле.

Последний свиток «Кодзики» посвящен Ясумаро описанию и характеристике царствования четырех самых знаменитых государей древности. Это царь Суйдзин (96—29 гг. до н. э.); Нинтоку (313—399 гг.), который превыше всего ставил заботу о благе своего народа; Сэйму (131—191 гг.) — устроитель государства, который ввел административное управление, и царь Инке (412—453 гг.), при котором были введены удзи (род) и ка'банэ (звания).

За описанием легендарных деяний в «Кодзики» чувствуется оценка Ясумаро современных ему исторических событий. Особенно сказывается это в выборе событий, которые включены в сочинение. Так, во второй части своего предисловия Ясумаро говорит о царствовании Тэмму тэнно (673—686) и пропускает сознательно более двух веков, на которые падают годы правлений Сётоку Тайси и последующая реформа Тайка при царе Тэнти. Здесь сказалось отношение Ясумаро к реформаторам, деятельность которых, видно, не пришлась ему по нраву. Ясумаро гораздо ближе умеренные традиции, проявившиеся в царствовании Тэмму, и он посвящает заключительную часть своего предисловия прославлению Тэмму тэнно. Ясумаро стремится противопоставить национальные традиции, синтоистскую культуру ки-таизму. Но и его концепция служит той же цели — укреплению централизованного государства и обожествлению государя.

Этой же цели подчинена и архитектура его предисловия. В центре его — тема создания «Кодзики», вдохновленная эдиктом Тэмму тэнно о собирании и исправлении старинных сказаний. В эдикте указывалось, что должны быть собраны и подвергнуты обработке царские летописи и исконные сказания.

Собиранию самых разнообразных сведений (включая и синтоистские предания) и их обработке и систематизации подчинено и составление первых «Фудоки» [56], начало которому было положено в 713 г. и которое продолжалось затем в течение VIII—X вв.

В царствование сменивших царицу Гэммей государей продолжалось с еще большим размахом застраивание столицы Нара, украшение буддийских монастырей, возведение различных сооружений (мостов, плотин, каналов). Буддизм проникает теперь во все без исключения области политической и экономической жизни. Но в то же время в этот период развивается и местная японская культура, оказывая, в свою очередь, большое влияние на все стороны жизни. Идеологическим оформлением этого процесса взаимодействия синтоистских и буддийских традиций является становление синкретического вероучения рёбусинто. На протяжении всей истории Японии буддийская церковь не раз выступала серьезным претендентом на роль политического гегемона. Традицию своих политических притязаний церковь начинает с первой половины VIII в., т. е. со времени царствования Сёму тэнно (724—748). С этого момента церковь почти целиком завладевает управлением государством. С Сёму фактически начинается своеобразный институт *инке*, оформивший политическую власть церкви. Инке, или *инкё-каё*, устанавливал правила обязательного отречения царя или царицы в пользу малолетнего наследника и пострижения царя в монахи. После пострига отречшийся царь получал титул регента-правителя. Таким способом церковь приобретала важное орудие для захвата власти.

В царствование Сёму строится монастырь Тодайдзи, превратившийся в главный очаг ведущей в этот период буддийской секты Кэгон, которая стремится к активной ассимиляции синто.

Предпосылкой возникновения синкретического вероучения послужило весьма быстрое распространение учения «хондзи суйдзюку».

Сложившееся в первой половине VIII в. учение «хондзи суйдзюку» провозглашало, что синтоистские божества суть не что иное, как будды, которые изменили свой облик, явившись на японскую землю. Ведь согласно буддийским догмам, все сущее может изменять свой облик и форму. Здесь уже окончательно представлены пути, по которым идет процесс слияния буддизма и синтоизма, т. е. формируется новое вероучение — так называемое рёбусинто, что означает буквально «двойной путь богов».

Этот процесс достаточно полно отражен в искусстве того времени, которое имеет преимущественно культовое назначение и обслуживает буддийские храмы и монастыри. В буржуазной историографии существует даже специальный термин «буддийское искусство».

Несомненно, роль буддизма в развитии культуры этих стран была очень велика. В Японию, в частности, буддизм приносит достижения культуры древнейших цивилизаций мира — Китая, Индии, стран Центральной Азии. Вовлечение Японии в орбиту мировой культуры, в свою очередь, стимулирует развитие местной культуры. Активизируется процесс отбора и усвоения стилистических особенностей стран континента и становление стиля японского искусства. Причем формирование японского национального -стиля в искусстве нередко происходит путем выработки синкретического стиля в русле развития приемов изображения буддийских божеств. Влияние идеологии рёбусинто в этом случае весьма значительно.

Буддийская церковь в Японии настойчиво добивается объединения синтоистского и буддийского культов. В 715 г. впервые к синтоистскому храму было пристроено помещение для отправления буддийского культа [94; 106]. В 728 г. был заложен знаменитый буддийский монастырь Тодайдзи. Его основание храмовое предание приписывает первому настоятелю Тодайдзи — монаху Робэн (689—773). Выдающийся церковный деятель, философ, писатель и художник, Робэн был учеником основателя секты Кэгон в Японии — китайского проповедника Досэн. Секта Кэгон очень скоро становится оплотом новой религии рёбусинто.

С 741 г. храму Тодайдзи были подчинены все мужские монастыри на периферии. Сокровищница храма — Сёсоин, богатства которой ведут свое начало от поминального вклада Сёму, является уникальным музеем искусства народов Дальнего Востока и Центральной Азии и великолепной иллюстрацией культурных связей древней Японии.

В 735 г. в храме Тодайдзи начались работы по созданию колоссальной бронзовой скульптуры Будды [94], которая, как было объявлено в специальном манифесте, должна была одновременно явиться воплощением Будды и синтоистского божества Солнца — богини Аматэрасу. Так демонстрирует свою мощь буддизм, выступающий теперь в качестве универсальной японской религии — рёбусинто, доктрина которой на равных началах включает и основы древней японской религии — синтоизма.

Взаимодействие местной японской культуры с культурой Китая, Кореи, Индии и других стран, влияние которых не прекращается в течение всего периода средневековья, слияние многих культур на японской почве вызвало к жизни очень интересную и великолепную культуру Японии раннего средневековья.

Архитектура VI—VIII вв.

Ко времени распространения буддизма, принесшего с собой вместе с другими элементами иноземной культуры и специфический архитектурный стиль, в Японии существовали свои, местные традиции строительства светских и культовых сооружений.

В резном рельефе бронзового зеркала из кургана Така-радзука в уезде Кацураги (преф. Нара), которое датируется примерно серединой IV в., представлены существовавшие тогда жилища четырех типов. Жилище первого типа — землянка с покатой крышей, второго и третьего — видимо, деревянные постройки с крышами двух видов (остроконечной и покатой) и с полом, слегка приподнятым над землей. У жилища четвертого типа полы высоко подняты над землей; к нему примыкает веранда с навесом⁷.

По данным археологии, первый, наиболее примитивный тип жилища был и древнейшим. Землянки имели правильную четырехугольную форму; крыша из тростника и соломы держалась на столбах (числом не менее четырех), у северной или восточной стены помещался очаг. Жилища второго и третьего типа, более поздние по времени, возводились по такому же плану, но строились уже из дерева. Жилища первого типа остались обычными жилищами бедноты, жилища четвертого и отчасти второго и третьего типов принадлежали племенной знати.

Основная особенность древнейших культовых сооружений Японии заключается в том, что они принципиально не отличаются от обычных жилых помещений. Так называемые ханива-дома, датируемые III—V вв., реконструкции жилищ того же периода из раскопок в префектуре Нагано, Гумма, Нара, рельефы, украшающие древние зеркала (вроде упомянутого зеркала из кургана Такарадзука) и дотаку, а также синтоистские храмы, дошедшие до нашего времени в

⁷ Впоследствии веранда под названием *цукимидай* (веранда для созерцания луны) являлась постоянным элементом храмового и дворцового сооружений.

традиционной, издревле установленной реконструкции, подтверждают это достаточно наглядно.

Объяснение этому явлению нужно искать в распространенном во многих религиях представлении о храме как о земном жилище бога. Древнейшие синтоистские храмы строились по образцу жилищ знати с остроконечной двускатной крышей, так называемой *киридзума-дзукури*, с полом, настеленным поверх свай, и верандой, защищенной навесом крыши. Самые знаменитые синтоистские храмы — храмы Исэ (рис. 26) и Идзумо (рис. 27)—представляют в то же время образцы древнего жилья, так называемого *тай-сядзукури*.

Главное здание Внешнего святилища, входящего в храмовый комплекс Исэ⁸,— четырехугольное деревянное строение на сваях. Внутренняя планировка храма повторяет планировку жилища II—III вв.: вход находится в южной стене, а святая святых храма помещается, подобно очагу жилых построек, в его северной части. Деревянные колонны расчленяют интерьер храма на равные части. Столбы — колонны, поддерживающие тростниковую крышу, являются продолжением свай, на которых стоит здание храма. Венчающие крышу *кацуоги* — круглые бревна — пересекаются на протяжении всего конька крыши и точно соответствуют одному из типов ханива.

Центральная колонна храма Исэ, так называемая *синномихасира* (массивная колонна), поддерживающая конек крыши, заимствована из конструкции жилых построек III—V вв.

Планировка синтоистского храмового комплекса в целом также аналогична планировке древних усадеб племенных вождей. Все строения, равно как и священные ворота — *тории*, расположенные одни за другими и символизирующие подразумевающиеся, но не существующие ограды на пути к храму, постепенно поднимаются к возвышенности, на которой находится главный храм. Справа и слева от него — *тоходэн*

⁸ Храмовый комплекс Исэ состоит из двух святилищ: внутреннего Гэку, посвященного главному синтоистскому божеству — богине солнца Аматаэрасу, сооружение которого традиция относит к самому началу I в., и внешнего, Найку, датируемого второй половиной V в. и посвященного божеству «пяти хлебов» — Тоёукэ-оками. Кроме того, на освещенной территории находились две сокровищницы — восточная и западная.

В конце VII в. был введен обычай перестраивать здание храма заново каждые 20 лет. Таким образом, насчитывается 62 реставрации (последняя была проведена в 1953 г.).

(восточная сокровищница) и *гайходэн* (западная сокровищница). Все три строения обнесены четырьмя оградями, которые помимо своего прямого — оборонительного назначения приобретают здесь ритуальный смысл. Внутренних оград три — самая высокая называется *мидзугаки*, затем следует *ути-тамагаки* и *сото-тамагаки*. Все три ограды имеют по два входа (на юге и на севере). Последняя внешняя ограда — *итагаки* (деревянная ограда)— имеет только один вход — на юге.

По архитектурному стилю к синтоистским храмам и древним жилищам знати примыкают и древние сокровищницы, предназначавшиеся первоначально для хранения зерна.

Частые землетрясения, пожары и наводнения заставляли строить особые здания, которые могли устоять во время стихийных бедствий. Среди ханива III—V вв. встречаются изображения амбаров для зерна, пол которых на сваях приподнят над землей⁹. Это — так называемые *кура*, или *мицу-гура*, что в переводе означает «житница». Архитектурный стиль подобных сооружений обозначается специальным термином *адзэкура* (от глагола *адзаэру* — «собирать»).

Постройка в стиле адзэкура—массивный огнестойкий сруб, сложенный из грубо отесанных трехгранных бревен. Свод, образуемый бревнами в месте их пересечения, и называется собственно адзэкура.

Подобного рода срубные постройки были распространены в древности (примерно с IV—III вв. до н. э.) на огромной территории от Юньани до предгорий Гималаев, на всей территории Сибири вплоть до Аляски и в Северной Европе.

Уникальным образцом свайной постройки в стиле адзэкура является прекрасно сохранившееся здание Сёсоин. Наряду с древнейшими сооружениями монастыря Хорюдзи Сёсоин — одно из самых древних деревянных строений не только в Японии, но и во всем мире. «Сёсоин» в переводе означает «сокровищница». Другое его название — Тодайдзи мицугура («Сокровищница Тодайдзи»), прямо указывает на первоначальное назначение постройки.

Сёсоин — единственный из складов сокровищ храма Тодайдзи, сохранившийся от середины VIII в. до наших дней.

Сёсоин был построен после смерти Сёму (748 г.) для

⁹ Такого рода постройки, генетически восходящие, по-видимому, к постройкам островов южной части Тихого океана, встречаются и поныне на юге Японии (например, в преф. Окинава) и в ее северных районах (у айнов на острове Хоккайдо).

хранения, как гласит свиток с подробным реестром, сокровищ Сёму и его вдовы, пожертвованных храмовой святыне — будде Вайрочане [53, т. I, 7].

Сёсоин — одноэтажное, правильной четырехугольной формы здание, вытянутое в длину с севера на юг. Его длина равна примерно 33 м, ширина (с запада на восток)—примерно 9,4 м. Общая высота от конька крыши до земли — около 14 м; высота свай — около 2,7 м; высота от пола, настеленного поверх балок, положенных на сваи, до потолка — примерно 3,7 м. Таким образом, высота свода адзэкура вместе с крышей равна примерно 7 м.

Сваи толщиной в 0,6 м из дерева адзунаро расположены в четыре ряда. Свободно укрепленные на каменном основании, они продолжаются в 40 колоннах интерьера (толщина колонны та же, что и свай). Колонны поддерживают большую двускатную черепичную крышу, украшенную черепичными же гребнями.

Интерьер расчленен на три помещения — так называемые северную, среднюю и южную кладовые, между собой не сообщающиеся. Каждое помещение имеет отдельный вход в восточной стене. Окна отсутствуют.

Длина балок помоста превышает ширину здания почти на 2 м, что позволяет настлать перед каждой из дверей временную платформу, к которой и подставляется лестница.

Первоначально Сёсоин состоял из двух отдельных сооружений— северного и южного — и был известен под названием Двойной кладовой. Они-то (северная и южная кладовые) собственно и являются строениями в стиле адзэкура, составляя вместе примерно половину всей площади Сёсоин.

Средняя секция была встроена несколько позднее — она соединила северную и южную кладовые, после чего все три помещения были подведены под общую крышу. Причем, конструкция средней секции — *итагура* — совершенно иного типа, чем адзэкура. Ее западная и восточная стены сооружены из довольно тонких досок, в то время как северной ее стеной служит южная стена северной кладовой, а южной — северная стена южной кладовой.

В таком виде, сохранив традиционное название «Трех кладовых», здание существует и поныне и, являясь древнейшим памятником японской гражданской архитектуры, хранит в своих стенах редчайшие образцы древнего искусства.

Начиная с середины VI в. в Японии возводятся многочисленные буддийские храмы и монастыри. С этого времени архитектура Японии, как и другие виды искусства, подпадает под чрезвычайно сильное влияние буддизма. Очень скоро его влияние начинает испытывать даже синтоистская архитектура. В то же время местный архитектурный стиль оказывает влияние на чужеземные архитектурные каноны. Исследование ранних памятников буддийской архитектуры в Японии представляется весьма ценным, так как наглядно иллюстрирует сложный и длительный процесс слияния разных архитектурных стилей.

По преданию, первый буддийский храм был построен в 552 г. в честь изображения Будды, привезенного из корейского государства Кudara (Пэкче) [50]. Вскоре противники буддизма из родов Монообэ и Накатоми сожгли храм, а статую Будды сбросили в воды канала Нанива. В результате ожесточенной борьбы этих двух родов с родом Сога, выступавшим в поддержку буддизма, последний победил и строительство буддийских храмов возобновилось.

К 640 г., по свидетельству «Нихонги», было построено уже 46 храмов [87]. Но почти все они еще в древности погибли от огня.

Счастливым исключением является только знаменитый монастырь Хорюдзи, главные строения которого, датируемые VII в.: *кондо* — Золотой храм, то — пагода, *кайро* — крытая галерея и *тюмон* — внешние ворота,— сохранились до наших дней. Хотя после пожара 670 г., уничтожившего значительную часть монастыря, все его главные здания были перестроены, Золотой храм и пагода, как полагают специалисты, сохранили свой первоначальный вид.

Расположенный в 7,5 японской мили (примерно 29 км) к югу от Нара, храм состоял из пагоды (по-японски — то) и Золотого храма (кондо). Вокруг этих главных зданий возводились остальные постройки, галереи и пр. Первоначально построек было семь, откуда идет название храмового ансамбля — «Сицидо-гаран», т. е. семь зданий. Затем их стало гораздо больше. Архитектурный стиль был занесен из Китая корейскими мастерами, возводившими первые буддийские храмы периода Асука (VI в.). С самого начала все храмовые постройки возводились с учетом окружающего пейзажа. Характер понимания архитектурного ансамбля и пейзажа как единого комплекса заимствован из Китая. Правда, в Китае не сохранилось ни храмового комплекса, ни даже развалин храмов, выстроенных по плану, аналогичному плану Хорюдзи, хотя целый ряд источников (в том числе, например, росписи Дуньхуана) указывает на существование там подобного рода архитектурных образцов.

В Корею на территории древнего государства Кudara также не сохранились постройки этого типа. Лишь на территории государства Силла японскому археологу Сэкино Тэй удалось обнаружить следы храма Хоуан лонсёу, в котором имелись постройки типа тюмон, кондо и то, причем расположены они были по оси, проходящей с юга на север.

Таким образом, здания монастыря Хорюдзи, как и деревянное зодчество в ансамблях Ситэннодзи в Нанива (Осака) и Ямадэра, скопированное с китайско-корейских образцов, являются памятниками не только японского, но также китайского и корейского средневекового храмового зодчества.

Вместе с тем Хорюдзи имеет свои особенности, отличающие его от китайского образца.

Храмовый комплекс, составляющий Хорюдзи, распадается на два лежащих рядом ансамбля — Сайин (Западный) и Тонн (Восточный).

Западный ансамбль — Сайин — наиболее древний: датируется, по одним источникам, 607, а по другим — 616 г. Японская историческая традиция приписывает разработку плана и руководство строительством Сайин регенту Сётоку-Тайси. Полагают, что ядро Сайин — тюмон (внутренние ворота), пагода, кондо и кайро (галерея), расположенные в южной части всего ансамбля Хорюдзи,— уцелели после пожара 670 г. и дошли до наших дней в неизменном виде. Эти

сооружения представляют особенно большой интерес для изучения самого раннего этапа истории буддийской деревянной архитектуры на Дальнем Востоке.

Восточный ансамбль, Тонн, датируется VIII и последующими веками и отмечен чертами более позднего периода. Описание сохранившейся части ансамбля Сайин помогает установить специфические особенности, присущие японской архитектуре уже в этот период. Как композиция Сайин в целом, так и расположение отдельных зданий не во всем совпадает с китайскими канонами, зафиксированными в источниках и воплощенными в более поздних каменных и кирпичных китайских храмах.

Четырехугольный в плане ансамбль, строго следуя принципу геомантики по так называемой оси *фыншуй* (ориентация зданий с юга на север), которая была положена и в основу ориентации государева дворца внутри китайской столицы еще со времени династии Хань, композиционно весьма радикально отличается от планировки китайского ансамбля.

В отличие от китайских канонов в древнем ансамбле Хорюдзи, несмотря на строгий план всего ансамбля в целом, явственно проступают черты, свойственные японскому эстетическому мировоззрению. Так, в ансамбле Сайин два главных элемента архитектурного ансамбля: Золотой храм и пагода — расположены не по оси *фыншуй*, а стоят рядом (пагода — на западе, Золотой храм — на востоке). При таком расположении у зрителя исчезает ощущение излишней перегруженности всего ансамбля двумя массивными сооружениями. В этом стремлении к большей свободе композиции обнаруживаются черты, присущие именно японскому искусству.

По-иному решается и соотношение храмового ансамбля с окружающей природой. Так, в отличие от загородных буддийских храмов Китая, расположенных, как правило, на горах, Хорюдзи был выстроен на равнине. Таким образом, в архитектурно-планировочной структуре китайских и японских храмов существует принципиальное различие. В китайских храмах большую роль играет наличие нескольких плоскостей, или ярусов, на которых расположены важнейшие сооружения. Это придает разнообразие и прихотливость всему ансамблю даже при условии соблюдения тяготеющих к симметрии канонов. Японский ансамбль, лишенный ярусного расположения строений, тяготеет к несколько иной свободе композиции, диктуемой пейзажем равнины.

На территории Хорюдзи гораздо меньше деревьев, и это значительно облегчает возможность одновременного обозрения храмовых построек. В то же время отдельные деревья превращены здесь в своеобразные архитектурные компоненты, гармонически связанные со всем ансамблем. Эта особенность — использование одного-двух деревьев, кустов или просто веток в качестве обязательной части архитектурного ансамбля — сохраняется в японской архитектуре на протяжении всей ее истории, оказывая влияние на характер и прикладного искусства.

Знаменитая пагода (рис. 28) ансамбля Сайин Хорюдзи, так называемая Годзюното («Пятиярусная пагода»), также отличается от китайских пагод, как запечатленных в росписях Дуньхуана, так и построенных из камня или кирпича. Ей присущи большая легкость и изящество пропорций, ажурность силуэта, стройность форм.

Пагода Годзюното положила начало созданию в Японии собственной специфической формы такого сооружения. Причем, по мнению большинства специалистов, этот, один из самых ранних образцов японской пагоды, производит впечатление наиболее устойчивое по сравнению с более поздними сооружениями этого типа.

Крытые галереи — *кайро*, замыкающие ансамбль, связывают отдельные здания. Впервые они появляются именно на японской почве.

Иначе, чем в Китае, решено членение фасада *тюмон* — внутренних ворот.

Ворота расчленены на четыре пролета, тогда как в Китае было принято непарное членение, и центральный пролет являлся там почетным входом. Согласно японской традиции четырехпролетное парное членение преследовало цель продемонстрировать равенство всех людей перед Дхармой — «Высшим Законом». Идея такого решения приписывается Сётоку-Тайси.

Оформление отдельных архитектурных деталей ансамбля Хорюдзи тоже продолжает местные японские традиции. Таковы, например, колонны *тюмон*, так называемые *таруки*, или декор балюстрады *кондо* и *тюмон*.

Форма колонн, поддерживающих крышу *тюмон*, воспроизводит форму древних японских ханива, изображающих строения. Колонны не строго цилиндрические, как в Китае и Корее, а слегка выпуклые в середине и сдавленные у основания и вершины.

От древней японской традиции идет и спиральный орнамент — так называемый *тёккомон*. Аналогичный узор встречается на японском саркофаге V в. из раскопок в области Кинки [35, 32]. Орнамент *тёккомон* появляется в декоре балюстрады *кондо* и *тюмон* вместо принятого, как правило, в Китае, Корее, а затем и в Японии санскритского солнечного узора, так называемой свастики (по-японски *мандзикудзуси*).

Отличается ансамбль Хорюдзи от китайско-корейских прототипов и своеобразными конструктивными формами, вызванными к жизни особыми природными условиями Японии и присущими собственно японскому зодчеству. Эти конструктивные принципы несомненно были заимствованы буддийской архитектурой.

Обращаясь к характеристике японских конструкций, следует прежде всего сказать об их сейсмостойкости. Именно стремление предохранить здание от разрушения во время

землетрясений заставило взять в качестве универсального строительного материала дерево и создать на его основе специальные конструкции.

Возводя столь массивные (площадью около 147 кв. м) и высокие (более 30 м) здания, как пагода Годзюното и кондо (рис. 29), строители Хорюдзи прибегают к двум различным инженерным решениям. Для пагоды сооружается прочная, из цельного ствола гигантского кипариса хиноки (толщиной в 91,5 см) мачта, которая призвана служить главной опорой всего здания. В кондо японские мастера дают свое собственное решение, выдвигая в качестве главной опоры подвижную, состоящую из многочисленных сочленений конструкцию. Эта конструкция во фронтальном разрезе по форме приближается к равнобедренному треугольнику, который лежит в основе распространенного у многих народов материка конструктивного принципа плотничьих сооружений. Но в отличие от рубленной из одного ствола материковой конструкции (в Сибири и Северо-Восточной Европе), сочлененная японская конструкция могла служить своеобразным амортизатором. Такая конструкция предохраняла постройку даже при очень сильных толчках почвы.

Далее, кондо древнего ансамбля Хорюдзи поставлен на двухступенчатый каменный цоколь (подобный греческому стилобату), тогда как под все китайские постройки подводилось только одноступенчатое подножие. Вероятно, такого рода японская конструкция, порожденная природными условиями, сродни столь же распространенным в Японии постройкам свайного типа (что, может быть, сближает японское зодчество с архитектурой Юго-Восточной Азии и островов Океании). Циклопическая кладка японского цоколя также могла служить своего рода амортизатором.

Приведенные выше характерные черты, столь ярко проявившиеся в этом самом раннем в Японии комплексе буддийской архитектуры, позволяют утверждать, что японские мастера, следовавшие местным традициям, участвовали в его строительстве наравне с китайско-корейскими архитекторами. Известную роль сыграло здесь и стремление буддийских миссионеров приспособиться к эстетическим нормам, привычным для народа, среди которого они вели проповедь.

В остальном в японской архитектуре, как и в других областях искусства, в период VII—VIII вв. происходит интенсивный процесс усвоения культурного наследия народов Дальнего Востока и Центральной Азии, в первую очередь Китая и Кореи.

В ходе этого процесса развивается своеобразный стиль ведущего в VII—VIII вв. культового буддийского зодчества. В главных зданиях ансамбля Сайин — кондо, Годзюното и тюмон заложены основные черты формирующегося архитектурного стиля.

Кондо — здание, в котором хранится главная святыня и куда мирянам доступ был запрещен.

Существуют две версии датировки кондо. Согласно первой, здание построено в период 607—616 гг., а в начале VIII в. нижний этаж был обнесен крытой галереей, заметно искажившей облик здания. Другая версия датирует кондо 711 г., когда здание было восстановлено по старому образцу. Кондо — типичный образец японской буддийской архитектуры самого раннего ее периода. В нем в полной мере воплотились наиболее характерные черты, присущие японской деревянной архитектуре древности и раннего средневековья: строгость и простота строительных конструкций, являющихся одновременно и деталями архитектурного декора (рис. 30). Открытые для обозрения конструкции украшают своеобразным узором как интерьер храма, так и наружную его часть. Главной несущей частью служит не глинобитная стена, которой отведена только роль перегородки, а система кронштейнов, поддерживающих венчающий карниз. Причем пересекающиеся в виде пучка из четырех лучей непосредственно у самого карниза кронштейны расположены таким образом, что их силуэт подобен очертаниям облака (рис. 31). Отсюда и название этой конструктивно-декоративной манеры — *кумогата хидзика* (облака).

Расположение пересекающихся пучком кронштейнов на оси колонны заимствовано, по мнению ряда авторов (Ж. Бюо [66, 6], Р. Пэйн [93] и др.), у китайских архитекторов — строителей храмов Юньган и Луньмьнь. Фигуры из резного камня, имеющие в упомянутых храмах то же примерно назначение, что и кронштейны, признаны этими авторами прототипами кронштейнов. Однако не следует забывать о весьма сложном пути перенесения конструкций деревянной архитектуры и каменных пещерных храмов Китая в деревянную архитектуру Японии. С другой стороны, как отмечают та же Ж. Бюо [66, 68] и другие, так называемые кумогата встречаются только в японской архитектуре. Происхождение кумогата, по мнению этих авторов, восходит к постройкам амбарного типа древнего населения Японских островов — айнов, которые строили свои амбары так, чтобы защитить их содержимое от крыс.

Поставленный на гранитный стилобат и подведенный под массивную черепичную крышу с большим выносом кондо характерен своим ярко выраженным горизонтальным ритмом. Здание противопоставлено устремленному ввысь столпу пагоды. Сочетание этих двух зданий создает гармоничный, лишенный монотонности ансамбль. При помощи ритмически расположенных колонн нижнего и верхнего этажей двухэтажного здания (причем колонны верхнего этажа несколько смещены в сторону по отношению к более массивным колоннам нижнего), поддерживающих общий антаблемент, фасад кондо членится на вертикальные плоскости.

Три центральные балки южного фасада открывают в плоскости стены фасада широкие двусторчатые двери. Такие же двери имеются в стенах и трех других фасадов: северного, западного и восточного. Двери служат также единственным источником дневного света. Балки —

найджин — собственно интерьера храма пригнаны друг к другу и образуют поверхность, которая была расписана не позже начала VIII в.

Плафон найджин составлен из двух частей: сириин (образованной наклонно расположенными планками) и собственно плафона — (ори-агэкумиирэ). Такая конструкция плафона остается неизменной в течение последующих веков.

В центральной части плафон переходит в фонарь в форме усеченной пирамиды. Ж. Бюо и другие полагают, что фонарь плафона является подражанием пещерным храмам Бамиана, в свою очередь имитирующих индийскую деревянную архитектуру [66, 67].

У колонн, расположенных посередине центрального помещения, отсутствуют обращенные внутрь консоли, так что верх его целиком высвобожден. Этим создается впечатление большого простора.

Слабо освещенный и потому трудно обозримый интерьер почти лишен украшений и по оформлению вполне соответствует внешнему виду здания.

Установить принцип организации интерьера в VII в. представляется невозможным ввиду отсутствия исчерпывающих материалов. Видимо, в этот период интерьер был весьма строг, и акцент в нем делался на чисто архитектурный декор, а не на скульптуру. Ширмы и другие украшения просто хранились там, как и в сокровищнице. Неизвестно, как они сочетались с общим характером интерьера VII в.

Вместе с тем необходимо помнить, что в отличие от китайского интерьер японского храма был доступен только для духовенства и высшей знати. Народ лишь заглядывал в храм через открытые двери.

Главным украшением интерьера, так же как и фасадов, являются более чем трехметровой высоты колонны, несущие систему стропил — таруки. В то же время колоннами рассекается и внутреннее пространство храма. Здание имеет 26 массивных колонн четырехгранной формы с сильным энтазисом (наподобие колонн деревянной архаики древней Греции).

Изогнутые (для облегчения конструкции) черепичные крыши обеих этажей довольно низко нависают над стенами, усиливая горизонтальный ритм храма.

Первый этаж подведен под четырехскатную крышу. Крыша второго этажа (*иримоядзукури*) — вариант кровли типа *сикоробуки* (*буки* — *фуки*) с надзатыльником, как у шлема (*сикоро*), — построена позднее. Сикоробуки состоит из двускатной остроконечной крыши с двумя фронтонами, поставленной на четырехскатную.

Такая форма крыши, связанная непосредственно с японскими постройками добуддийского периода (см. хани-ва), остается в архитектуре Японии и в последующие века.

Черепица полуцилиндрической формы отличается очень тщательной отделкой. Она выложена по краям кровли в виде узора, воспроизводящего цветок лотоса. Возможно, что она заимствована из Кореи. Мощный конек крыши заканчивает черепичный же акротерий, который называется *сиби* (хвост совы) или *куцугата* (башмак).

Причудливый рисунок крыши, вздернутые углы которой кажутся висящими на невидимых нитях, как и весь силуэт здания, служил, возможно, той же цели, что и культовые сооружения островов Океании, а именно должен был возбуждать благоговение и суеверный страх. В такой же степени эти же чувства должна была вызывать и пагода.

Существуют две теории происхождения пагоды. Согласно одной, пагода вырастает из индийской ступы вследствие атрофии полушарий ступы (*анда*) и гипертрофии ее мачты и зонта. По другой теории, пагода развивается из башни, которая строилась для защиты ступы.

В облике поставленной на каменный стилобат пагоды Хорюдзи нет уже ничего общего с приземистыми и массивными ступами. Прототипами японской пагоды были, вероятно, несохранившиеся пагоды Китая и Кореи. Японская пагода могла быть в плане четырехугольной или многоугольной, но никогда круглой, тогда как индийские ступы и китайские пагоды очень часто имели вид круглой башни.

«Пятиярусная пагода» — Годзюното — считается замечательным образцом свободной композиции. Силуэт пагоды, образованный наклонными пересекающимися линиями стропил и кронштейнов, весь пронизан воздухом. Поэтому она и производит на зрителя впечатление иллюзорной графичности и предстает только в двух измерениях, как бы лишенной пластического выражения.

Общая высота пагоды — 33,5 м, из них на ее шпиль приходится 9,7 м.

Величина ярусов пагоды прогрессивно убывает от основания к вершине. Такое же явление наблюдается в индийской (ступе) и ранней китайской (пагода) архитектуре, но в меньшей мере. В первом ярусе пагоды — три пролета (по-японски — три *кэн*); во втором и третьем — столько же при меньшей ширине яруса; в четвертом, еще более узком, — также три, а в совсем узком пятом — уже всего только два пролета. Отсюда, быть может, и создается впечатление большей устойчивости.

По сравнению с кондо пагода отличается большим богатством и разнообразием ритмов и легкостью архитектурной массы.

Основная тема вертикальных ритмов — крыши и богато изукрашенный шпиль.

Четырехскатные крыши первых четырех ярусов имеют небольшой наклон, примерно под одним и тем же углом; у пятой — шатровой — крыши наклон больше.

Массивные крыши и крупные стропила, их поддерживающие, придают спокойствие и неторопливость всему ритму. Контрастом к ним выступает оформление шпиля — *сорин*, снизу доверху увешанного бронзовыми украшениями. Ритм шпиля — беспокойный, напряженный.

В нижней части шпиля расположен *робан* (сосуд для росы) в форме венчика цветка лотоса на кубическом основании. Над *робан* расположен *кюрин* («девять» колец), или сорин, — стилизованное изображение зонтообразных деталей, венчающих ступу. Возможно, что в VII в. к кольцам *кюрин* были привешены небольшие бронзовые колокольчики (как на пагодах более позднего времени). Еще выше находится часть, называемая *суйэн* (брызги воды). Ее орнамент составлен из четырех стрельчатой формы листиков (также из бронзы), направление которых строго ориентировано по четырем странам света. Венчает шпиль бронзовый шар — *рюся* (колесница дракона) и *хосю* (сокровище), по форме напоминающее пузырек. Эту же форму пузырька имеют нимбы монументальной иконографической скульптуры.

Таковы традиционные элементы, присущие, как правило, декору шпиля пагод VII, VIII и последующих веков.

Их символический и декоративный характер заимствован с материка, но воплощение их отмечено новыми чертами, связанными с местными традициями. По сложному и беспокойному силуэту шпиль несколько напоминает шаманские жезлы островов Океании.

Интерьер пагоды организует *мачта*, которая служит осью всех ее ярусов. В культовых целях используется интерьер только одного первого этажа, где *мачта* обшита четырехугольной опалубкой, все четыре панели которой заняты своеобразной диорамой, датированной 710 г. Один из сюжетов диорамы — «Успение Будды», может быть, указывает на первоначальное назначение сооружения этого типа как ступы-усыпальницы.

В остальном интерьер пагоды, как и *кондо*, украшен в VII в. преимущественно архитектурным декором. В следующем, VIII в. все больше внимания начинают уделять скульптуре и стенным росписям.

Последнее монументальное строение древнего ансамбля — внутренние ворота — *тюмон*. *Тюмон* — ворота внутренней ограды монастыря, которые находятся непосредственно перед входом в святилище. Различные хозяйственные строения монастыря располагались за пределами этой ограды.

Архитектурная форма такого рода сооружения появляется в Китае в эпоху династии -Суй, т. е. в конце VI — начале VII в. В Японии, как уже отмечалось ранее, она претерпевает довольно существенные изменения в сторону большей свободы композиции. О членении фасада *тюмон* и своеобразной форме его колонн уже говорилось, изменяются также и пропорции их конструкций.

В плане нижнего этажа лестница имеет четыре пролета в ширину и три в глубину (4 /сэиХЗ мэи). Они повторяются и в верхнем этаже. Но по сравнению с лестницами китайских храмов главная лестница *тюмон* короче и круче. Такое чисто горизонтальное решение придает зданию *тюмон* большую строгость и спокойную монументальность.

Главным украшением *тюмон* служат колонны и резная балюстрада второго этажа. По обеим сторонам главной лестницы установлены скульптурные изображения стражей святилища — двух *Рикиси*, датированных XII в., но выполненных в традиции VIII в.

Галерея-кайро ближе всего к синтоистской архитектуре. Ее конструкции предельно просты: двускатная крыша покоится на легких прямых (прямоугольных в сечении) колоннах-столбиках, замкнутых стенами-переборками, прорезанных широкими окнами; отношение высоты окна к ширине — 2:3. Завершающие колонны — конструкции *каэрумата* (букв. «лягушачье бедро») в форме буквы У — поддерживают карниз и в то же время служат единственным декоративным украшением.

Модуль конструкции дверей кайро, определяющийся расстоянием от конька до вершины колонн, который равен расстоянию между колоннами, характерен для конструкций синтоистского храма.

Непосредственно к архитектурному стилю Хорюдзи примыкают два интересных памятника японского искусства — *Тамамуси-но дзуси* (рис. 32) и *Татибана-но дзуси*¹⁰, хранящиеся в алтаре *кондо*. Оба памятника нельзя рассматривать как настоящие архитектурные памятники. Это лишь миниатюрные копии, макеты храма, помещенного внутри интерьера Золотого храма Хорюдзи. Таким образом, они не являются частью архитектурного ансамбля. Но тот факт, что в них тщательно воспроизведены детали архитектуры того времени, оправдывает привлечение их в качестве источника для изучения архитектурного стиля VII—VIII вв.

В VII в. у японской знати был очень распространен обычай сооружения фамильных храмов или хотя бы приобретения для своего жилища скульптурного изображения Будды. С этой целью, видимо, и были изготовлены две дошедшие до нас скинии. Возможно, что этот обычай возник из местной традиции, восходящей к периоду изготовления архитектурных ханива. Во всяком случае, по мнению ряда археологов и искусствоведов (Ж. Бюо, А. Пэйн, Ито Тюта и др.), *Тамамуси-но дзуси* не имеет аналогии в Корее, хотя его интерьер и носит следы влияния корейского стиля.

Тамамуси-но дзуси датируется началом, а *Татибана-но дзуси* — концом VII в.

Храм *Тамамуси* — миниатюрное подобие *кондо* монастыря Хорюдзи — представляет большой интерес также и потому, что он является хорошо сохранившимся образцом деревянного зодчества того времени и соединяет в себе черты храмовой и дворцовой архитектуры.

Высота храма — 233 см. Здание состоит из двух частей: нижняя часть — цоколь, а верхняя — собственно храм, построенный наподобие дворцового здания. Все части сделаны из японского кипариса хиноки и покрыты черным лаком.

В отличие от двухъярусного кондо храм-дворец Тамамуси — одноэтажный (нижний ярус заменен здесь высоким цо-

¹⁰ Тамамуси — жук (Сгузооьсоа сёэапз), радужные, переливающиеся надкрылья которого напоминают украшения дверей храма. Дзуси — «скиния», «переносное святилище». Татибана — фамилия потомков сына Нанива-о Сётоку-Тайси.

колем), покрыт медной крышей типа *иримоя*¹¹ с фронтоном. Четырехгранные (квадратного сечения), как в Хорюдзи, колонны поддерживают свод, карнизы здания опираются на карнизы. Все архитектурное сооружение производит впечатление легкости и изящества.

Остов здания, верхние части колонн и балконы украшены мастерски обработанными ажурными бронзовыми решетками и позолоченными пластинами, сквозь прорези которых просвечивает оригинальная декоративная инкрустация Тамамуси.

Здание имеет одну дверь в передних стенках и две в боковых. Окна отсутствуют. Внутренние панели украшены небольшими барельефами на позолоченных пластинах с изображением Будды и лаковыми росписями (красным, желтым и зеленым лаком по черному лаковому фону).

Татибана-но дзуси внешне не является законченным воспроизведением храмового сооружения. Его крыша в форме усеченной пирамиды с двумя карнизами-г/каэсы имеет явно незавершенный характер. Однако расположение стропил аналогично конструкции плафона в кондо.

Оформление интерьера обеих скиний, особенно ранней Тамамуси, помогает дополнить представление о характере храмового интерьера VII в., воплотившемся прежде всего в кондо.

Интерьер Тамамуси в том виде, в каком он сохранился до наших дней (известно, что статуэтки были украдены из него в X в.), — это сочетание многообразной по материалу и технике, преимущественно бронзовой скульптуры, лаковых росписей, резьбы по дереву и металлу.

Стремлением к синтезу различных видов искусства в храмовом интерьере в еще большей степени отмечен интерьер Татибана-но дзуси, лаконичная структура которого противопоставляется пышному декору стенных лаковых росписей и резьбы по металлу. Видимо, в архитектурном интерьере в этот период еще не было достигнуто стилистическое единство. Но эта особенность присуща и другим видам искусства Японии в период VII—VIII вв.

Весьма интересно само по себе наличие в обеих скиниях стенных росписей, позволяющих предположить, что помимо очень плохо сохранившихся и потому трудно поддающихся

¹¹ И р и м о я — частный случай типа сикоробуки, внешне похожая на современную японскую крышу, хотя на самом деле она комбинируется из шатровой и остроконечной двускатной крыши.

датировке росписей кондо были и другие росписи, до нас не дошедшие. Недавно обнаруженные в кондо рисунки, сделанные прямо по дереву на балках здания, которые приписываются японским мастерам — строителям храма, также свидетельствуют о существовавшем в VII в. обычае украшения интерьера стенными росписями.

Влияние древней гармонически ясной архитектуры Хо-рюдзи на архитектурный стиль культовых буддийских сооружений VII—X вв. очень велико. По образцу Хорюдзи в VII—VIII вв. строится целый ряд храмовых ансамблей. Продолжал обстраиваться и комплекс монастыря Хорюдзи.

К первой половине VII в. относится и расположенная примерно в 700 м к северу от Хорюдзи трехъярусная пагода Хоккидзи, или Окамотодэра¹².

Архитектурный стиль и конструкции этой пагоды, значительно меньшей по размерам, чем пагода Хорюдзи, аналогичны последней: таков же энтазис колонн, те же внешние консоли кумогата.

В отличие от Хорюдзи пагода Хоккидзи расположена на той же поперечной оси, что и кондо, но поставлена не к западу от него, а к востоку.

В конце VII — начале VIII в. в архитектурном стиле Японии происходят значительные сдвиги.

Ставшие более регулярными связи с материком усиливают приток мастеров, в том числе и зодчих, которые все шире начинают насаждать привычный для них стиль. Китайские мастера постепенно вытесняют корейских. Активизирующийся процесс перенесения на японскую почву особенностей китайского архитектурного стиля отразился прежде всего на храмовом комплексе Якусидзи.

Якусидзи, или Ниси-но кё¹³, — один из семи знаменитых монастырей, созданных в VII—VIII вв. (Тодайдзи, Кофу-

¹² Одна из версий считает основателем пагоды Хоккидзи Сётоку-Тайси и датирует ее создание не позднее 622 г., т. е. годом смерти Сётоку-Тайси.

¹³ Среди преданий монастыря есть одно, рассказывающее о его основании: «В 680 году супруга Тэмму заболела, и никто не мог ей помочь. Тогда она дала обет установить изображение Якуси («Целителя»), если ее жизнь будет спасена. После ее выздоровления Тэмму приказал выполнить ее обет, но перед самым окончанием работ скончался.

Наследовавшая ему Дзито приказала продолжать работы, которые и были завершены в 697 году». Позднее были возведены другие сооружения, пагоды и пр.

В 717 г., через 7 лет после начала строительства Нара, Якусидзи сгорел. В 718 г. храмы из Окамото и Такаити были перемещены в новую столицу и поставлены на месте Якусидзи. Они-то и составили ансамбль, известный ныне под именем монастыря Якусидзи.

кудзи, Хорюдзи, Хориндзи, Кангодзи, Дайдандзи), до 710 г. был расположен в Асука. После перенесения в 718 г. из Асу-ка в Нара храмовый комплекс Якусидзи был значительно расширен. По преданию, в том же 718 г. была построена знаменитая пагода этого храма — Сандзюното. Ансамбль Якусидзи, несмотря на то, что он неоднократно подвергался перестройке, во многом повторяет храмовый комплекс Хорюдзи. Так же как и в Хорюдзи, кондо, пагоды, колокольни-гёро, расположенные во внутренней части монастыря, отделены от остальной части оградой с монументальными воротами тю-мон, в которой находится дайкодо (храм проповедей), дзи-кидо (трапезная) и другие постройки хозяйственного характера. Аналогичны конструкции и назначение галерей-кайро.

Однако в отличие от Хорюдзи в Якусидзи появляется уже не одна пагода, а две — восточная и западная, хотя здание кондо по-прежнему со всех сторон открыто для обозрения и расположено на оси с юга на север.

Справа и слева от кондо — две низкие открытые коло-кольни-сёро. Одна из них была первоначально связана с находящимся вблизи пагоды небольшим строением, так называемым Буцукудо (святилище), в котором хранится храмовая реликвия — мраморная плита с вырезанной на ней каллиграфической надписью, восхваляющей Будду. Поскольку традиция относит установку плиты к годам правления Гэммё (708—715), то и сооружение Буцукудо следует датировать временем, не позднее конца второго десятилетия VIII в.

Перед Буцукудо был сооружен пруд с лотосами, в водах которого отражалась и восточная пагода Сандзюното.

Трехъярусная пагода Сандзюното (единственная сохранившаяся) почитается японскими искусствоведами красивейшим архитектурным памятником. Однако общий вид пагоды, особенно ее силуэт по сравнению с пагодой Годзюното монастыря Хорюдзи, скорее, противоречит строгой простоте и лаконичности, присущим японскому искусству.

Пагода Якусидзи по высоте (около 36 м) превосходит пагоду Хорюдзи. Ее здание покоится не на стилобате, как Годзюното, а на невысоком одноступенчатом каменном цоколе.

В отличие от пагоды Хорюдзи, в которой крытая галерея-веранда имеется только в первом этаже, в Сандзюното подобные веранды с крышами-навесами есть на каждом этаже, вернее, между этажами. Наличие трех дополнительных крыш-навесов наряду с тремя главными конструктивными крышами придает пагоде вид шестизэтажного сооружения¹⁴.

Эти крыши-навесы значительно меньше главных конструктивных крыш. Кроме того, сами галереи не опираются на крыши расположенных под ними ярусов, а поддерживаются специальными массивными консолями. В свою очередь, карнизы ярусных крыш поддерживаются специальной системой консолей, расположенных в два ряда. Цилиндрические стропила, несущие карнизы главных крыш, как бы дублируют стропила, несущие площадки галерей. Японцы называют такую конструкцию *футаноки* — двойной карниз.

Такая сложная система кровель и галерей придает сложный и беспокойный ритм вертикальному силуэту пагоды, переходящий и на бронзовый шпиль-сорин и особенно на его верхушку-о/гбн. По мнению Г. Пьера [94], Ж. Бюо [66] и других искусствоведов, происхождение суйэн чисто китайское, и исполнен он в стиле эпохи Северо-Вэйского государства. Суйэн — стилизованное изображение буддийских ангелов, пляшущих в языках пламени. Они как бы парят в воздухе, поддерживая руками священную чашу Лотоса. Одеяния ангелов и развевающиеся шарфы сплетаются с языками пламени, образуя символический пылающий овал, аналогичный буддийской эмблеме Хосю-но тама (откуда и другое название этой части шпиля — *коею*).

Перегруженный многочисленными деталями силуэт пагоды производит впечатление менее цельное, монументальное и устойчивое, нежели пагода Годзюното. Напряженный, беспокойный ритм силуэта придает зданию причудливый характер. В этом, по-видимому, и усматривают японские авторы «изумительную музыку» Сандзюното — восточной пагоды Якусидзи.

Кондо монастыря Якусидзи неоднократно перестраивался (в основном в XII в.) в результате многочисленных пожаров, и потому его архитектура не может представлять специального интереса для изучения.

В отличие от древнего ансамбля монастыря Хорюдзи ансамбль Якусидзи организован в соответствии с китайскими канонами симметричного построения. В Якусидзи не только две пагоды вместо одной, но и две колокольни. Да и распо-

¹⁴ Культурные и архитектурные каноны не допускают четного числа ярусов — должно быть 3, 5, 7, 9, 11 ярусов. Имеются сведения, что в VIII в. в Японии существовали семизэтажные пагоды.

ложены они по китайской традиции — по обеим (восточной и западной) сторонам кондо. Более того, ансамбль Якусидзи обширнее и застроен гуще. Тем самым потеряна суровая целесообразность прекрасной простоты ансамбля Сайин монастыря Хорюдзи.

Вместе с тем в Якусидзи ярче проявляется тенденция связать архитектурный ансамбль с окружающим пейзажем. Для этого колокольни обсаживают кедрами, а перед Буцу-кудо располагают пруд.

Архитектурная традиция, начало которой было положено в ансамбле Якусидзи, продолжается в VIII в., воплощаясь в ансамблях таких знаменитых монастырей, как Тодай-дзи и Тосёдайдзи. Оба монастыря были построены в пределах Нара — города, возведенного по образцу китайской столицы Чаньяна. Отсюда и усиление влияния китайской архитектурной традиции. При этом не следует забывать, что и линия развития стиля Сайин—«Западного храма» ансамбля Хорюдзи не прерывалась.

К 739 г. относится строительство Юмэдоно — кондо (Золотого храма) Восточного ансамбля — Тонн. Юмэдоно — единственное здание ансамбля Тонн, сохранившееся от VIII в.

Юмэдоно (букв. «Павильон сновидений») был сооружен по приказу Гёсин, настоятеля Хорюдзи, на развалинах принадлежащего Сётоку-Тайси павильона Икаруга¹⁵. Хотя Юмэдоно реставрировали в эпоху Камакура, основные его конструкции, по утверждению специалистов [66], не подвергались сколько-нибудь серьезным изменениям.

Восьмиугольное в плане здание Юмэдоно покоится на каменном стилобате. Возможно, что в качестве стилобата было использовано основание павильона Икаруга.

Шестнадцать восьмиугольных колонн, восемь из которых расположены снаружи постройки, а восемь внутри, образуют, как и в кондо Сайин, интерьер-найзин и крытую гале-рею-гэдзин. Внутри Юмэдоно сооружен алтарь, знаменитый бронзовой фигурой Каннон.

На вершине пирамидальной крыши Юмэдоно водружен робан — элемент архитектурного декора, характерный для пагоды. Робан, выполненный в виде урны, украшенной коло-кольцами, помещен над зонтом. Наличие робан и общий вид

¹⁵ Согласно храмовому преданию, принц Сётоку-Тайси скончался в этом павильоне в 622 г., а в 643 г. там был убит врагами из рода Сога его сын. Здание было сожжено.

крыши свидетельствует о том, что японские мастера продолжают развивать стиль древнего ансамбля Хорюдзи.

В Юмэдоно довольно прихотливо сочетается архитектура древнего кондо и пагоды Хорюдзи.

Два основных архитектурных стиля этого периода, существуя одновременно, развиваются не изолированно друг от друга. Архитектурный стиль Хорюдзи постепенно начинает оказывать влияние на сооружаемые в столице культовые и светские здания. Характерно, что в течение VIII в. почти все, даже семьярусные, пагоды варьируются в стиле самой древней в Японии пагоды Хорюдзи. Архитектурный стиль пагоды Якусидзи не получил распространения — она осталась уникальным памятником.

Наличие весьма значительных стилистических особенностей (как в VII, так и в VIII в.), присущих и Западному и Восточному ансамблям Хорюдзи, несомненно объясняется существованием там своей собственной архитектурной традиции. Возможно, что здесь зародилась своеобразная архитектурная школа, из которой вышли японские мастера, сумевшие успешно противостоять необыкновенно сильному в этот период чужеземному влиянию.

Так, известно, что существовавший в конце VII в. монастырь Дайандзи, расположенный на территории Нара, был безусловно построен мастерами школы Хорюдзи [106, 10]. Дайандзи не сохранился. Полагают, что его девятирусная пагода была самым высоким в Японии сооружением своего времени.

К моменту начала строительства Нара Хорюдзи существовал уже почти 100 лет. Он славился как очаг японской учености, обладал большой экономической мощью и политическим влиянием. В нем сосредоточены были огромные материальные и культурные ценности. К началу VIII в. в Хорюдзи могла существовать достаточно окрепшая традиционная школа мастерства и уже устоявшийся характерный архитектурный стиль. Усиленное строительство слишком дорого было вести руками иноземных мастеров, а свои, местные зодчие неизбежно должны были обращаться к привычным добуддийским традициям, обогащая ими достижения корейских и китайских мастеров.

Благодаря своему местоположению за пределами Нара Хорюдзи и в дальнейшем продолжает стоять в стороне от нахлынувшего в Нара китайского влияния.

Последнее обстоятельство также способствовало сохранению в Хорюдзи возникших там специфических особенностей архитектурного стиля, который принципиально отличается от архитектурного стиля городского ансамбля Нара. В 710 г. началось строительство Нара, первой постоянной столицы Японии. До этого времени военно-административный центр, как правило, перемещался с места на место с воцарением каждого нового государя.

Возможно, что такого рода традиция была связана с непрерывно продолжавшимися в течение V—VII вв. завоевательными походами дружин Ямато против айнов и других племен, населявших территорию острова Хонсю. Оттесняя эти племена все дальше на северо-восток, правители Ямато передвигали на север и свою резиденцию. Земли, захваченные в ходе завоевания, становились владениями правителя — тэнно, и он, естественно, стремился приблизить к ним свою резиденцию.

Нара был первым и единственным из известных поселений городского типа государства Ямато VIII в., сведения об архитектуре которого помимо источников (литературных памятников и археологических материалов) можно почерпнуть и из анализа его зданий, сохранившихся от первоначальной застройки.

Архитектурные памятники Нанива — другого поселения городского типа, на месте которого расположен современный Осака, со времени своего основания неоднократно подвергались существенной перестройке. И о нем и о других городах древности сведения настолько скудны, что на основании их пока невозможно судить о характере древнейших японских городов.

По всей вероятности, они ненамного отличались от обычных поселений племени ямато II—V вв., располагавшихся на территории северо-восточной части острова Кюсю и юго-западной части Хонсю.

Нара был первым в Японии большим городом, который с самого начала застраивался по заранее известному во всех подробностях плану. Четкая, детально разработанная планировка города заимствована из Китая, где в эпоху Тан городская архитектура была строго регламентирована. В строительстве китайской столицы Чанъаня с наибольшей полнотой были воплощены архитектурные каноны танского времени. Их-то и стремились скопировать строители Нара. Первая японская столица повторяет в уменьшенных масштабах Чанъань. Планы их аналогичны.

План Нара представляет собой почти правильный четырехугольник, ориентированный по оси фыньшуй, т. е. с севера на юг. С востока на запад город простирался примерно на 10 км, с севера на юг — на 8,5 км [42, 18]. Широкая дорога — «Красная птица», пролежавшая с севера на юг, пересекала город на две примерно равные части: правую и левую. С севера на юг обе части пересекались девятью (как в Чанъане), а с запада на восток — восемью (в Чанъане — девятью) прямыми улицами. Улицы, идущие с севера на юг, были шире, нежели те, что шли с запада на восток. Пересечением улиц ограничивались кварталы площадью 12—16 га каждый, многие из которых были заняты монастырями — Якусидзи, Кофукудзи (710 г.), Гангодзи (716 г.), Дайдандзи (729 г.).

В северной части располагался так называемый «Запретный город» — обнесенная деревянной стеной территория, на которой находился дворец и правительственные постройки. В отличие от Чанъаня весь город Нара не был обнесен стенами, так как непосредственной опасности нападения не существовало.

Вокруг дворца и храмов были разбиты парки со специально насаженными там вишневыми, апельсиновыми и другими деревьями, камелиями, глициниями и другими декоративными растениями.

Необходимо сразу же отметить, что скопирована была в основном только планировка городского ансамбля в целом. Архитектура городских сооружений Нара с самого начала была отмечена типично японскими чертами. Этому способствовало, вероятно, и то обстоятельство, что в Нара все здания сооружались только из дерева, в то время как в Чанъане для строительства использовали и камень и дерево.

Первоначальные дворцовые постройки не сохранились, так как либо были уничтожены во время пожаров, либо целиком перестроены в последующие периоды. Известно только, что главное здание дворца было покрыто цветной черепичной крышей, а все его деревянные части в 724 г. впервые были окрашены в красный цвет.

Некоторое представление об архитектуре дворца дает Кодо — «Храм проповеди» монастыря Тосёдайзи. Относительно Кодо существует предположение, что это древний дворец Гэммё, который был в 754 г. подарен монастырю Тосёдайзи и перенесен на его территорию из «Запретного города».

Кодо, длинное, размером 9 сэнХ4 мэн (16,2Х14 м) низкое строение, покоится на невысоком каменном цоколе. Черепичная двускатная крыша *иримоядзукури* аналогична крышам Кондо Хорюдзи. Крытая светлая галерея-гэдзин, которая окружает здание Кодо, своей простотой и изяществом также близка к архитектурному стилю Хорюдзи.

Здания более позднего времени, относящиеся к дворцовому комплексу, несомненно продолжают весьма древнюю архитектурную традицию, обнаруживая тесную связь с синтоистской архитектурой.

Все это позволяет прийти к заключению, что сформировавшийся в общих чертах к моменту строительства столицы японский архитектурный стиль оказал большое влияние на архитектуру многих сооружений Нара.

Несомненно, некоторые здания были возведены на территории города еще до 710 г., а затем передвинуты или оставлены на прежнем месте и включены в городской ансамбль. По сведениям, приведенным в книге Шарля Тэрри, к концу VII в. (681 г.) на территории будущей Нара насчитывалось уже 24 здания [106, 10].

Развитие японского архитектурного стиля продолжается не ослабевая и в последующие десятилетия VIII в., когда строительные работы приобретают все больший размах.

К концу 30-х годов относится ряд указов, знаменующих усиливающееся влияние буддийской церкви. Указом 737 г. по-велевалось, чтобы в каждой провинции был сооружен алтарь во имя буддийской триады. В 740—741 гг. правителям всех провинций было предписано выстроить во вверенных им провинциях не менее одной семярусной пагоды, а также один мужской (кокубундзи) и один женский (кокубундзи) монастыри.

728—784 годы — это период признанного расцвета японского искусства эпохи Нара, испытавшего сильное чужеземное влияние.

Принято считать [66; 93; 106], что в этот период во всех областях искусства преобладало иностранное влияние, причем влияние танского искусства было ведущим. Однако даже при самом беглом знакомстве с наиболее известными архитектурными сооружениями этого периода — Тодайdzi¹⁶

¹⁶ Храм Кофукудзи храмового комплекса Тодайdzi, построенный ранее 710 г., а в 710 г. перенесенный в Нара, был превращен в родовой храм Фудзивара. Храм неоднократно сгорал, и от его первоначальных построек почти ничего не осталось.

и Тосёдайdzi — обращает на себя внимание их тесная связь с древним ансамблем Хорюдзи.

Храм-монастырь Тодайdzi, что в переводе означает «Великий восточный храм», был назван так потому, что он расположен в восточном квартале Нара. Монастырское предание приписывает основание Тодайdzi его первому настоятелю Робэн, канонизированному буддийской церковью. Робэн (689—773), японец по происхождению, ученик основателя секты Кэгой китайского монаха-проповедника Досэн, — выдающийся церковный деятель, философ, писатель и художник, почитаемый одним из первых творцов религиозного учения рёбусинто. Храмовая легенда в поэтической форме рассказывает о необыкновенных способностях и чудесных деяниях любимого героя японской древности. В ней рассказывается, что Робэн родился в Сига, в провинции Оми, и в возрасте двух лет был похищен орлом и принесен в синтоистский храм Касуга в Нара, где его усыновил настоятель храма. Ревностно проповедуя учение махаяны, Робэн в то же время почитал религию предков — синто. Робэн руководил работами по сооружению Дайбуцу, статуи «Большого Будды» в монастыре Тодайdzi, призванной знаменовать торжество идей рёбусинто.

Тодайdzi был основан, по одной версии, в 728 г., по другой — в 733 г. Строительство монастыря продолжалось 20 с лишним лет, в течение которых был возведен ряд сооружений, составивших архитектурный ансамбль монастыря. Тодайdzi неоднократно перестраивался. Особенно он пострадал во время междоусобных войн XII в. Из его первоначальных сооружений дошли до нас только одна из колокольных башен храма и большие Южные ворота — Нандаймон, которые были восстановлены в XII в. Но и в том виде, в каком ансамбль Тодайdzi дошел до наших дней, он демонстрирует то же своеобразное сочетание двух архитектурных стилей: стиля восходящего к архитектуре Хорюдзи, в значительной мере продолжающей местные японские традиции, и стиля китайской архитектуры эпохи Тан.

Размещение отдельных зданий ансамбля Тодайdzi продолжает и развивает планировку ансамбля Якусидзи, еще более приближаясь к танскому храмовому ансамблю. Сразу же за Южными воротами направо и налево возвышаются две семярусные пагоды, каждая из которых окружена крытой галереей четырехугольной формы. По конструкции галерея Тодайdzi напоминает галереи Хорюдзи.

В глубине двора находится кондо, воздвигнутый вокруг колоссального бронзового Дайбуцу. Слева от входа в кондо находится кандайдо — «Баптистерий», в котором хранятся образцы пластики начиная с VII в. Позади кондо, в третьем дворе, расположены друг за другом колокольня, библиотека и здание для проповедей; далее вне главной ограды монастыря стоят здания трапезной и другие строения.

Симметричность ансамбля Тодайdzi смягчается разнообразием, которое вносит традиционный японский парк, разбитый на территории монастыря.

Самым древним строением Тодайdzi считается так называемое кинсёдзи, которое, по храмовому преданию, было построено в 733 г. по проекту Робэн. После пожаров и разрушений здание также неоднократно перестраивалось, особенно капитально — в конце XII — начале XIII в. Однако, как полагают, характерные черты здания все же сохранились.

Длинное низкое строение типа амбара подведено под тяжелую двускатную черепичную крышу (напоминающую крыши Хорюдзи), поддерживаемую массивными колоннами красного цвета и прочными балками.

Интерьер кинсёдзи также продолжает стиль кондо ансамбля Сайин в монастыре Хорюдзи. На панелях, покрытых составом, напоминающим штукатурку, сохранились в отдельных местах следы украшавших их росписей.

Монументальные колонны с характерным для стиля Хорюдзи энтазисом и расположенные по три в ряд в каждом углу здания тяжелые кронштейны довершают декор интерьера.

Колокольня храма отличается простыми и строгими формами. Мощные деревянные столбы и поперечные балки, поддерживающие далеко вынесенную и приподнятую у краев черепичную крышу, придают сооружению массивный и суровый характер. На тяжелой перекладине из ствола гигантского дерева висит отлитый в 739 г. бронзовый колокол весом в 49 т.

Южные ворота храма Тодайdzi — Нандаймой — пример двухэтажных ворот нарской архитектуры (хотя они и перестраивались в XII в.) и вместе с тем образец слияния архитектурного сооружения с окружающим ландшафтом. По замыслу архитектора ворота должны были поражать человека размерами и мощностью, что достигалось использованием вместо колонн цельных стволов гигантских деревьев высотой в 21 м.

Главное здание монастыря Тодайdzi кондо (Золотой храм), или, как его еще называют, Дайбуцудэн (храм Великого Будды), в настоящее время самое большое деревянное здание в мире

(его высота 500, длина 60, а глубина около 55 м). Как уже отмечалось, кондо в последний раз капитально перестроено в 1700 г., в результате чего в его архитектурный стиль были внесены принципиально новые черты.

Трудно судить о первоначальном характере интерьера кондо. Несомненно лишь одно — его пространство должно было быть необыкновенно велико, иначе туда не вместились бы колоссальная статуя Дайбуцу. А это уже само по себе является доказательством великолепного мастерства японских зодчих.

Монастырь Тосёдайзи, как и Тодайзи, принято считать образцом китайской дворцово-храмовой архитектуры эпохи Тан. Тем более что основателем монастыря был, по преданию, китайский монах Кансин (688—763). Кансин, или Гандзин, был родом из Хунани. В 739 г. (а по другим данным в 754 г.) он прибыл в качестве проповедника в Японию и был помещен в Тодайзи. В 759 г. Кансин основал близ Нара в пожалованном ему дворце принца Танабэ монастырь Тосёдайзи, настоятелем которого и стал. Под руководством Кансина, как гласит предание, 180 китайских мастеров сооружали храм.

«То» в названии Тосёдайзи — китайское слово «Тан», т. е. наименование династии, в свою очередь восходящее к санскритскому *saturdeca* — «четыре страны света». Другое название монастыря — Торицусёдайзи, или Рюкидзи, т. е. «взлет дракона», или Кэнсайрицудзи, т. е. воспитание Виная. Таким образом, храм, согласно замыслу его основателя, должен был стать копией китайского вселенского храма.

Из всего первоначального комплекса Тосёдайзи, подвергнувшегося в эпоху Камакура (XIII—XIV вв.) весьма кардинальной перестройке, уцелели, сохранив древний облик, кондо, кодо и барабанная башня — коро.

Вероятно, при застройке монастыря Тосёдайзи возводился по тому же плану, что и Тодайзи, но в результате перестройки планировка ансамбля была резко нарушена. Изменился и внешний вид зданий. Из трех сохранившихся от древнего ансамбля Тосёдайзи зданий только кодо, т. е. помещение для проповедей, как уже отмечалось выше, нельзя причислить к образцу чисто китайского, танского, архитектурного стиля.

То же можно сказать и о кондо. Скорее всего, кондо был только немного перестроен китайскими мастерами после того, как этот бывший дворец Танабэ был отдан монаху Гандзин. Об этом свидетельствует целый ряд архитектурных деталей здания, восходящих к архитектуре Хорюдзи. Таковы, например, черепичная крыша типа *хонгаварабуки*, украшенная акротерием-сиби в виде лошадиных голов. Специалисты установили прямую аналогию крыши кондо с росписями Тамауси-но дзуси и особенно с его крышей.

Кондо монастыря Тосёдайзи причислено к ряду наиболее выдающихся архитектурных памятников Японии. Несколько меньших размеров, чем кодо, низкое одноэтажное здание прямоугольной формы подведено под большую массивную четырехскатную крышу с большим выносом. Эта же крыша защищает просторный портик, окружающий кондо. Цвет здания красно-белый, как и дворец «Запретного города». Типичными же для этого периода были кондо — двухэтажные или одноэтажные, но снабженные двухъярусной крышей, один из ярусов которой обязательно принадлежал галерее-гэдзин.

Приведенное описание позволяет прийти к выводу, что в этом здании наиболее ярко выразились черты сформировавшегося в Японии к началу VIII в. архитектурного стиля. Характерно, что и главный дворец «Запретного города» и дворцы, превращенные в кодо и кондо, — это низкие одноэтажные строения с ярко выраженным горизонтальным ритмом. Между тем в Китае уже в начале VIII в. строились многоэтажные дворцы (например, многоэтажный дворец в Лояне 716 г.). В основе светской и храмовой архитектуры лежат одни и те же конструктивные принципы. Их традиционный стиль, генетически восходящий к добуддийской архитектуре, продолжает развиваться. Заимствование идет больше по линии освоения отдельных архитектурных деталей.

Влияние танского искусства обнаруживает, скорее, интерьер кондо. Внутренние стены и панели плафона кондо были покрыты пышными цветными росписями, плохо сохранившимися. Лучше всего сохранился обрамляющий их цветочный орнамент.

В скульптурно-архитектурном комплексе интерьера заметно перемещение акцента на скульптуру. На смену суровому, строгому плафону кондо монастыря Хорюдзи появляется сплошь украшенный пышной резьбой потолок кондо монастыря Тосёдайзи.

Алтарь кондо монастыря Тосёдайзи меньше, ниже и более загроможден всевозможными резными деталями, чем алтарь кондо Хорюдзи.

Бронзовая скульптура Хорюдзи заменяется в Тосёдайзи лаковой, покрытой позолотой. Триада кондо в монастыре Тосёдайзи значительно больших размеров, чем знаменитая Триада Тори из кондо в Хорюдзи, и ей сопутствует еще целый ряд разнообразных и разнокалиберных скульптур, загромождающих алтарь. Тем самым нарушается стилистическое единство всего интерьера. В Хорюдзи же над центральной Тριάдой простирается только резной балдахин.

В интерьере кондо Тосёдайзи появляется сочетание двух принципиально противоположных стилистических тенденций, которые наиболее ярко проявились уже в следующую, хэй-анскую эпоху, — строгой простоты архитектурной конструкции и пышной декорировки, предвещающей роскошные, несколько вычурные украшения храмовых интерьеров.

Таким образом, нетрудно заметить, что хотя японская архитектура испытывает в VII—VIII вв. сильное влияние иноземных архитектурных стилей (Кореи, Китая, Индии), обусловленное принятием буддизма, очень скоро превратившегося в государственную религию, местная

архитектурная традиция не исчезает и не растворяется в этой иноземной архитектуре. Ни строительство буддийских культовых сооружений, превратившееся в главную отрасль японской архитектуры, ни поток иностранных мастеров, хлынувший в Японию, не могли уничтожить эту традицию.

Вопрос о том, почему Япония заимствовала в Корее (а не в Китае) определенные элементы архитектурного стиля, например четырехугольный план пагоды или ее двухступенчатый стилобат, пока еще трудно разрешить. Видимо, предпосылки были заложены в специфике архитектуры Японии. В добуддийских постройках, по данным раскопок и изображениям ханива, наиболее распространенной была как раз четырехугольная форма плана. В то же время известно, что в Корее в VI—VII вв. строили пагоды самых разнообразных планов. Ссылка на то, что Хорюдзи строили мастера из Пэкче, недостаточна, так как в этом случае концепция строится на факторе случайности.

Следует подчеркнуть, что в VII—VIII вв. не существовало принципиальной разницы между культовыми и светскими сооружениями. Дворец, в соответствии с синтоистскими представлениями о божественности государя, мыслился как жилище бога. Отсюда шло понимание храма как чего-то аналогичного человеческому жилью и как следствие этого понимания — закономерность превращения дворца в храм. Буддизм воспринял эту традицию. Таким образом, традиция японской культовой архитектуры продолжает во многом следовать традиции архитектуры светской. Это положение сохраняется в архитектуре последующих веков вплоть до наших дней.

С самого начала японское культовое зодчество отмечено своеобразными, ему одному присущими чертами, отличающими его от архитектурных сооружений того же назначения в Корее и Китае. В Японии налицо непрерывная традиция развития собственного архитектурного стиля (от ханива и синтоистских храмов до монументальных сооружений буддийского зодчества), воплощенного в архитектурных памятниках эпохи Нара.

Общность идейного замысла, объединяющая как культовую, так и светскую архитектуру в этот период, не приводит еще окончательно к стилистическому единству, характерному для позднего средневековья.

Очень трудно установить, на какой основе в целом идет формирование нового, обогащенного стиля. Видимо, в каждом отдельном архитектурном памятнике и, более того, в каждом отдельном сооружении или даже его части этот процесс происходит по-разному. Так, осевая мачта пагоды в Хорюдзи, возможно, восходит к центральной колонне храма Идзумо, а низкий свес крыши кондо в ансамбле Сай-ин в Хорюдзи — к крышам обнаруженных во время раскопок в Хираидэ (преф. Нагано) построек, датируемых III в. Крыши этих построек нависают так низко, что отстоят от земли всего на 0,61 м. Таким образом, они служат как бы дополнительными стенами, защищающими снаружи все строение. Дома с такими крышами встречаются в некоторых районах Японии и в настоящее время.

В сёгодзо — библиотеке храма Тодайдзи, построенной как и сёсоин в так называемом стиле адзэгура, доминирующая роль также принадлежит японской традиции. В планировке же монастырского ансамбля ведущая роль в VII—VIII вв. принадлежит китайским архитектурным канонам, тесно связанным с буддийской ритуальной традицией.

Памятники древнего японского деревянного зодчества интересны еще и >как шедевры замечательного народного плотничьего искусства.

Подобно искусным мастерам других народов, японские плотники работали с удивительной точностью. Они не употребляли железа, а обходились деревянными скрепками, штифтами, уголками, добиваясь при этом не только необыкновенной прочности конструкций, но и внося свой вклад в декоративное убранство здания. Кружево стропил и узор из тщательно обработанных кронштейнов — результат прекрасного мастерства японских ремесленников.

Легкие и изящные конструкции галерей, так называемые каэрумата, — чистейший образец народного плотничьего искусства. С особым блеском искусство японских ремесленников воплотилось в Тэнгаймон — небольшом скромном павильоне монастыря Тодайдзи (назначение здания не установлено, датируется оно примерно серединой VIII в.). Открытый, почти совершенно лишенный стен павильон отличается предельной простотой. Щипец его легкой черепичной крыши (с небольшим коньком) покоится на двух каэрумата, которые, в свою очередь, поддерживаются третьей. Такая конструкция, восходящая к древним добуддийским сооружениям, и поныне применяется в японских постройках.

Так в культовых буддийских архитектурных комплексах, являющихся истинными сокровищами японского национального искусства, сохраняются более двенадцати веков образцы народного строительного и декоративного искусства.

Скульптура и живопись

За сравнительно короткий срок — VII и VIII вв. скульптура проходит очень сложный и противоречивый путь развития.

Оставаясь в продолжении всего периода основным ведущим видом изобразительного искусства, скульптура также целиком принадлежит культовому искусству. В этот период она, как, впрочем, и другие виды изобразительного искусства, связана с буддизмом, так как

божества синтоистского пантеона вновь начали воплощаться в иконографических образах только в IX—X вв. под влиянием распространившегося к тому времени синкретического вероучения рёбусинто, т. е. в конечном счете под влиянием традиционной буддийской иконографии. А до тех пор синтоизм символизировался тремя главными священными атрибутами: зеркалом, мечом и магатама.

При изучении японской скульптуры нужно иметь в виду следующее. С самого начала проникновения буддизма в Японию ввозились в готовом виде образцы буддийской иконографии, предназначенные служить объектами поклонения. Сведения о довольно многочисленных фактах ввоза в Японию буддийских святынь содержатся в японских, китайских и корейских источниках.

Доставка в Японию буддийских изображений извне диктовалась, особенно в самом начале распространения буддизма, и трудностями, связанными с изготовлением их на месте (дороговизна бронзы, сложность отливки), и желанием заказчиков иметь святыни, вывезенные непосредственно из какого-нибудь почитаемого буддистами места, а главным образом тем, что страны, в которых буддизм распространился раньше, чем в Японии, считались как бы его законодателями.

Эти же причины повлекли за собой практику копирования известных образцов как иноземными, так и своими местными мастерами. Подобная практика привела, с одной стороны, к почти полной невозможности отличить созданные в Японии образцы от импортированных, с другой — к безусловно замедленному развитию в скульптуре отечественного стиля. В наибольшей степени это сказалось на развитии бронзовой скульптуры.

В таких условиях трудно обнаружить стилистические особенности, продолжающие местные японские традиции.

Примерно с середины VIII в., когда в буддийской скульптуре наряду с бронзой все большую роль начинают играть такие более дешевые и доступные материалы, как лак и глина, в ней уже вполне определенно возрождаются черты, генетически восходящие к скульптуре добуддийского периода.

Трудность, таким образом, заключается в том, чтобы попытаться проследить японскую струю в общем потоке пересекающихся сложных стилистических вариантов буддийской иконографии.

Образцы иконографии, ввозимые в разное время в Японию буддийскими монахами, корейскими и китайскими посольствами, принадлежат к различным буддийским вероучениям. Упрощенно последние можно свести к двум основным направлениям буддизма — так называемым хинаяне и махаяне.

Основным ядром вероучения хинаяны являлась идея спасения отдельных индивидуумов путем подвижничества, аскетического отрешения от житейской суеты. Таким образом, спасение достигалось только личным подвигом.

Эта концепция отразилась на характере иконографии хинаяны на раннем этапе ее формирования. Созданный адептами хинаяны иконографический тип отмечен чертами архата-Отшельника, презревшего все требования человеческой плоти. Отсюда отсутствие интереса к изображению человеческого тела, противопоставление ему абстрактно-символического условного обряда. Монументальная каменная скульптура пещерных храмов Юнган, Северо-Вэйского государства, может быть по иконографическим чертам определена как связанная с хинаяной, оказавшей влияние на японскую скульптуру VII в.

Позднее, примерно с середины VII в., в Китае и Корее хинаяна начинает вытесняться другим направлением буддизма — махаяной. Учение махаяны во многом противоположно учению хинаяны. Идеалу архата, идее индивидуального спасения хинаяны противопоставлена в махаяне идея совместного спасения, которое достигается только благодаря будде Амитабхе (в Японии — Амида).

Такой символ веры привел к значительному упрощению ритуала и более светскому, мирскому характеру сект махаяны.

Вероучение махаяны вобрало в себя элементы солнечных культов (культы Митры, Гелиоса, Аполлона), которые в первые века нашей эры распространяются из Центральной Азии (Бактрии, Ирана и др.) на восток.

Стремление к универсальности применительно к запросам самых широких народных масс превращает махаяну в весьма пестрое синкретическое вероучение.

Народные верования наделяют божества буддийского пантеона могуществом сил природы и вместе с тем приписывают буддам и бодхисаттвам человеческие качества: любовь к жизни, самоотверженность, сострадание и пр.

В хинаяне еще нет своего пантеона, и Будда изображается при помощи символов, заимствованных из древнего культа солнца. В махаяне уже существует политеистический пантеон, в котором наряду с изображениями Будды Гаутамы появляются изображения многих бодхисаттв. Бодхисаттва понимается здесь как воплощение Гаутамы или вообще идеальная личность, подвиг которой совершается ради спасения всех существ на земле.

В пантеоне махаяны представлены изображения будды Амитабхи, Вайрочаны (что означает «Высший космический свет Великого солнца») и двух самых могущественных бодхисаттв — Авалокитешвары, или, как его еще называли, Авалокиты («Господь, который смотрит вниз»), и Манджушри — олицетворения знания и милосердия.

Образ Авалокитешвары пришел в Японию через Китай и уже на японской почве в период Нара окончательно превратился в женское божество — Каннон, хотя еще в VII в. (в период Асука) изображения бодхисаттвы Авалокитешвары были подобны раннетанским, т. е. в изображении сочетались девичьи и юношеские черты.

Известное влияние на трансформацию образа Авалокитешвары оказали привнесенные элементы из среднеазиатских солнечных культов¹⁷, а может быть, и отзвуки христианства несторианского толка с его близкой к иудаизму трактовкой образов архангелов.

Появившись в Японии под именем Каннон, это божество уже в конце VII — начале VIII в. стало одним из самых популярных в народе, а позднее, с формированием рёбусинто, тесно переплелось с образом верховного божества синтоистского культа — богиней Аматаэрасу¹⁸.

В Японии богиня Каннон почиталась как богиня-заступница, спасающая от кораблекрушений и разбойников, от различных наказаний и пагубных страстей, от ненависти, глупости и бесплодия, а также как подательница благ.

Будда Амиабха, бодхисаттва Махастхама и бодхисаттва Авалокитешвара-Каннон составляют одну из триад махаяны, которая, согласно «Сутре Лотоса», управляет «счастливой страной» — Западным Раем.

Отдельные иконографические черты Авалокитешвары были заимствованы из иконографии индуистского бога Брахмы, откуда происходит и одно из имен бодхисаттвы — Падма- (Лотосорукий). Голову бодхисаттвы часто увенчивала

¹⁷ Ч. Эллиот считает, что очень большое влияние на характер культа Авалокитешвары — Гуаньинь, оказало зороастрийское религиозно-философское учение о шести Амэша-Спенга 168, т. 2, 201.

¹⁸ В данном случае элементы солнечного культа еще более усиливались за счет местных форм, вследствие чего это божество приобретает черты, сближающие его в известной мере с образом Будды в одной из ипостасей, а именно Вайрочаны, главного божества японской секты Сингон, выступавшей основным проводником вероучения рёбусинто.

корона с маленькой фигуркой Амиабхи. Правая рука божества обычно протянута в благословляющем жесте, а левой он держит красный лотос. Позади лотоса изображались заимствованные у Брахмы атрибуты: книга, розовый куст и кувшин с нектаром. Авалокита-Каннон обычно изображается на- цветке красного или белого лотоса. Эти характерные признаки иконографии Авалокитешвары перешли затем и к Каннон.

Почитаем в Японии и бодхисаттва Манджушри (Манд-жунатха или Манджугхоша). «Манджу» (в Японии — Монд-зю) означает «сладкий» или «удовольствие». Его называют еще Ваджисвара — «господин речи (слова)», или Китараб-хута — «Старший сын Будды».¹⁹

И Авалокитешвара и Манджушри отсутствуют в каноне хинаяны на языке пали¹⁹.

В «Сутре Лотоса», в одном из главных разделов священного писания махаяны, Манджушри появляется уже в роли могущественного бодхисаттвы, поучающего более древнего хронологически бодхисаттву Майтрею. «Сутра Лотоса» уделяет много места описанию жития и подвигов Манджушри. Вечно юный Манджушри извечно от сотворения мира до общей нирваны сопутствует бесчисленным буддам. Он даже опускается на дно морское и обращает в истинную веру его обитателей.

Будда Амиабха научил Манджушри подвигу бодхисаттвы, который тому надлежит исполнять после того, как сам Амиабха достигнет нирваны.

У Манджушри несколько иные, чем у Авалокитешвары, функции. Он — олицетворение созерцания, мысли и знания, отчего его и изображают либо в позиции «изучающего Закон» (*дхарма чакрамудра*), либо держащим эмблемы знания и мысли: в одной руке — меч знания, рассекающий

¹⁹ По мнению некоторых историков буддизма (например, Ч. Эллиота 168, 201 и др.), Манджушри появляется в пантеоне махаяны в эпоху вторжения в Индию греко-бактрийских племен *юэчжи* и племен «Западного края», т. е. примерно в середине VII в.

Эта теория опирается, во-первых, на несомненное сходство черт, присущих Манджушри и упомянутых в ранних вариантах писания, с аналогичными им абстрактными чертами, характеризующими шесть Амэша-Спенга Ирана, и, во-вторых, на факт отсутствия в сочинениях Сюань Цзана даже простого упоминания о Манджушри. На этом основании и делается вывод о заимствовании образа Манджушри непосредственно из стран «Западного края» или через Китай [68, 20].

тму неведения, в другой — книгу. Существуют изображения (более позднего происхождения) Манджушри и верхом на льве с синим лотосом в руке.

Основная иконографическая версия бодхисаттвы Манджушри идет от мифа о его появлении в мире непосредственно из головы будды Амиабхи. Поэтому его принято изображать в одиночестве, лишенным сопутствующей женской фигуры.

В VI—VIII вв. образ Манджушри был уже широко распространен в буддийской иконографии Китая и Кореи, Японии и Индонезии, Непала и Тибета, Хотана и др.

Бодхисаттва Майтрея (в Японии — Мироку), в отличие от Авалокитешвары и Манджушри, не является сверхчеловеком. Согласно вероучению хинаяны, откуда культ Майтреи перешел в махаяну, он, подобно Будде Гаутаме, просто выдающаяся личность, «лучший из людей», как он назван в «Майтреявьякаране» («Пророчество о грядущем будде Майтрее»).

После бесчисленных превращений Майтрея, как гласит пророчество Будды Гаутамы, окажется достойным стать Буддой. Тогда Майтрея покинет свои небеса Тушита, дабы явиться во чреве совершеннейшей из женщин — Брахмавати. Величайший из людей появится на свет из ее правого бока подобно солнцу, засиявшему из облаков [65].

С пришествием Майтреи на землю настанет царствие Дхармы, наступят прекрасные времена, когда все человечество достигнет пределов, открывающих путь к нирване.

В «Сутре Лотоса» Майтрея еще уступает двум могущественным божествам — Авалокитешваре и Манджушри, хотя и там он играет видную роль. В первые века нашей эры культ Майтреи заметно усиливается. В его честь начинают воздвигать храмы. По свидетельству Сюань Цзана, в честь пророчества Будды Гаутамы, возвестившего о пришествии Майтреи, была воздвигнута ступа.

Майтрея почитался как защитник веры и покровитель проповеди буддизма. С этой его функцией и были связаны монументальные скульптурные изображения в пещерах храма Юнган, а позднее и в храме во имя грядущего пришествия Майтреи в Турфане.

По-видимому, культ Майтреи в целом (в том числе и его иконография) испытывал большое влияние различных солнечных культов Центральной Азии, и в частности иранского мифа о спасителе — Саошанте [68, 23 и сл.].

Ранние изображения Майтреи, например ранняя ганд-харская скульптура, обнаруживают серьезное влияние среднеазиатских солнечных культов. Характерно, что в росписях изображения Майтреи всегда золотистого цвета, т. е. подобны солнцу.

Монументальные статуи бодхисаттвы достигали огромных размеров — более 25 м в высоту. Часто он изображался стоящим во весь рост или сидящим на троне (со спущенными с трона, а не скрещенными ногами).

Появившись в VII в. в Японии, культ Майтреи, весьма синкретический, очень скоро стал одним из самых популярных. В VII в. Мироку-босацу, т. е. бодхисаттва Майтрея, — уже главное божество господствовавшей тогда в Японии секты Хоссо.

Помимо трех самых главных и могущественных бодхи-саттв буддийский пантеон махаяны содержит бесчисленное множество других бодхисаттв и различных святых. Иконографические черты их очень разнообразны, причем очень часто переходят с одного образа на другой. Очень часто и сами боги и их иконографические черты заимствованы из других религиозных систем (главным образом из индуизма). Среди них Ваджрапани — Индра, или тот же Индра и Брахма в образах Нио и Конгорикиси — стражей веры и т. д.

Таким образом, в условиях Японии VII—VIII вв. иконография буддийских образов во многом носила синкретический характер и представляла собой картину пеструю и далеко не устоявшуюся. Различные элементы, определяющие иконографию этого периода (вид, материал, традиционная манера исполнения), корнями уходят к самым разнообразным, удаленным друг от друга географическим источникам. Отсюда неизбежны весьма значительные трудности, связанные с анализом памятников буддийской иконографии.

Отмеченные характерные особенности формирования в Японии буддийской иконографии в равной мере относятся как к ее пластическому изображению, так и живописному и графическому.

С наибольшей полнотой характерные черты иконографии были выражены ее творцами в процессе разработки и воплощения излюбленного в этот период центрального религиозного сюжета о Шукхавати — «Счастливой стране», «Западном рае» будды Амитабхи (Амида).

«Счастливая страна» находится, согласно священному писанию, на западе, куда заходит солнце. Поэтому-то «Западный рай» всегда залит нескончаемым солнечным светом. Властитель этой обетованной земли — Амитабха, что значит «Будда безмерного света». Другое его имя — Амитаюс («Безмерная жизнь»).

Ранние версии писания трактуют Амитабху как простого монаха, ради спасения всех людей посвятившего себя отысканию «древа озарения» — бодхи. Он только превзошел всех святостью своей жизни, благодаря чему и стал Буддой.

Теология более позднего времени объединяет Шакьямуни и Амитабху, признавая таким образом божественную сущность последнего.

Примерно к VI в. Амитабха стал одним из наиболее популярных в Азии божеств, объединив в своем культе множество элементов, заимствованных из других религиозных систем.

Обращение с призывом к Амитабхе считалось достаточным для спасения от самого тяжкого греха. Тот, кто десять раз подумает о рае Амитабхи, будет после смерти допущен туда, чтобы пребывать там в ожидании нирваны. В час кончины верующего Амитабха, окруженный сонмом небожителей, предстанет перед ним и возьмет его душу в свой рай.

Его «Западный рай», или, как он еще назывался, «Чистая земля» (по-японски Дзёдо), — прекраснейший сад наподобие авестийских закрытых садов. Посередине сада возвышается гора Шумеру, не имеющая себе равных; с нее бегут во все стороны полноводные кристально чистые реки. Вода в них одновременно и прохладная и теплая. Ветви растущих там деревьев отягощены необыкновенными, подобными драгоценным камням, цветами и плодами. Воздух напоен редкими ароматами, а на ветках распевают в ослепительных лучах солнца прекрасные, как драгоценности, сладкоголосые птицы.

В японском искусстве в VII и особенно VIII в. гюжет о «Западном рае», как и образ Майтреи-Мироку, в числе прочих появляется сначала в скульптуре, а затем в живописи и

графике. VII—VIII века — время чрезвычайно сильного влияния на японскую иконографию искусства танского Китая, которое, в свою очередь, подвергалось в этот период сложным влияниям, идущим с юга — из Индии и с северо-запада — из стран «Западного края», т. е. Восточного Туркестана и Средней Азии.

Отход от художественного стиля хинаяны сопровождается отказом от аскетических образов. На смену аскетизму хинаяны приходит гармоническая ясность и полнокровность образов, свойственных иконографии махаяны. В соответствии с этим в скульптуре складывается новый иконографический тип, новый своеобразный стиль. Хрупкость и возвышенность образов уступает место чувственной красоте и грации. Появляется стремление к большой объемности в изображении человеческого тела, к пластической лепке лица и более точной передаче отдельных деталей. Скульптура приобретает округлые формы, сохраняя при этом, как правило, фронтальный характер. В то же время она становится и более массивной.

Складывающаяся в этот период канонизированная многофигурная композиция алтаря отличается большей динамичностью. Храмовая скульптура теснее связывается с архитектурой. Украшающая интерьер храма иконографическая скульптура начинает соразмеряться с ним по масштабам.

Более динамичным, свободным и выразительным становится и рельеф. Углубленный (плоский) рельеф теряет орнаментальный характер, графическая линия углубленного рельефа по характеру становится близкой живописи.

Складывается иконографический тип, воплотивший эстетический идеал нового времени. Скульптура приобретает более земные черты, что свидетельствует об усиливающемся интересе к красоте человеческого тела. Но в отличие от индийских и эллинистических скульпторов, интересовавшихся прежде всего изображением цветущего человеческого тела, мастера Дальнего Востока отказываются от изображения обнаженного тела. Человеческая красота мыслится ими прежде всего в плане пассивно-созерцательного и возвышенного спокойствия, женственности и утонченности.

Отсюда удлиненные пропорции, мягкие и плавные линии тела, уравновешенная поза, лишенная прежней скованности. Графический ритм круглящихся складок легких прозрачных тканей одежды и кольца нимбов своим линейным ритмом обогащают изысканный облик величественных и монументальных скульптур. Но живые, одухотворенные и задумчивые лица буддийских божеств по-прежнему лишены индивидуализации. Индивидуальные черты появляются лишь в мелкой глиняной и каменной пластике (преимущественно светского характера). Там в очень реалистически изображенных жанровых сценах появляются персонажи, наделенные подчас яркими индивидуальными чертами.

Такова характеристика дальневосточной скульптуры, оказавшей столь сильное влияние на скульптуру Японии.

С середины VII в. в Японию начинают ввозиться священные изображения из Китая и Кореи. Но примерно в это же время появляются и буддийские образы местной работы.

VII век в Японии — это период развития японской государственности, оформления различных областей идеологии, науки, искусства, хотя и проходящий под знаком влияния танского Китая, достигшего зенита своего могущества. В это время японская культура непосредственно приобщается к культуре стран Дальнего, Среднего и отчасти Ближнего Востока. Теперь уже не только китайские монахи, мастера и ремесленники иммигрируют в Японию, но и учащаются поездки в Китай самих японцев.

Пребывание при дворе в Чанъане, куда стекались представители народов, населявших самые отдаленные районы Азии, расширяло кругозор японцев, обогащая их опыт в самых различных областях науки и искусства.

Растущая мощь буддийской церкви, возросшие потребности знати, стремление подражать китайским образцам стимулировали строительство дворцов, храмов и монастырей, число которых к концу VII в. достигало более 500. В связи с этим растет спрос на архитекторов, строителей, художников, скульпторов, мастеров прикладного искусства. Удовлетворить этот спрос за счет иноземных мастеров уже было невозможно. В этот период чрезвычайно быстро увеличивается количество местных японских мастеров.

В середине VII в. на территории могущественных буддийских храмов возникают своеобразные школы-мастерские, в которых воспитываются зодчие, скульпторы, художники. В 80-х годах VII в. после проведения так называемой реформы Тайка, в основу которой было положено стремление регламентировать жизнь на китайский манер, при дворе был учрежден ряд ведомств, объединивших рисовальщиков, скульпторов, мастеров прикладного искусства — иммигрантов и японцев. В 661—672 гг. создается Габу — Ведомство изящных искусств. В него вошли 64 человека: 4 старших мастера и 60 учеников, которые работали под их руководством. Храмовые архивы Хорюдзи упоминают о двух братьях скульпторах — иммигрантах из Китая: Ци Пэн-хуэй и Ци Гу-хун, обучавших японцев своему мастерству.

В 701 г. была учреждена Урусибэ-но цукаса (Корпорация лакировщиков), затем — Курацукурибэ-но цукаса (Корпорация шорников). В Корпорацию шорников входили скульпторы; они, как и шорники, изготавливали бронзовые украшения для сбруи и т. д. и таким образом постоянно имели дело с бронзой.

Живописцы непосредственно подчинялись ведомству На-кацукаса — одному из восьми правительственных ведомств, учрежденных в результате реформы Тайка в 649 г. Наряду с

надзором за составлением исторических анналов это ведомство осуществляло административный контроль и над корпорацией живописцев. Деятельность живописцев была детально регламентирована. Они разделялись на так называемых *тохакудогаси*, т. е. мастеров грунтовок (букв. «тохаку-до» значит «белый слой»); *мокугаси* — мастеров эскиза; *са-кайгаси* — окончательно наносивших контур и *сосикигаси* — мастеров, раскрашивающих контур. Такое строгое разделение труда напоминает разделение труда в ремесленном производстве, и это в значительной мере снимает проблему авторства.

В провинции художники приписывались к местным правительственным учреждениям. В Сёоин хранится к<Дайбуцудэн хисаси — эгаси сакубуцу косэктё> — документ, к которому приложен перечень мастеров, работавших в Дайбуцудэн — храме Большого Будды монастыря Тодайдзи. Благодаря этому документу стали известны размеры оплаты труда живописца. Так, например, роспись восьми панно стоила 10 *мои* серебром, изготовление одноцветного наброска — $\frac{1}{2}$ мона, контура — 1 *мои* и раскраска 5 мон, т. е. выше всего, что, по-видимому, было обусловлено дороговизной красок.

Уже в ранний период распространения буддизма в Японии главное место в искусстве занимает скульптура, причем, как правило, преобладает монументальная круглая пластика, в алтаре сохраняющая, как того требует канон, фронтальный плоскостный характер.

В японской монументальной скульптуре VII—VIII вв. отчетливо выявляется присущая буддийскому искусству (архитектуре, пластике, живописи) особенность — стремление заставить зрителя принять основную религиозную идею феодальной церкви, утверждающую и прославляющую в лице божества власть государя на земле. В условиях начинающейся феодализации рабовладельческого общества Нара такая направленность буддийского искусства оказывала существенную, поддержку укреплению политического авторитета буддийской церкви в Японии.

Таково назначение монументальной буддийской скульптуры, ввозимой или создаваемой на месте, на которую правители не жалели самых больших затрат.

За сравнительно короткий срок, примерно 80 лет, японское изобразительное искусство, и в основном скульптура — его ведущий вид в этот период, претерпевает значительные изменения. Изменяется и сам иконографический тип, и стилистические особенности скульптуры. Важную роль при этом сыграли перемены, которые произошли в официальной интерпретации буддийского пантеона в связи с окончательным становлением канона махаяны.

Вместе с тем во второй половине рассматриваемого периода, т. е. в начале VIII в., немалую роль в разработке новых стилистических особенностей скульптуры сыграло обращение японских мастеров к глине и лаку как наиболее распространенным материалам. Как известно, глина была самым излюбленным, если не единственным, материалом, издревле применявшимся в японской скульптуре добуддийского периода. После принятия буддизма чужеземная бронзовая и отчасти деревянная скульптура сначала вытесняет глиняную пластику. Теперь же традиционная для японского искусства глиняная пластика вновь приобретает популярность и тем самым способствует перенесению в буддийскую скульптуру характерных японских черт, уходящих корнями в погребальную пластику ханыва. Сближение иконографического типа буддийской скульптуры с японским пластическим образом облегчало задачу проповеди, ибо в таком виде буддийская иконография становилась более доступной местному населению. Кроме того, глиняная скульптура была значительно дешевле бронзовой.

Примерно в это же время начинается массовое изготовление буддийской скульптуры из сухого лака (китайская техника изготовления лаковых изделий появляется в Японии уже в конце периода Дзёмон) [62]. Лаковая скульптура служила той же цели, что и глиняная. Лак был и доступнее бронзы, и много легче, что существенно упрощало переноску изображений с места на место во время миссионерских поездок. О степени распространения глиняной скульптуры и скульптуры из сухого лака, так называемой *кансицу*, свидетельствует, например, опись инвентаря храма Садайдзи от 779 г. Из 124 перечисленных в ней статуй 72 сделаны из глины, 44 — из лака и только 8 — из бронзы [62, 106]. При работе над глиняной и лаковой скульптурой от мастера от требовалось столь строгого следования деталям канона.

Глина и лак открывают перед японскими скульпторами новые возможности, позволяя им добиваться большей свободы в передаче деталей и, преодолевая сложившиеся за пределами Японии традиции, создавать свой собственный стиль.

Во второй половине VII в. изготовлялась лаковая скульптура типа *мокусин-кансицу*, т. е. скульптура из сухого лака с деревянной основой. В дальнейшем мокусин-кансицу трансформируется в *дайсин-кансицу* — сухой лак без остова. Техника изготовления мокусин-кансицу или просто кансицу близка технике современной скульптуры из папье-маше. На остов из глины накладывали несколько, обычно семь — восемь и более, слоев холста, проклеенного сырым лаком. Полученный таким образом панцирь просушивали, а затем сердцевину его удаляли, вымывая ее через специально проделанные отверстия. Поверхность фигуры шлифовалась, после чего верхний слой подвергался моделировке.

Творчество японских мастеров, работавших над воплощением иконографических образов, с самого начала было ограничено тематикой, освященной церковной традицией. Разработаны были и композиционные каноны. Поэтому, создавая свои первые изображения, местные мастера оказывались связанными стилистическими особенностями, сложившимися в итоге взаимодействия многонационального искусства Дальнего Востока и «Западного края», т. е. Восточного Туркестана и Средней Азии. Но несмотря на столь жесткие рамки, несмотря на распространенную практику

прямого заимствования иконографического образа, в ряде памятников появляются черты, отвечающие эстетическому вкусу японского народа. Широкое заимствование многообразных форм чужеземного искусства, несомненно имевшее место в результате обмена культурными ценностями, оказало большое влияние на формирование собственно японского иконографического искусства. Но для науки наибольший интерес представляет сложный процесс развития в творчестве японских мастеров местной традиции в условиях претворения чужеземного стиля. Ведь самый факт столь большого воздействия китайского искусства, как и искусства народов Средней Азии, свидетельствует прежде всего о наличии уже сложившихся условий для восприятия определенных художественных принципов. Лишь при таких условиях влияние оказалось не только возможным, но и плодотворным.

Монументальная иконографическая скульптура появилась в Японии раньше, чем храмовая монументальная живопись, и с самого начала заняла главное место в культовом оформлении как интерьера храма, так и фасада здания.

Даже после завершения стенных росписей кондо в монастыре Хорюдзи скульптура продолжала играть ведущую роль. От VII и VIII вв. не дошло памятников монументальной живописи, подобных стенописи кондо в монастырях Хорюдзи и Якусидзи. Есть основание считать, что монументальная живопись в этот период не получила широкого распространения и осталась преимущественно декоративным элементом в убранстве интерьера.

-Как и архитектура храма, монументальная скульптура была призвана поражать воображение верующего. Она встречала его у входа в преддверии святилища. Вступив в храм, зритель оказывался окруженным сонмом буддийских богов.

Темные бронзовые, деревянные и лаковые фигуры, установленные на алтарной платформе в глубине интерьера, таинственно поблескивали в полутьме, озаряемые колеблющимся пламенем светильников и окутанные облаками дыма от курящихся ароматических свечей и ладана (рис. 33). В сочетании с музыкой *гагаку*, исполнявшейся во время богослужения, созерцание культовой скульптуры производило очень сильное впечатление, подчиняя волю зрителя и заставляя его глубоко переживать эпизоды священного писания. Во время процессий вокруг храма толпа монахов и верующих, подняв горящие факелы, сопровождала шествие, впереди которого служители храма несли скульптурные изображения божеств. В неверном свете факелов оживали фантастические могучие фигуры стражей, мимо которых охваченная экстазом толпа устремлялась вслед за божеством... Быть может, участники такого шествия и послужили моделью для творца великолепной по экспрессии скульптуры из «Успения Будды» в пагоде Хорюдзи.

Храмы Хорюдзи, Якусидзи, Кофукудзи, Тодайдзи и являлись главными сокровищницами древнего буддийского искусства. Интерьеры этих храмов представляют собой своеобразную музейную экспозицию скульптуры, живописи, изделий художественных ремесел.

Как уже отмечалось, в конце VII и первой половине VIII в. складываются монастырские школы и мастера, там работавшие, постепенно создают свой стиль. Их творчество было, как правило, анонимным, хотя имена некоторых из них и сохранились в храмовых архивах и преданиях. Например, деревянная фигура бодхисаттвы из Тонн (Восточного ансамбля) Хорюдзи приписывается Сётоку-Тайси, о котором известно, что, выступая горячим приверженцем буддийского вероучения, он специально обучался искусству скульптора и живописца. На бронзовой фигуре Канной из группы 48 бодхисаттв, также хранящейся в Хорюдзи, есть надпись, которая гласит, что этот образ был сделан в 651 г. братьями Фуна и Тарико во имя души отца своего Касано Кири-но Кими-но Конооми. На двух из четырех Ситэнло (букв. «Четырех великих небесных царей»), которые поставлены в углах пагоды Хорюдзи и символизируют охрану четырех стран света от враждебных сил, также имеются надписи с именами их создателей. На статуе Та-монтэн (Хранителя Севера) вырезано: «Якуси Токухо-но Уэ и Кониси Марико изготовили для богов эту статую»; на статуе Комокутэн (Хранителя Запада) сделана надпись, гласящая, что ее творцами были Ямагути Огути-но Атаэ-но Уэ и Комара-но Уэ.

Однако это вовсе не означает, что за перечисленными именами стоят какие-то индивидуальные особенности творчества. Для него еще не сложились условия. Здесь речь может идти только о различии художественной манеры памятников, принадлежащих разным храмам. Факты, извлеченные из предания, не всегда достоверны. Зачастую произведения, созданные в Японии, приписывались корейским и китайским знаменитостям или их ученикам. Таким образом, установление авторства — вопрос очень сложный. Только тщательный, специальный анализ, сравнительное изучение японских образцов и их китайских или других прототипов позволили бы провести четкую грань между произведениями иноземных и собственно японских мастеров.

Столь же трудна и датировка памятников скульптуры. Дело в том, что даже помещенные рядом в стенах одного храма скульптуры зачастую датируются по-разному, так как храмовый интерьер складывался постепенно в течение многих веков. Для изготовления статуй использовались часто в одно и то же время различные материалы и разная техника.

Общепризнанным шедевром бронзовой пластики самого раннего в Японии периода распространения буддийского искусства является Триада из кондо Хорюдзи (рис. 34). Буддийская Триада, хотя и не означает триединого божества, по сути является духовным расчленением единого начала.

Эта каноническая композиция, изображающая Будду и двух бодхисаттв, воплощает милосердие и мудрость Будды.

Все без исключения специалисты приписывают Триаду из кондо знаменитому мастеру древности Тори Бусси. Тори Бусси — первый выдающийся японский скульптор и живописец, авторство которого засвидетельствовано источниками. Имя его (другое его имя — Досси) упоминается в «Нихонги» не раз. Тори Бусси принадлежал к Курацукурибэ — корпорации шорников, откуда и происходит его прозвище Ку-рацукури-но Тори. Согласно преданию, Тори был внуком китайского скульптора, иммигрировавшего в начале VI в. в Японию и принявшего японское имя Сиба Татито. Тори Бусси приписывают создание первого в Японии изображения Будды. Сиба Тасуна, сын Сиба Татито и отец Тори, как повествует храмовая легенда, отлил из бронзы изображение Будды во спасение души Ёмэй тэнно. Таким образом, Тори Бусси был представителем настоящей династии скульпторов.

В 606 г. в храме Гангодзи была установлена отлитая под руководством Тори Бусси бронзовая фигура Будды. В награду за труды Тори получил земельный надел и звание чиновника 5-го ранга. Кроме скульптуры Будды Тори Бусси приписывают еще создание Триады и бронзовой статуи Якуси (607 г.), а также ряд других работ.

Знаменитая Триада, выполненная из позолоченной бронзы, датируется в соответствии с выгравированной на нимбе китайской надписью 623 г. Надпись гласит: «В год Овцы и Младшего брата воды (т. е. в соответствии с циклическим лунным календарем 623 г.— *Н. И.*) по приказу Суйко тэнно сделана Курацукури-но Тори во спасение почившего в прошедшем году Сётоку-Тайси». Под 636 г. Триада записана была в инвентарных книгах храма Хорюдзи.

Наряду с изображением различных ипостасей Будды Триада — излюбленный сюжет буддийского иконографического искусства. Первоначально изображение делалось для иллюстративных целей — необходимо было поведать о каком-либо эпизоде священного писания, призванном возвысить дух верующих. Отсюда идея превосходства красоты духовной над физической. Для иконографии хинаяны характерно отсутствие интереса к изображению человеческого тела. Главная цель ее — напомнить о назначении человека согласно учению хинаяны о духовном подвиге.

Триада Тори, созданная под сильным влиянием хинаяны, и является именно такой канонизированной композицией. В ней представлены восседающий на троне будда Сяка-Нё-рай (Шакьямуни) и два предстоящих ему бодхисаттвы, имена которых в чтении VIII в. звучали как Якусё и Якудзё. Начиная с эпохи Нара, оба этих бодхисаттвы считались покровителями медиков.

Высота фигуры будды Сяка-Нёрай — 84,5 см., высота обоих бодхисаттв — около 90 см. Триада имеет общий большой нимб, так называемый *икко-сандзон*²⁰.

Триада Тори Бусси с момента ее установки стала наиболее почитаемой святыней (хондзон) монастыря Хорюдзи, принадлежавшего секте Хоссо — одной из самых авторитетных в VII и первой половине VIII в. в Японии буддийских сект. В учении секты переплетались учения хинаяны и ма-хаяны. Свойственное учению хинаяны стремление подчеркнуть мистические, непостижимые черты божества нашло отражение в творении Тори. Скульптор следует сложившимся в Китае канонам анатомии божества, а не изображает реального человека. Удлиненная форма лица, узкогрудая, хрупкая и вместе с тем несколько угловатая и жесткая по линии фигура, не только не выявленная складками одеяния, но, наоборот, совершенно исчезающая под ними, — таков результат следования канонам. Ритм замкнутых кривых, воспроизведенных в моделировке складок, еще более подчеркивает бесплотность, призрачность изображения. Условный линейный ритм — лишь средство для создания образа божества, наделенного сверхъестественными чертами.

Композиция Триады построена на строгой -симметрии. Постановка обеих фигур бодхисаттв, их жесты соответственно параллельны (подобно жестам фигурок поющих мужчины и женщины знаменитой ханива).

Не только композиция, но и весь облик божеств — непомерно большие головы и руки, чрезмерно крупные черты лица, широко открытые и напряженно глядящие вперед глаза, неземная улыбка чуть приподнятых углов рта — заставляет

²⁰ В японском искусствоведении классификация стилей монументальной пластики опирается на чисто формальные признаки — виды нимбоз. Скульптура первого типа имеет нимб *икко-сандзон*, т. е. один нимб на всю скульптурную группу, скульптуру первого типа относят к архаическому стилю. Скульптурой второго типа, независимо от того, многофигурная это или однофигурная композиция, независимо от стиля и техники ее, считается скульптура, украшенная нимбом в форме *хосю*, т. е. нимб над головой божества имеет форму, подобную «пузырьку» — *хосю*, венчающему шпиль пагоды Хорюдзи.

предположить, что создание Тори — это образец архаического стиля. Однако при более внимательном знакомстве с характером памятника оказывается, что целый ряд других особенностей не позволяет безоговорочно причислять его к архаике. Статичность позы всех трех персонажей, пренебрежение объемностью, строго фронтальное положение Триады, благодаря чему она производит впечатление почти плоскостной, условная, подчеркнута стилизованная трактовка складок одежды Сяка, преследующая чисто декоративную цель, свидетельствуют о том, что здесь, скорее, намеренная архаизация изображения — подлинной архаике свойственно прежде всего стремление к передаче движения и объема. Отличной иллюстрацией этому служит уже упомянутая ханива. И если соответственно параллельные жесты фигурок ханива создают оживленный ритм движения и помогают лучше представить увлеченно поющих людей, то застывшие, только формально напоминающие ханива жесты обоих бодхисаттв лишь усиливают впечатление неподвижности.

Таким образом, в Триаде Тори налицо известная противоречивость. Причина этого кроется в том, что Тори Бусси обращается к пластической традиции китайских пещерных храмов типа Юнган и Лунмынь и стремится как можно точнее воспроизвести ее. Вероятно, поэтому его бронзовая скульптура и воспроизводит плоскостной, линейный характер высеченной из камня скульптуры пещерных храмов. Отсюда доминирующая роль линии в ущерб объему, сближающая круглую скульптуру с тяготеющим к графике рельефом. Особенно наглядно господствующую роль линии демонстрирует трактовка складок одежды. Спадающая каскадом к подножию фигуры ткань образует складки, по форме напоминающие прописную греческую омегу (Ω). Повторяющийся линейный ритм складок создает чисто графический эффект.

Так на японской почве в совершенно новых условиях продолжается завезенная из Китая традиция. Связь японского образца с китайскими прототипами признается большинством японских специалистов настолько тесной, что его принято относить к стилю китайской монументальной пластики VI в. [42]. Даже больше: в японской [42], американской [193; 194] и западноевропейской [66] литературе распространено мнение, что Триада Тори — образец монументальной бронзы Северо-Вэйского государства, которая у себя на родине, в Китае, уже давно пошла в переплавку. Однако примерно в это же или несколько более позднее время создается и другой шедевр пластики, хранящийся в кондо и составляющий гордость храма Хорюдзи. Это — также бронзовая скульптура Будды, на которой сохранилась вотивная надпись, посвященная спасению души некоей придворной дамы по имени Амако. Датируется скульптура 606 или 666 г.. Внешне, особенно в анфас, и она напоминает китайскую скульптуру VI в.: фигура как бы вписывается в равнобедренный треугольник, вершина которого лежит между бровями Будды, а плотно прижатые к бокам руки составляют его стороны. Но на этом сходство кончается. Пропорции фигуры и трактовка одеяния принципиально отличаются от примененных в китайских образцах и в Триаде Тори. Пропорции скульптуры Будды из Хорюдзи гораздо естественнее и гармоничнее, складки одежды лежат свободнее и более разнообразно и обрисовывают фигуру. Сдержанно оживленный и изящно утонченный, с удлиненными и хрупкими руками, образ этот предвосхищает японский иконографический тип второй половины VIII в.

Таким образом, уже в ранний период распространения буддизма в скульптуре, особенно монументальной, развиваются одновременно два течения: одно — целиком следующее канонам, сложившимся на материке, другое — с самого начала отмеченное самобытными чертами. Разумеется, такое деление чисто условно. Оба эти течения не были чем-то обособленным и неподвластным взаимовлияниям. Внутри каждого из них сформировались различные стилистические особенности.

К первому течению могут быть отнесены два изображения богини Каннон из Хорюдзи: так называемая Кудара-Каннон и Юмэдоно-Каннон.

О происхождении скульптуры Кудара-Каннон существуют две версии. Большинство японских искусствоведов, основываясь на названии Кудара (японское наименование Пэкче — одного из трех государств древней Кореи), полагают, что скульптура была вывезена из Кореи в начале VII в. По второй версии (которой, в частности, придерживается Ж. Бюо [66, 78], изображение Кудара-Каннон было создано в Японии. Ж. Бюо приписывает его резцу японского мастера VII в. Мабито²¹, так как, по ее мнению, трактовка изобра-

²¹ Имя «Мабито» указывает на то, что мастер принадлежал к категории курацукурибэ — шорников. В эту категорию входили и рабы корейского происхождения.

жения (тип лица и моделировка профиля) отличаются от иконографической традиции Кореи того времени [66, 78].

По формальным признакам японские специалисты относят Кудара-Каннон и Юмэдоно-Каннон к так называемому стилю хосю, тогда как Триаду Тори они относят к архаическому стилю икко-сандзон. Однако различие заключается совершенно не в этом. Махаянистский культ богини милосердия Каннон, превратившейся в конце VII в. в наиболее популярное божество буддийского пантеона, приводит к появлению иного иконографического типа. По сравнению с Сяка из Триады Тори изображение Каннон приобретает новые черты — мастер стремится подчеркнуть не сверхъестественное, а человеческое начало образа.

Высокую (около 2,1 м), тонкую фигуру богини, поставленную на пьедестал в виде цветка лотоса, венчает небольшая изящной формы голова. Лицо богини освещено доброй задумчивой улыбкой, взгляд — из-под полуопущенных век. Деревянный корпус скульптуры покрыт толстым слоем грунта, что придает всему изображению мягкость и теплоту. Естественны пропорции тела, подчеркнутые расположением складок одеяния богини. Одежда ниспадает спокойными вертикальными складками, подчеркивая стройность фигуры, которая, несмотря на фронтальность позы, уже воспринимается как вполне завершенный объем. Быть может, подобная трактовка пластического образа, как и отличающийся от традиционного тип лица, и позволили Ж. Бюо усомниться в корейском происхождении скульптуры.

Однако наряду с новыми чертами в скульптуре есть и такие, которые указывают на явную связь с традиционной пластикой типа Триады Тори. Это прежде всего драпировка складок шарфа, напряженно застывшие в ритуальном жесте руки и уже упомянутая фронтальность позы.

Еще более приближается к стилю Тори изображение Юмэдоно-Каннон²². По мнению некоторых японских специалистов, это — деревянная реплика бронзовой статуи. Как и Кудара-

Каннон, фигура Юмэдоно-Каннон выполнена из одного куска камфарного дерева. Отдельно сделаны только нижние концы шарфа на переднем плане: их назначение — усилить впечатление объема и глубины изображения. В то

²² Юмэдоно-Каннон сохранилась гораздо лучше К.удара-Каннон, так как она являлась *хибуцу*, т. е. «секретным буддой», и доступ к ней был возможен только один раз в году.

же время здесь сохраняется традиция использования линейного ритма в качестве декоративной обработки.

Статуя Юмэдоно-Каннон ориентировочно датируется в японском искусствоведении серединой V в. С 739 г. она числится в инвентаре Восточного ансамбля Хорюдзи, т. е. Юмэ-доно. Тогда же она была, по-видимому, покрыта тонкими золотыми листами.

Строго фронтальная поза, безжизненно застывшее лицо с жесткими чертами, прямо смотрящие глаза — все это указывает на тесную связь с бронзовой Тριάдой Тори.

Широкое распространение культа Каннон, подвергнувшегося влиянию среднеазиатских религиозных течений, потребовало создания многочисленных изображений богини. Судя по дошедшим до нас скульптурным, рельефным и живописным²³ изображениям конца VII — начала VIII в., образ Каннон быстрее порывает с традиционным стилем, который в Японии полнее всего представлен творчеством Тори.

Основная идея культа Каннон способствовала принятию и усвоению новых иконографических канонов. Уже в начале VIII в. иконография Каннон демонстрирует решительный отход от иератического изображения в сторону его очеловечивания. Идея материнской любви, милосердия и снисхождения воплощается в идеальном образе прекрасной женщины.

Пришедший из Китая вместе с проповедью махаяны эстетический идеал, сложившийся в колыбели махаянистского вероучения — Гандхаре (Кушанское царство), находит в Японии благоприятную почву. Об этом свидетельствует целый ряд бронзовых, деревянных и лаковых образов Каннон, датируемых концом VII — началом VIII в. Образец скульптуры этого типа — позолоченная бронзовая статуя Каннон из главного святилища (Тоиндо) храма Якусидзи.

Каннон из Якусидзи, по мнению большинства искусствоведов, принадлежит к лучшим образцам бронзовой скульптуры в технике воскового литья (цоколь отлит отдельно). Как обычно, фигура богини поставлена на пьедестал в виде цветка лотоса, левая рука поднята для благословения, в правой она сжимает лотос. Высота фигуры — около 2 м. Храмовое предание сообщает, что Сёканнон из Тоиндо была привезена из Кореи. Однако авторы «Нихон бидзюуси» [42—45], Ж. Бюо [66] и другие считают, что ни в Корею,

²³ Полагают [66, 63], что живописный образ Каннон даже в росписях Хорюдзи является репликой, или копией, наиболее популярных ее статуй.

ни в Китае нет аналогичного этому образу. Характерные для китайской и гандхарской скульптуры каноническая поза, фиксированный ритуальный жест, фронтальное решение фигуры, моделировка прически и ожерелий, изящный ритм складок -свободно развевающихся одежд и шарфа, подчеркивающих легкость фигуры, прямо указывают на источник заимствования. Только выражение строгой и благородной ясности отличает, по мнению японских ученых [42], Каннон из Якусидзи от ее гандхарских и китайских прототипов.

Новый этап в иконографии Каннон начинается с создания ее трехметровой статуи, хранящейся в монастыре Тодайдзи. Это так называемая Фукукэндзяку-Каннон (санскр. Амогхапаша)—божественный патрон секты Кэгон²⁴. Синкретичность догматов секты оказала на иконографию Каннон большое влияние. Традиционная фронтальность позы, присущая большинству изображений богини, принадлежащих секте Хоссо сохраняется, но в остальном иконография резко изменяется. Прежде всего, в образе Фукукэндзяку воплотились, согласно канону секты Кэгон, черты индийских богов Шивы, Наланды. Богиня наделена атрибутами охотника за душами: в одной руке она держит шнур, завязанный петлей, в другой— систр. У нее три глаза и восемь рук. Очень сложную прическу венчает серебряная статуэтка будды Амиды. Множество лучей, покрывающих большой — в рост статуи — нимб, является, видимо, реминисценцией солнечного культа народов Средней Азии, элементы которого были заимствованы махаяной.

Та же идея, вероятно, положена в основу и гигантского пятиметрового образа тысячерукой Каннон из храма Тосё-дайдзи, так называемой Сэндзю-Каннон, у которой солнечные лучи превратились в руки милосердного божества — подателя благ.

Пластическая трактовка Фукукэндзяку (моделировка тела и одеяния богини, прекрасная передача объема) в целом продолжает стилистические традиции Каннон из Якусидзи (лишь бронза заменена сухим лаком). Но у Фукукэндзяку-Каннон голова больше и массивнее, а губы и щеки более пухлые. Но в то же время в ней больше значительности и силы.

Таким образом, развитие иконографии Каннон идет по

²⁴ Кэгон — мистическая секта, объединяющая элементы хинаяны и махаяны. Появилась в Японии около 735 г. Основная идея секты — спасение доступно каждому и путь к нему лежит через созерцание.

линии отягощения образа многочисленными атрибутами, символизирующими сложные и запутанные догмы сект Хос-со, Кэгон, Тэндай и др. Образ Фукукэндзю-Каннон, наделенный одновременно чертами божества и человека, многократно повторяется и в последующее время.

Беглый обзор эволюции иконографии богини Каннон дает возможность проследить стилистические изменения в ее изображениях в VII—VIII вв. Не нужно забывать, что установленные здесь изменения следует отнести не только за счет перемен, происшедших в религиозных представлениях или вследствие применения различных материалов. Несомненно, существенную роль здесь должно было сыграть наличие при главных храмах своих школ, мастера которых придерживались определенной манеры исполнения образа. Внутри одной из таких храмовых школ более архаический стиль мог удерживаться дольше и прочнее (особенно в бронзовых изделиях), и тогда, как известно, оказывать влияние на сменяющий его новый. Таким образом, одновременно, в один и тот же период могли создаваться различные по стилю памятники. Известную роль играла и практика изготовления образа по заказу знатных жертвователей.

В свете приведенных здесь соображений определенный интерес может представить изучение такого признанного шедевра бронзовой пластики, как Триада фамильной скинии Татибана из кондо монастыря Хорюдзи. Триада Татибана датируется концом VII или самым началом VIII в. и считается лучшим из произведений, выполненных в технике воскового литья. Каноническая скульптурная группа изображает будду Амиду и двух бодхисаттв Каннон и Сэйси (санскр. Махастапрапта). Все эти фигурки, подобно цветам лотоса, поднимаются на витых стеблях из так называемой *сасанами* (позолоченной медной пластинки с волнообразной поверхностью). Сасанами покрыта сплошным гравированным орнаментом в виде листьев и цветов лотоса. Этот декор был очень популярен в гандхарском искусстве при украшении иконостаса. Бронзовые со следами позолоты, украшенные пышным декором ширмы воспринимаются как второй нимб статуэток. Ширмы покрыты рельефным узором из цветов и облаков, а в углах схождения створок и на верхней перекладине ширмы изображены сидящие на цветках лотоса пять круглолицых буддийских ангелов. Горельефы с изображением шести маленьких сидящих Амид довершают убранство фона Триады. В центре нимба расположена розетка в виде лотоса, а по краям его — языки пламени и арабески из цветов жимолости, т. е. узор, пришедший через Гандхару с Запада.

В противовес пышному убранству ширмы декор нимбов Триады тяготеет, скорее, к догандхарскому стилю. Изящные фигурки близки по манере исполнения Триаде Тори. Эта близость видна и в композиции, и в строго фронтальном решении всех трех фигур, и в моделировке головы центральной фигуры Амиды, и т. д. Вместе с тем пластическая интерпретация образов бодхисаттв, а также моделировка складок одежды отличны от принятых Тори.

К тому же примерно времени относится и Триада из кондо Якусидзи. Эта Триада во многих отношениях отличается от предшествовавших и современных ей памятников этого типа, принадлежащих, видимо, к школе Хорюдзи.

Изменились прежде всего персонажи Триады, изменилась и композиция. Центральное место принадлежит здесь по-прежнему будде — в данном случае будде Якуси Нёрай (Якуси — букв. «божество Великого Слова», т. е. воплощение махаянистской идеи спасения с помощью магических призывов-заклинаний). Но каноническое изображение бодхисаттв заменено изображениями синкретических махаянистских божеств Луны и Солнца — Гакко и Никко, т. е. санскритских Чандрапрабхи («Свет Луны») и Сурьяпрабхи («Сияние Солнца»). Характер изображения Никко и Гакко позволяет считать их ипостасями богини Каннон.

Бронзовый Якуси высотой в 2,5 м восседает на высоком, около 0,5 м, бронзовом цоколе. Деревянные и позолоченные Гакко и Никко, сопутствующие ему, стоят на цветках лотоса справа и слева от него. Объединяет группу беломраморная алтарная платформа, на которую поставлены фигуры.

Стилистические различия между центральной фигурой Триады и сопутствующими фигурами, проявляются здесь особенно наглядно. Отчасти это обусловлено применением различных материалов (бронза и дерево). В бронзовом будде Якуси, являющемся собственно *хондзоном*, т. е. главной святыней храма, еще сохраняются некоторые стилистические особенности Тριάд Тори и Татибана. Но деревянные фигуры богинь трактованы уже в совершенно другой манере. Отсюда и композиция приобретает более свободный характер.

Фигура Якуси, несмотря на фронтальность позы, приобретает известную естественность — свободнее становятся посадка головы и жест, живее и мягче движения и складки гиматия (плаща). Округлое лицо освещено спокойной улыбкой, взгляд — из-под полуопущенных век. Все это делает Якуси совершенно непохожим на суровых с застывшим прямым взглядом будд обеих Тριάд.

Изображения Гакко и Никко отличаются от предшествовавших им изображений еще больше. У них живые и динамичные позы и естественные пропорции. Правда, их позы и жесты еще совершенно симметричны, но и они не вносят ощущения скованности.

Авторство Триады Якусидзи приписывается китайскому мастеру. По преданию, даже мраморная алтарная платформа вывезена из Китая. Действительно, три ступени цоколя Якуси украшает геометрический узор в виде буквы «х» с розетками, похожими на орнамент китайских кирпичей [66, 90]. На верхней ступени изображены китайские «гении» — чэн, обозначающие страны света: на юге — феникс, на востоке — дракон, на западе — тигр, на севере — черепаха и змея.

Изображения окружены орнаментом из виноградных лоз, заимствованных через Гандхару или непосредственно из сасанидского Ирана.

Однако наряду с отмеченными традиционными элементами в декоре цоколя (рис. 35) появляются и чисто местные типажи. В одной из сцен, отражающих, вероятно, завоевание острова Танэгасима и северной части архипелага Рюкю, которое завершилось в конце VII в., появляются изображения жителей острова — хаято.

Причудливые обнаженные человеческие фигуры это и есть, видимо, вывезенные с юга хаято, из которых в Нара была составлена дворцовая охрана. Помимо фигурок на цоколе изображено, по-видимому, жилище хаято.

Подобные изображения уже встречались в японском искусстве, а именно на рельефах бронзовых зеркал типа *тёк-комон* и из кургана Такарадзука. Барельефы цоколя Якуси свидетельствуют об определенном этапе формирования нового стиля. Здесь ясно видно стремление связать создание новой буддийской святыни со столь важным событием в истории японского государства. Несомненно, освящение в 696 г. кондо монастыря Якусидзи, главной святыней которого является Триада, было совершено в ознаменование победы над хаято. Естественно, что обращение к новым сюжетам требовало и новых методов трактовки образов.

Очень интересен в свете зарождения самобытной традиции и образ так называемого Сяка из Дзиндайзи, хотя он и не причисляется к шедеврам японского искусства, а считается образцом ученической работы.

Сяка из Дзиндайзи ориентировочно датируется концом VII — началом VIII в., т. е. тем же примерно временем, что и Триада Якусидзи. Но это — единственный из всех известных изображений Будды пример трактовки образа в совершенно иной манере, чем канонические образы будд VII—VIII вв. В отличие от очень импозантных бронзовых, лаковых и в меньшей степени деревянных статуй будд, Сяка из Дзиндайзи прост и скромен. Все известные изображения будд — это либо центральные фигуры Тριάд, либо достигающие очень больших размеров единичные статуи. К тому же все они снабжены богато украшенным цоколем, декор которого сюжетно дополняет изображение. Будда же из храма Дзиндайзи — небольшое единичное изображение (0,83 м) юноши, спокойно сидящего на скамье. Он совершенно лишен атрибутов, которыми, как правило, наделены все буддийские божества и которые символизируют их свойства. Лишен Сяка и традиционного подножия и пышных украшений. Он сидит прямо, спустив ноги и широко расставив их, крепко упирается ими в пол. (Как правило, будды из Тριάды сидят, подогнув под себя ноги.) Левая рука Будды спокойно, ладонью вверх, лежит на колене, правая поднята в традиционном жесте благословения. Одевание наподобие плаща крупными складками ниспадает с левого плеча почти до самых ступней, хорошо обрисовывая грубоватую фигуру. Общий характер памятника, отказ от дополнительных деталей, интимность образа связывают его с архаикой добуддийского периода. Полуопущенные веки, довольно широкий и плоский нос, слегка приоткрытые губы и несколько плоское и малоподвижное лицо идут от архаизированной Тριάды Тори. В то же время пропорции головы и конечностей, моделировка надбровных дуг и щек ближе к традиционным иконографическим чертам скульптуры тайского времени.

Возможно, что идея образа Сяка из Дзиндайзи и его трактовка отражают в какой-то мере активизацию в конце VII в. сил местной самобытной культуры. Завершение в этот период так называемых реформ Тайка и завоевание островов Рюкю открывало новую страницу в истории японского государства. В этих условиях, несмотря на китаизацию всей жизни государства, появляется потребность воплотить в образе буддийского божества, установленного в ознаменование победоносных походов на юг, привычные черты, родственные присущим народной пластике — ханива.

Скупость средств выражения и простота, стремление изобразить только самое главное и необходимое — черты, присущие вообще японскому искусству во все времена. Образ Сяка — это только одна из первых в иератической скульптуре попыток опереться на местные традиции.

В этом же плане представляет интерес и группа из четырех статуэток в кондо монастыря Хорюдзи на сюжет рождения Будды. Эти статуэтки входят в группу 48 бодхисаттв, которые в 1078 г. вместе со скинией Тамамуси были перенесены из женского монастыря Татибанадэра в Хорюдзи. Коленопреклоненные женские фигурки высотой немногим более 10 см удивительно напоминают средневековые изображения японских служанок.

Но особенно интересны некоторые персонажи так называемых «Четырех сцен из жизни Будды» в пагоде Годзюното Хорюдзи. Как и предыдущие памятники, они датируются примерно самым концом VII — началом VIII в. (в японской историографии — 711 г.).

Некоторые японские и западноевропейские искусствоведы (Нома Сэйроку [90], Ж. Бюо [66] и др.) считают, что «Четыре сцены из жизни Будды» — это диорама. Однако термин «диорама» не совсем точен. Памятник выходит за рамки диорамы. Более точно его можно охарактеризовать как сочетание различной глубины рельефа с круглой пластикой.

Четыре плиты размером 3,9X2,95 м каждая поставлены в середине помещения нижнего этажа пагоды вокруг центральной мачты. Каждая плита обращена соответственно на восток, юг, запад и север. На каждой плите — барельефные и горельефные изображения. Небольшие (30—40 см) статуэтки поставлены перед плитами.

Материалом для всей скульптуры (как рельефов, так и круглой пластики) послужила необожженная белая гончарная глина. Вместе с тем использовались также слюда, бумажное волокно и рубленая солома.

Сюжет всех четырех сцен традиционен. На плите, обращенной к востоку, изображена очень популярная в VII—VIII вв. среди последователей секты Хоссо сцена беседы двух бодхисаттв — великого Мондзю и Юима; на юге — сцена «Пророчество Мироку»; на западе — «Раздача священных реликвий»; на севере — паринирвана «Успение и нирвана Сяка».

В зарубежном искусствоведении при анализе скульптуры «Четырех сцен из жизни Будды» допускаются самые широкие сравнения не только с китайской мелкой пластикой, но даже с аналогичным видом пластики классической древности, вплоть до танагры и статуэток древнего Вавилона и Египта [42; 50; 70]. При этом сопоставляются утонченное изящество, экспрессия и острота, присущие скульптуре различных народов и исторических периодов.

Между тем такого рода сравнения вряд ли могут объяснить художественную сущность этого памятника. Влияние и просто прямое заимствование художественного стиля из Средней Азии и Китая здесь, конечно, несомненно. Однако гораздо важнее то, что на этой ранней стадии развития средневековой пластики в период пробуждения глубокого интереса к духовному миру человека, появляется необходимость обращения к местным изобразительным особенностям. В этом отношении наиболее показательна сцена «Успение Будды». В сравнительно небольших (около 40 см) статуэтках с большой выразительностью показана вся глубина человеческого чувства. Два человека из оплакивающей Будду толпы кажутся сделанными прямо с натуры. В скорбном ужасе они устремились к лежащему телу Учителя. Обе фигуры полны напряженной экспрессии и динамизма. Это — подлинный взрыв отчаяния. Искривленные черты лица, разверстые в страшном вопле рты — это воплощение безудержного горя. Позы и жесты переданы в полнейшем нарушении буддийской иконографии — фронтальность и симметрия полностью потеряны. Несмотря на то что композиция «Успения» в целом организована вокруг лежащего Будды, каждая фигурка отмечена своими индивидуальными чертами.

Фигурка старика-мирянина, одетого по моде того времени, с опущенными плечами и сжатыми руками более сдержанна и покорна в выражении горя. Только лицо, на котором выделяется рот, широко раскрытый в плаче, продолжающемся в глубоких морщинах «кричащего» лба, полно напряженного динамизма.

Рядом с ним — статуэтка, изображающая аскета-послушника. Весь его облик отражает отчаянный порыв. Иссеченное резкими морщинами, изможденное и перекошенное в крике лицо, страшная худоба едва прикрытого рубищем изнуренного тела с подчеркнуто проступающими ребрами, судорожно сжатые в кулаки руки подчеркивают состояние крайнего потрясения.

Плавным, струящимся линиям контура почившего Будды противопоставлен нервный, изломанный многообразный линейный ритм фигур последователей, его оплакивающих. Мелкие и дробные с изрезанными краями формы усиливают эффект экспрессии. Выразительность и стремление к правдивой передаче деталей заставляют вспомнить лучшие образцы готики. С другой стороны, здесь проявляется свойственное уже пластике добуддийского периода тяготение к утрированному, гротескному решению образа, которое позднее будет развиваться в японской скульптуре и графике.

Появление в чисто религиозной композиции изображения простого, смертного человека уже само по себе указывает на развитие иконографического канона. Изображение человека дается наряду с изображением божества. Такое сопоставление образов, причем выполненных в различной манере, преследует цель еще больше подчеркнуть разную природу божества и смертного. В изображении человека, гораздо менее скованном канонами, всего естественнее было следовать своей, местной традиции, стремясь воспроизвести и характерные этнические черты местного жителя. Таким образом, статуэтки из «Успения» являются, быть может, и одним из самых ранних памятников японской средневековой неератической пластики.

Местные, чисто японские традиции проявляются и в огромных (высотой более 3 м) деревянных фигурах Стражей храма — Нио или Конгорикиси и некоторых деревянных масках для представлений *гигаку* (например, в маске старика Тайкофу, или Тэнгу,— персонажа японского фольклора).

Традиционный для буддийской иконографии образ божества, устрашающего всех врагов веры, приобретает в Японии черты, которые сближают его, в частности, с современными ему гротескными рисунками, обнаруженными в кондо монастыря Хорюдзи. Могучие формы, чрезмерно подчеркнутая мускулатура, утрированно зверское выражение лица, стремительность движения и путающий динамизм всей фигуры предвосхищают отчасти скульптурные и графические образы позднего средневековья и нового времени.

Но, пожалуй, к самым интересным с точки зрения формирования японского художественного стиля памятникам следует отнести так называемую портретную скульптуру.

Примерно в середине VIII в. буддизм пустил настолько глубокие корни, что, заимствовав отдельные элементы из местной религии синто, подчинил себе полностью синтоистское духовенство. Свое господство буддийская церковь оформила созданием нового вероучения, так называемого рёбу-синто. Буддийское духовенство в этот период не только претендует на идеологическое господство, но и стремится руководить и политической жизнью государства. Ведущая роль буддийской церкви отразилась и на характере создаваемых в этот период иконографических памятников. Пышные, гигантских размеров изображения Будды (Дайбуцу и огромные сухого лака фигуры Русяна) символизируют политическое могущество буддийской церкви — выразительницы идеалов растущего феодального государства. Все эти памятники отмечены характерными местными чертами, например цоколь Дайбуцу²⁵, Комокутэн — страж

Запада или Ситэнно — страж Востока из храма Тодайдзи (рис. 36), попирающий поверженное существо, олицетворяющее, быть может, побежденных хаято.

Интересно отметить, что среди украшений наиболее популярного махаянистского божества — богини Каннон — появляется магатама — священный атрибут главы синтоистского пантеона богини Аматаэрасу. В этом можно усмотреть косвенное указание на слияние буддийского и синтоистского божества.

К этому времени относятся первые попытки создать на буддийской иконографической почве антропоморфное изображение богов синтоистского пантеона. Как правило, материалом для них служил лак. Тогда же начинается массовое изготовление переносных образов буддийских богов. Такого рода изображения, преимущественно в технике сухого лака, создавались мастерами различных храмов, причем те наделяли свои изделия специфически японскими чертами.

В условиях идеологической и политической экспансии буддизма появляется необходимость в прославлении и канонизации наиболее выдающихся деятелей церкви. Потому в 50—60-х годах VIII в. и появляется новый для Японии жанр скульптурного изображения известных деятелей эпохи, таких, как Гёсин, Гиэн, Гандзин и др.

²⁵ Прототипом шестнадцатиметрового бронзового Дайбуцу, авторство которого приписывается Гёги — знаменитому проповеднику секты Хоссо, художнику и политическому деятелю, является колоссальный, высеченный из камня будда Вайрочана в пещерном храме Лунмынь.

Первоначальный образ Дайбуцу не сохранился. От середины VIII в. дошли только фрагменты цоколя. Известно, что лепестки лотоса были украшены гравированными рисунками на сюжет священного писания, а также сценами из жизни японцев.

Но, как это свойственно периоду раннего феодализма, портрет понимается еще не как передача физического облика определенного человека. На первом месте выступает типологический момент, т. е. художник не только стремится к индивидуальной характеристике своей модели, но и ставит перед собой более широкую цель — пытается обобщить в портрете идеальные черты, носителем которых является объект его изображения. Отсюда своеобразный дуализм портрета середины VIII в. и более позднего времени. Он заключается в том, что, несмотря на кажущуюся реалистичность, выразившуюся в индивидуализации изображения, в стремлении собрать и сохранить отдельные черты, присущие только данной личности, этот жанр следует основным канонам иератической иконографии.

Все три скульптурных портрета канонизированных буддийской церковью святых (Гёсин, Гиэн и Гандзин) одновременно являются памятниками культового и светского искусства.

Первым образцом такого портрета считается статуя Гёсин. Храмовое предание рассказывает, что по приказу Геенна, ставшего в 748 г. настоятелем Хорюдзи, было сооружено здание Юмэдоно, в котором вскоре после смерти Гёсина, умершего в изгнании в начале 50-х годов, а затем канонизированного, была установлена его статуя, выполненная в технике сухого лака.

В строго каноничном изображении святого Гёсина воспроизведены фронтальная иератическая поза и весь облик центральной фигуры Триады — сидящего будды Сяка, или Якуси. В моделировке складок одежды видна связь с бронзовой пластикой. Но проработка головы и всего тела выполнена в другой манере. Правильные и естественные пропорции массивной фигуры, выразительная и тщательная моделировка отдельных деталей приближают скульптуру по манере выполнения к фигурам из сцены «Успение Будды».

Две другие статуи (Гиэна из трапезной Окадэра и Гандзина из Тосёдайдзи) повторяют в общих чертах скульптуру Гёсина.

Деревянное покрытое лаком изображение Гиэна отличается от предыдущего еще большей натуралистичностью моделировки. Резкие морщины вокруг рта и на лбу, ребра, проступающие на обнаженной груди святого, заставляют вспомнить аскета из «Успения Будды».

Знаменитый портрет слепого Гандзина (или Кансина), очень популярного в свое время буддийского проповедника, основателя Тосёдайдзи (китайца по происхождению), является признанным шедевром техники сухого лака (рис. 37). Авторство этой скульптуры предположительно приписывается Ситаку, одному из сподвижников Гандзина, монаху из монастыря Тосёдайдзи.

Гандзин, как и Гёсин и Гиэн, изображен сидящим в традиционной фронтальной позе углубленного созерцания. Вся массивная фигура слепого старого священника, сидящего со сложенными (ладонь на ладонь) руками, дышит спокойствием отрешенности. Монашеская одежда в красных и черных тонах простыми и естественными складками драпирует сильное тело. Линейный ритм складок не столь ясно выражен, как в статуе Гиэна, и лишь в косо падающих параллельно друг другу складках, скрывающих колени, он становится элементом декоративности, усиливая впечатление плоскостности.

Мастерски выполнена большая правильной формы гладко выбритая голова, посаженная на короткую толстую шею. Широкое, крупной лепки лицо с высоким лбом покрыто сетью мелких морщин. Моделировка носа с четко вырезанными контурами ноздрей, резко очерченных губ, твердого подбородка и мясистых ушей отличается большой тщательностью исполнения. По сравнению с портретом Гиэна здесь сделан еще один шаг в сторону дальнейшей индивидуализации изображения. Автор стремился как можно полнее воспроизвести облик старого слепого человека. В нем нет ничего чрезмерного, утрированного, экспрессивного, т. е. того, что было так

присуще аскетическому, изможденному образу Гиэна. Но в то же время скульптура лишена и того изящества, которое было свойственно образам Будды из Тριάд. Однако определяющее влияние образа Будды на трактовку портрета несомненно.

Плотная, но пропорциональная фигура, тяжелая, крупная голова со смеженными веками слепого, уши, совершенно непохожие на длинные свисающие, как у Будды, уши Гиэна, большие тяжело лежащие одна на другой руки — все это принадлежит одному определенному человеку. Но выражение его лица, подобного маске, предназначенной для передачи мистического процесса созерцания, каноническая улыбка, чуть тронувшая углы рта, свидетельствуют о безусловном влиянии канона. Таков двойственный характер скульптурного иератического портрета в японском искусстве VIII в.

Начиная с VIII в. и на протяжении почти всего средневековья жанр портрета сохраняет иератическое, культовое содержание. В нем, как и в других жанрах буддийской иконографии, проявляется иллюстративный характер изображения. Иллюстративность выражается в стремлении прежде всего воспроизвести красоту духовного подвига. Портрет святого Гандзина — выдающийся шедевр японского национального искусства — является именно таким сочетанием иконы и элементов индивидуального портрета.

Таким образом, в течение примерно столетия (с конца VII до 70-х годов VIII в.) в японской пластике создавались различные по своему стилю памятники. Одновременно, в тесном взаимодействии друг с другом сосуществовали два основных течения: одно — «китаизированное» (в нем преобладает влияние танского искусства, за которым стоит искусство гандхарское, т. е. сочетание элементов культуры Индии, сасанидского Ирана, Средней Азии, эллинистического мира; рис. 38), другое тяготеет к местным, самобытным традициям. Но внутри обоих направлений неуклонно развиваются и накапливаются черты, присущие местной культуре, формируя японский национальный стиль.

Подобные процессы происходят и в живописи. Как и скульптура, японская живопись в VII—VIII вв. связана главным образом с религиозной тематикой.

Образцы японской живописи добуддийского периода пока неизвестны. Общеизвестной является теория заимствования техники живописи с материка (через Корею и Китай). Однако уже в самых ранних памятниках японской живописи обнаруживаются черты, отличающие их от корейских и китайских образцов.

Как известно, древняя и средневековая китайская и вообще дальневосточная живопись принципиально отличается от западной. Ей совершенно неизвестна техника масляной живописи. Как правило, дальневосточная живопись выполнена или монохромной тушью, или сочетанием черной туши и темперы — чистой либо с добавлением восковой краски, или туши с водяными красками (минеральными). Писали обычно на шелке и бумаге различной толщины и плотности. Единственным орудием живописца и рисовальщика была кисть.

В китайской живописи главную роль играет линия, контур, а не объем. Для нее характерны доминирующая линейность, плоскостность, почти полное отсутствие светотени, а в тех случаях, когда светотень применялась, она служила скорее для усиления контура, чем для придания глубины.

В такой технике исполнена живопись, украшающая свитки с текстом буддийских сутр и исторических анналов, ширмы с росписями религиозного и светского содержания и прочее, которые датируются примерно первой половиной VIII в.

В живописи большинства свитков и других памятников появляются заимствованные из Китая не только техника, но и сам типаж, сюжет, композиция, цвет. Все это на японской почве получило широкое распространение и впоследствии оказало заметное влияние на формирование японского стиля в живописи.

В помещении Дзидзоин храма Якусидзи хранится написанное на холсте изображение богини Шри (Сарасвати — супруги Брахмы) — в данном случае одной из ипостасей бодхисаттвы Манджушри (по-японски Мондзю), — которое датируется 30—40-ми годами VIII в. Предполагают, что это живописная копия скульптурного образа. Костюм, прическа и лицо божества воспроизводят придворную моду того времени. Пухлые наруганные щеки, нос и лоб покрыты рисовой пудрой; дугообразные брови имеют форму «мотылька»; между бровями и в углах рта посажены мушки; ладони маленьких и хрупких, как цветок, рук накрашены той же розовой краской, что и щеки. Все эти черты указывают и на тесную связь изображения с живописью Хотана, Турфана и других центров так называемого гандхарского искусства.

Колорит картины построен на сочетании красной, белой, чайно-коричневой, темно-зеленой, черной, синей красок и золота. Контур нанесен черным и красноватым цветами. Подкраска лица белая и красноватая.

Техника живописи шелкового *фусума* (ткань, в которую заворачивали свитки) из храма Сайдайди похожа на примененную в изображении богини Шри. На посыпанный золотой пудрой фон нанесены разноцветным контуром орнаменты из цветов и человеческих фигур. Датируется фусума началом 60-х годов VIII в.

В этот же период (конец VII — первая половина VIII в.) существовали и другие виды живописи как монументальной, так и декоративной: стенопись, живопись по лаку.

Наиболее интересный и уникальный памятник древней японской живописи — стенопись кондо в Хорудзи (рис. 39). Это выдающийся образец монументального искусства Дальнего Востока.

Очень плохая сохранность памятника, который неоднократно подвергался разрушениям, затрудняет работу исследователей. До сих пор не установлены ни автор (или авторы) росписей, ни точная дата их создания. Одна из храмовых легенд приписывает авторство корейскому художнику Донгё, отодвигая время окончания стенописи к началу VII в. (примерно к 610 г.). Другие предания называют творцом живописи Тори Бусси. Согласно последним исследованиям принята более поздняя датировка — примерно 670—710 гг.

Среди специалистов существуют различные теории относительно техники живописи, примененной в росписях кондо [50, 92]. В настоящее время наиболее распространенная теория сводится к следующему. Роспись исполнена прямо на стенах кондо, а не на ткани, наклеенной на стены, как это предполагалось ранее. Для сооружения стен использовали щебень, деревянные решетки (*коси*) толщиной около 18 см. Поверх щебня стена покрывалась с двух сторон специальной обмазкой, как в глинобитных постройках. По составу эта обмазка была близка обычной штукатурке. По мнению некоторых исследователей (например, проф. Таки и др.) на внутреннюю поверхность стен наносился еще один слой обмазки, который и служил грунтом для живописи. Таким образом, в качестве грунта, так называемого *сицзукунури*, использовалась сухая штукатурка, покрытая сверху слоем известкового раствора. В него для придания белизны, возможно, добавлялся и каолин. Правда, есть предположение, что последний был введен в состав грунта позднее, во время одной из средневековых реставраций. Так, известно, что в эпоху Ка-макура была переписана живопись 12-го панно [66, 95]. Грунт этого панно отличается особой белизной. Установлено, что в состав ее входит *гофун* — известь из морских ракушек.

На грунт контур наносился кистью черной китайской тушью. Затем контур заполнялся минеральными или растительными красками, замешанными на клею. Недостаточно закрепленные краски сохранились очень плохо. Лучше всего сохранилась красная охра, которая применялась для передачи тела. Предполагают, что в основе живописи (особенно в пейзаже и декоре) лежал прием разделения цветов.

Роспись велась по сухому грунту. Окончательно не выяснено, в какой технике работали живописцы. Предполагают, что они сочетали китайский графический прием (преобладающий в стенописи кондо) с противоположным ему методом — так называемым *кумадори*. Термин «кумадори» употреблялся в более позднее время и заимствован из театрального искусства, где он означает «грим». Японские и западноевропейские искусствоведы трактуют этот термин как валёр и даже, исходя из особенностей японского грима, сближают его с моделировкой. Японский актер при гримировке наносит сначала румяна, а по ним накладывает изображение мускулатуры и морщин, а затем уже штрихами подправляет отдельные черты (углы рта, брови). Эффект светотени при этом получается тот же, что и при моделировке. Установлено, что моделировка кумадори применена к живописи фигуры и особенно лица будды Амиды из росписи на шестой панели кондо.

Большинство исследователей склоняются к признанию средиземноморского происхождения такого рода живописи [66].

Пришедшая с Запада эллинистическая живопись, безусловно, оказала влияние на технику монументальной живописи эллинизированных стран Средней Азии и даже в какой-то мере Индии (например, росписи пещерных храмов Аджанты, относящиеся к V в. и. э.). От нее была воспринята пластическая традиция, выразившаяся в приеме письма не тонкой сухой линией, а линией с растеком, как бы сглаживающей переход от светлого к темному (например, переход от красного цвета контура лица к темно-розовому тону кожи). Такова в общих чертах характеристика моделировки в живописи, названная японцами кумадори.

Вместе с тем в живописи кондо Хорюдзи представлены и другие технические приемы, также заимствованные из Средней Азии. Известно, что в росписях Мирана, Хотана, Кызыла и других происходит смена пластического изображения плоскостным, т. е. техника оконтуривания пластического объема вытесняется передачей объема одним линейным контуром [101, 84]. Тонкая каллиграфическая линия контура характерна и для китайской живописи. Она-то и преобладает, по мнению исследователей, и в стенописи кондо [42; 62; 83; 92].

Росписи кондо в Хорюдзи выполнены на двенадцати внутренних панелях. Известно, что кроме кондо стеной росписью был украшен и нижний этаж пагоды Хорюдзи. В годы Вадо (708—714) для защиты живописи от непогоды нижний этаж пагоды был обнесен крытой галереей. Тем не менее росписи пагоды не сохранились.

Двенадцать росписей представляют собой четыре больших панно и восемь малых. Высота всех панно — 3,03 м. Четыре больших панно достигают в ширину 2,57 м, восемь малых — около 1,45 м (по другим данным — соответственно 4 и 1,5 м).

На больших панно даны многофигурные композиции, на меньших — однофигурные.

Атрибуция всех сюжетов росписей не установлена. Тексты, в которых дается описание ориентации махаянистских божеств у различных сект (Хоссо, Дзёдо, Дзэн и др.), не совпадают. В свою очередь, ни один из текстов не сходится с данными инвентаря храма Хорюдзи в эпоху Камакура, так называемого «Коконмокурокусё».

В настоящее время окончательно атрибутированными признаны росписи панелей под номерами VII, XI и XII. При этом роспись XII, изображающая Каннон с одиннадцатью головами, была, как уже указывалось, переписана в эпоху Камакура. На VII, меньшей, панели также изображена Каннон, в ее прическе — фигурка Амиды, внизу — солнце и луна. Существуют и другие гипотезы

относительно росписи панели VII. Согласно одной из них, считают, что на ней изображен будда Якуси, почему и предполагают, что именно эта панель и есть главная икона.

Панно ланели XI изображает бодхисаттву Фугэн (санскр. Самантабhadра), который садится на слона. Как известно, Фугэн — божество Востока, поэтому он и изображен на восточной стене.

Содержание росписей на больших панелях VI, IX и X не совсем выяснено. В росписи панели VI представлена многофигурная композиция. На переднем ее плане изображена каноническая Триада, в центре восседает на троне Амида, слева от него стоит Каннон, справа — Сэйси, бодхисаттва из свиты Амиды. На заднем плане изображены буддийские ангелы-тённин, играющие на музыкальных инструментах, и ряд других фигур. Большинство исследователей полагают, что сюжетом росписи является «Западный Рай» («Чистая земля» — Дзёдо) будды Амиды. Существует мнение, что роспись панели VI была главной иконой.

В изображении Амиды и бодхисаттв обращает на себя внимание различие техники. Амида более пластичен и даже ритм чисто декоративных складок его одеяния одинаков с тем, который был применен в скульптуре. Относительно этого изображения существует гипотеза, что оно является копией какой-то почитаемой статуи Будды. Типична для иконо-графической скульптуры моделировка шеи Будды. Задумчивое и одухотворенное лицо несколько напоминает современные ему живописные образы. Но весь облик Будды, как и симметричная композиция Триады, совершенно иератичен. Строго фронтальная поза, полузакрытые глаза, плотно сжатые губы, соединенные в сложном, символическом жесте пальцы рук воспроизводят, видимо, особый ритуал мистической секты.

В изображении обеих фигур предстоящих бодхисаттв главным средством художественного выражения является линия. При помощи линейных форм мастера росписи преодолевают плоскостность, зачастую присущую такого рода живописи (например, росписи VI в. в Кызыле или многие росписи V в. в Аджанте), и добиваются совершенно иными средствами той же пластичности, которая обычно достигается моделировкой. Вместе с тем эта техника подчеркивает сверхъестественный, нематериальный характер образа в отличие от чувственных, плотских обнаженных человеческих фигур Аджанты.

Позы бодхисаттв по сравнению с позами Амиды и фигур Триады в скульптуре гораздо свободнее и естественнее — строгая фронтальность нарушается, и на смену ей приходит, правда, еще не полный, трехчетвертной поворот.

Относительно сюжета живописи, исполненной на панели IX, ориентированной на север, имеются две гипотезы. Согласно одной из них, здесь изображено очень популярное в этот период божество Мироку. Но если это Мироку, то на панели XI изображен не Фугэн, а Сяка. По другой версии — это будда Сяка. В правом восточном углу панно находится изображение бодхисаттвы Фугэн — божества созерцания, которое всегда помещается справа от Сяка.

На панно панели X, может быть, представлен Якуси. Он сидит в той же позе, что и Мироку (каноническая поза). На заднем плане видны странные фигуры монгольского типа.

Принадлежность росписи других панелей не установлена, так как они очень сильно пострадали от времени и огня.

По сохранившимся фрагментам живописи весьма трудно уяснить не только обработку традиционных канонических сюжетов, которые были положены в основу росписей, но и трактовку их деталей, используемых для раскрытия содержания отдельных моментов. Вероятнее всего предположить, что авторы росписей кондо в Хорюдзи не задавались целью поисков новых форм. Главное внимание они обращали на совершенствование форм уже известных, и среди них преимущественно на линейную форму. Линия — один из главных элементов, определяющих стилистический характер живописи кондо. При помощи линии достигнута объемность, известная пространственность изображения. Элементы линейной перспективы присутствуют в пейзаже, фрагменты которого имеются в росписи панели V [62]. Но наряду с этим линия служила и средством выражения орнамента. Декоративное назначение линии проявляется, например, в трактовке плоских складок одеяния бодхисаттвы из Триады панели VI, не говоря уже о линейном зверином, растительном и геометрическом орнаменте, украшающем трон Амиды на той же панели. Плавная, изящная, довольно длинная, порой круглящаяся линия свойственна не только определяющему контуру, но и дополнительному, декоративному. Звериный и растительный орнаменты заимствованы из сасанидского искусства.

Аналогичный по характеру декор украшает и плафон кондо в Тосёдайдзи. На белом фоне, заполняя всю поверхность плафона, помещен фантастический узор из листьев и цветов. Изысканная линия гибких и длинных стеблей, которые, причудливо переплетаясь, образуют кружево орнамента, отличается удивительной ритмичностью. Совершенно плоский контур стеблей дополняется локальной расцветкой листьев и цветов, в которой гармонично и мягко сочетаются фиолетово-коричневый и нежно-зеленый цвета.

Декоративность стиля, любовь к локальному цвету были восприняты впоследствии и живописью Ямато-э, в которой линия продолжала играть определяющую роль. Развитие живописи, таким образом, идет в сторону еще большей плоскостности решения пространства и усвоения принципа определенным образом стандартизованной формы, перенесенной из живописи эпохи Нара.

В росписях кондо Хорюдзи были заложены основы японской национальной живописи.

В период создания стенописей кондо в процессе освоения и переработки наследия китайского и гандхарского искусства в рамках традиционной иконографической схемы форми-

руется и японский вариант иконографического типа. Особенно показательна в этом отношении интерпретация образа бодхисаттвы Каннон из Триады панели VI. Сохраняя величавую монументальность образа, мастера росписей Кондо наделяют богиню большой женственностью и мягкостью, Полный божественной мудрости и доброты взгляд открытых глаз Каннон устремлен в мир. Лишенный чувственности, свойственной образам Аджанты, облик бодхисаттвы отличается строгостью и целомудренностью. В нем гармонически воплотились лучшие человеческие качества. Канной из росписей кондо Хорюдзи — обожествленный образ идеально прекрасной женщины.

Интересен и другой памятник живописи, хранящийся в кондо Хорюдзи, — росписи скинии Тамамуси, Цветные росписи покрывают внутренние чернолаковые панели Тамамуси и его цоколь.

Техника живописи Тамамуси, так называемая *мицудасо*, или *миттасо*, не имеет ничего общего с упоминавшейся ранее китайской живописью на шелке или бумаге, а в отдельных случаях и на холсте.

Среди специалистов нет еще единого мнения относительно происхождения и специфических особенностей мицудасо. Большинство склоняются к тому, что как само слово, так и техника, им обозначаемая, — иранского происхождения, а в Японию она проникла через одно из трех корейских государств (Пэкче, Кudara или Силла) [50]. Некоторые считают, что мицудасо — индийского происхождения [94]. Но и здесь существуют разногласия. Одни, как, например, Уэмура Рокуро, считают, что росписи Тамамуси не похожи по технике на росписи корейских могильников, тогда как другие, в том числе и Ч. Хагэнауер [73], наоборот, утверждают, что все корейские лаковые росписи сделаны в технике мицудасо.

Сторонники иранского происхождения этой техники с некоторыми оговорками признают, что она аналогична масляной живописи. Однако в японском искусствоведении имеется и противоположное мнение, которое сводится к сближению принципов техники мицудасо и весьма распространенной в современном прикладном искусстве Японии технике *макиэ*, которая заключается в следующем: рисунок, нанесенный лаком на расписываемую поверхность, посыпается золотым или серебряным порошком; затем его кроют лаком, после чего поверхность подвергается шлифовке.

Относительно химического состава мицудасо также нет единого мнения. Скорее всего, это малахит, ляпис-лазурь, окись свинца, смешанная с маслом, или свинцовые белила, т. е. минеральные красители, которые хорошо ложатся на уже покрытую лаком поверхность.

Среди предметов, перечисляемых в древних документах Сёсоин, упоминаются и предметы, украшенные живописью мицудасо. Японские и западноевропейские специалисты полагают, что в древности свинцовые белила применялись либо как пигмент и одновременно как сиккатив (т. е. состав, ускоряющий высыхание масляных красок), либо только как сиккатив, либо, как в росписях Тамамуси, в качестве красителя. В том случае, когда рисунок наносился полусухой кистью на панель, крытую черным лаком, свинцовые белила были наиболее подходящим красителем, так как при смешивании пигмента с клеем и лаком черный лак не поддается воздействию солей таких металлов, как свинец или ртуть.

Краски росписей Тамамуси значительно пострадали от времени, лишь в отдельных местах сохранились яркие краски чистых тонов: кораллово-красная, коричневая, зеленая, желтая, синяя, черная, белая. По данным Уэмура Рокуро, палитра живописцев, расписывающих Тамамуси, включала помимо солей свинца также охру разных оттенков и, может быть, киноварь и кобальт.

Довольно напряженная цветовая гамма живописи Тамамуси, напоминающая многоцветную вышивку (в частности, алтарное покрывало из Тюгудзи, о котором речь пойдет ниже), подчеркивает декоративный характер росписей. В какой-то мере декоративность подчеркнута и композицией росписей отдельных панелей.

Живопись покрывает заднюю стенку и створки дверей, а также все четыре панели цоколя. Сюжет всех росписей прямо связан с буддийским священным писанием: с мифологией, космогонией и джатаками, повествующими о житиях Будды в то время, когда он был еще бодхисаттвой. На створках дверей фасада изображены два стража веры Нио (санскр. Дварапала); на дверях правой и левой стен — по два бодхисаттвы; в верхней части задней стенки панно представлено изображение священной ступы, в которой помещены три Будды, а в нижней части — пейзаж с аскетами. Цоколь покрыт росписью на сюжет жития Будды. Фронтальная его часть посвящена культу реликвий Будды и воспроизводит поминальную службу; на правой стенке — три сцены на сюжет джатаки о тигрице, повествующей о том, как Гаута-ма, пожертвовав собой, спас тигров от голодной смерти; на левой стенке — будда Сяка, жертвующий жизнью ради познания истины (джатака о Гатхе); на панели задней стенки цоколя главным изображением является гора Меру с дворцом Индры на вершине и бушующими вокруг волнами, среди которых видна ось земли.

Всего, таким образом, не считая ножек цоколя, украшенных линейным орнаментом, в Тамамуси имеется восемь панелей, причем в основу росписи каждой из них положен собственный сюжет. Во многих местах росписи сильно пострадали от времени. Так, например, значительно пострадали парные изображения бодхисаттв на створках дверей. Можно разглядеть лишь строго симметричную композицию и вместе с тем свободный и изящный рисунок. По мнению Ж. Бюо [66], эти изображения аналогичны изображениям бодхисаттв из росписей Бозаклыка близ Турфана.

Наиболее интересными являются росписи четвертой, шестой, седьмой и восьмой панелей, т. е. панно на задней стенке собственно храма Тамамуси и роспись боковых и задней стенок цоколя.

Роспись четвертой панели, как отмечалось, распадается на две части — нижнюю и верхнюю. Сюжетная связь между ними неясна, вся композиция фрагментарна и распадается на отдельные замкнутые сцены, хотя иллюстративно-повествовательный характер всей росписи в целом несомненен. Изображенная в верхней части священная ступа трактована здесь как обитель Будды, а не как погребальное сооружение.

В расположенной в нижней половине панели сцене с четырьмя отшельниками в пещерах появляется пейзаж, который служит фоном изображения. Но этот пейзаж — из схематически показанных холмов и фантастического вида деревьев — носит отвлеченный, чисто декоративный характер. Он совершенно не отражает реально существующей природы и, вероятно, был воспринят как один из элементов изобразительного канона. Здесь, быть может, также сказывается стремление к архаизации изображения с целью подчеркнуть неземную сущность изображаемого. Картина лишена пространства, фигуры отшельников и пейзаж сведены к одному плану. Изящный линейный ритм человеческих фигур и условный рисунок скал переходят в чисто декоративный плавный рисунок холмов с ритмически расположенными на них деревьями.

Композиция росписи правой стенки цоколя, иллюстрирующей джатаку о тигрице, распадается на три горизонтальные плоскости, каждая из которых посвящена эпизоду, рассказанным в джатаке. Повествование ведется сверху вниз в порядке развития сюжета. Содержание джатаки сводится к следующему: во время своих странствований бодхисаттва Гаутама встречает тигрицу с детенышами, умирающими от голода. Он решает пожертвовать собой ради их спасения. В первом эпизоде показана встреча с тигрицей, во втором — Гаутама бросается со скалы в пасть тигра, в третьей сцене звери пожирают тело будущего Будды. Как и в предыдущей росписи, трактовка фигур носит преимущественно декоративный характер. Схематично намеченные фигуры Будды и зверей как бы сливаются с фантастическим фоном. Определяющий движение линейный ритм несколько напоминает китайский графический канон.

В то же время три фигуры бодхисаттвы, изображенного на седьмой панели (левая сторона цоколя), и Будды на задней стороне цоколя отличаются большой монументальностью, приближаясь к современному им пластическому воплощению этих образов.

Скрещивающееся влияние китайского искусства (непосредственно или через Корею) и искусства Гандхары, которое чувствуется в характере живописи всех росписей этого памятника, проявляется и в росписях седьмой и восьмой панелей. Только в них декоративность сочетается с монументальностью.

Образ бодхисаттвы на седьмой панели определенно напоминает встречающийся в гандхарском искусстве. Вообще, по мнению Хаясия Тоцусабуро [57], Ж. Бюо [66] и других, в китайском искусстве редки изображения персонажей джа-так. В сценах на сюжет джатаки о Гатха, воспроизведенных на седьмой панели, бодхисаттва появляется трижды: в джатаке рассказывается о том, как бодхисаттве Махасаттве, который был аскетом и жил в Гималаях, явился в образе якши бог Индра. Якша обещал бодхисаттве открыть истину, если тот посвятит ему свою жизнь. Бодхисаттва написал на скале священный текст открытого ему падагатха (гимна), и тогда Индра явился ему в своем настоящем виде. Три сцены на седьмой панели последовательно, как и в иллюстрациях эпизодов с тигрицей, воспроизводят эпизоды джатаки. Первая показывает Махасаттву в образе аскета-отшельника, живущего в горах; во второй сцене происходит встреча бодхисаттвы с якшей; в третьей сцене появляется Индра. В живописи последней, восьмой, панели уже имеются два плана. На заднем плане возвышается над морскими волнами гора Меру, на которой расположен дворец Индры; из глубины волн поднимается к небесам ось (стержень) мира. На первом плане — арка и храмовый павильон. С тремя пролетами (наподобие тюмон — внутренних ворот Хорюдзи, крыша его, украшенная по углам сибя, также характерна для архитектурного стиля Хорюдзи). В павильоне помещен Будда с двумя священниками.

В верхней части росписи, которая, видимо, предназначена для изображения неба, воспроизведены персонажи китайской мифологии. Как и на небе в росписи четвертой панели, здесь нет ни облаков, ни птиц. Слева — солнце и ворон на трех ногах, справа — луна и заяц (или жаба) ²⁶. Но если на четвертой панели луна и солнце едва намечены и представлены в виде наполовину затемненных дисков, то здесь солнечный диск окружен лучами. В остальном же изображение неба далеко от реалистического. Несмотря на наличие в картине двух планов, оно совершенно лишено глубины.

Чисто декоративны и волны. Их однообразный линейный ритм напоминает японский геометрический орнамент *суймон* («бегущая вода»). Таким образом, несмотря на появление элементов пейзажа в росписях Тамамуси, он еще далек от действительного воспроизведения природы. Пейзаж выступает здесь преимущественно орнаментальным фоном картины — в нем сохраняются традиции отвлеченного схематизированного декоративного стиля, распространенного в искусстве Китая и стран Центральной Азии.

В условиях преобладания декоративности интересно появление чисто японского геометрического орнамента, выступающего как самостоятельное украшение. Ножки цоколя Тамамуси покрыты узором *кодзума*. Образованный чередующимися толстыми и тонкими

кривыми линиями, которые сгруппированы в многоугольные фигуры²⁷, узор этот можно представить как усложненный вариант другого древнеяпонского орнамента — так называемого *тёккомон*. Орнамент кодзама сохранился до наших дней как традиционный узор на подставках и ножках различных лакированных изделий

²⁶ По китайской мифологии ворон на трех ногах — это синяя птица богини Си-ван-му, которая живет на солнце и олицетворяет бессмертие. Заяц также символизирует бессмертие. Он живет на луне и готовит там магический напиток бессмертия.

²⁷ Некоторые авторы проводят аналогию между японским орнаментом *кодзама* и яванским узором *макара* (отвлеченно-схематизированным ритуальным изображением пасти зверей) 1661.

(шкафчиков, ширм, экранов, сосудов и т. д.). Росписи Тамамуси являются, таким образом, памятником живописи (преимущественно декоративной), сочетающей традиционное китайское, гандхарское и японское искусство.

Непосредственно к живописи по лаку примыкает и один из видов декоративного искусства — вышивка. Самый древний из сохранившихся образцов вышивки — это так называемая Тэндзюоку-мандара из храма Тюгудзи. *Мандара* (санскр. мандала) здесь — ритуальное алтарное покрывало круглой формы. На нем изображалась обычно схема Вселенной: гора Меру и вершины четырех материков и сцены на сюжет Западного Рая Амиды. Образцом вышивки для мандара часто служили канонические композиции, скопированные с росписей Дуньхуана.

Как явствует из частично сохранившейся на ней надписи, вышивка Тэндзюоку-мандара была выполнена по приказу О'Ирацу-химэ, вдовы Сётоку-Тайси, в 623 г. мастерицами-послушницами — японкой Адзума-но Ая-но Макэн и корейкой Ниси-но Ая-но Кома-но Касэй под наблюдением шорника Курабэ-но Хатакума. В той же надписи имеется неразборчиво написанное имя, которое принадлежит, видимо, художнику, сделавшему узор для вышивальщиц.

Надпись свидетельствует о том, насколько высоко ценилось изготовление мандара, если работа делалась по специальному узору, исполненному одним художником, а руководил ею другой художник, принадлежавший к наиболее почетной корпорации художников-шорников, в которую входил и самый великий мастер древности Тори Бусси. Окончание Тэндзюоку-мандара датируется тем же 623 г., что и знаменитая Триада Тори. Как и шедевр Тори, эта вышивка вместе с росписями Тамамуси относится к самым ранним образцам японского иконографического искусства. В храмовых архивах Хорюдзи упоминается о несохранившейся мандара, которую вышили для храма после смерти Сётоку-Тайси его мать и вдова. Началом VIII в. датируется так называемая Таэма-мандара, выполненная также на сюжет Западного Рая и в манере, близкой Тэндзюоку-мандара.

Несмотря на то что мандара из Тюгудзи целиком не сохранилась и дошла до нас только в двух фрагментах, случайно обнаруженных в сундуке с сокровищами храма, она дает возможность получить некоторое представление о мастерстве создателей этого древнейшего памятника японского искусства.

Два куска, оставшиеся от полотнища, которое достигало примерно 4,5X4,5 м, украшены по краям колокольцами в виде панцирей черепах. Сохранилось 100 таких маленьких колокольчиков, на каждом из которых имеются надписи, состоящие из четырех иероглифов. Из этих иероглифов и состояла, видимо, надпись, целиком до нас не дошедшая. Покрывало сшито из желтого узорчатого шелка *дама*, подбитого муслином пурпурного цвета. Вышивка выполнена золотыми, серебряными и шелковыми нитками очень ярких цветов. Краски хорошо сохранились. На коричневом, цвета опавших листьев, и фиолетово-коричневом фоне пейзаж и фигуры вышиты красным (цвета киновари), синим (цвета кобальта), зеленым и белым.

Общая композиция невосстановима, так как длина самого большого куска всего около 80 см. Предполагается, что, как обычно, вышивка изображала Западный Рай Амиды, подобный изображению в Дуньхуане.

По сравнению с бронзовой скульптурой и стенной живописью того же времени вышивка гораздо свободнее трактует иконографический сюжет. Этот вид искусства всегда ближе народному творчеству. Хотя мастерицы, выполнявшие заказ, и работали под руководством художника и были связаны канонической композицией, подготовленной для них другим художником, все же они были менее скованы иконографическим каноном, легче могли сочетать иноземные традиции с местными.

Отдельные сцены, изображенные на покрывале, отражают национальный вкус своих создательниц. Так, на большем из уцелевших кусков вышиты две человеческие фигуры, напоминающие изображение ханива (короткие штаны, в которые одеты фигурки, в точности воспроизводят костюм ханива). На другом, меньшем, куске покрывала среди буддийских ангелов и различных мифологических персонажей (вроде зайца на луне, толкущего в ступе «специи бессмертия», птиц и черепах) изображены человеческие фигурки, похожие на фигурки из стенных росписей корейских могильников. Видимо, каждая из вышивальщиц изображала знакомую и близкую ей картину.

Стремление к декоративности и к более свободной, чем в пластике, трактовке иконографических образов Тэндзюкоку-мандара довольно близко к современной ей росписи скинии Тамамуси.

Подводя итог всему сказанному, можно, таким образом, заключить, что в японской живописи рассматриваемого периода (с конца VII до середины VIII в.) существовали те же два основных направления, что и в скульптуре: так называемое «китайское», вернее, китаизированное, и более оригинальное, самобытное, японское. К первому следует отнести стенопись кондо и живопись из Сёсоин; ко второму — вышивку из Тюгудзи, так называемые дайдайрон²⁸ и, вероятно, в какой-то части — росписи Тамамуси.

Оригинальный японский стиль развивается внутри обоих направлений. Но все же процесс кристаллизации оригинальных черт в монументальной иконографической живописи, как и в скульптуре, идет медленнее, ибо и та и другая долго еще испытывают огромное влияние иконографического искусства танского Китая и Гандхары.

Буддизм открыл Японии доступ к сокровищам мировой культуры. Претворяя в своем творчестве лучшие достижения чужеземного искусства, мастера, работавшие в Нара, очень скоро преодолевают провинциальную обособленность и создают великолепные памятники, не уступающие шедеврам мирового искусства.

Вырабатывая свой стиль, японские мастера закладывают в этот период основы национального искусства.

Театр и музыка

Театр и музыка также развиваются в русле преимущественно культового искусства.

Зарождение японского театра относится к VII—VIII вв., когда зрелище не отделялось еще от обряда богослужения. Уходящий корнями в глубокую древность традиционный японский театр отличается значительной архаичностью, сохраняя и поныне в неизменном или трансформированном виде характерные черты древних мистерий *кагура*, танцевальной драмы *гигаку*, а также элементы *дэнгаку*, *бугаку* и

²⁸ Д а й д а й р о н — букв. означает «спор». В одной из древних рукописей с текстом сутр, которая хранится в Сёсоин, обнаружен рисунок. По мнению С. Судзуки 1104!, на нем изображен один из писцов-копиистов в пылу жаркого спора. Манера исполнения сближает этот рисунок с произведениями японских художников периода Камакура. Японские искусствоведы усматривают в этом рисунке зарождение жанровой живописи.

*саругаку*²⁹. Происхождение этих жанров не совпадает ни хронологически, ни географически. Примерно с середины VII до конца VIII в. происходит расцвет только гигаку и бугаку. Они и будут в основном рассмотрены. Остальные жанры привлекаются лишь для того, чтобы попытаться установить их роль в процессе взаимодействия театральных жанров в рассматриваемый период.

Особенностью, присущей всем без исключения театральным жанрам японского происхождения на всем протяжении их истории до XX в., является органическое сочетание, синтез музыки (вокальной и инструментальной) и танца. Синтез музыки, танца и диалога как элемента драматического действия складывается позднее.

Самым, древним театральным представлением чисто японского происхождения считается *кагура*, восходящая к одному из основных синтоистских мифов солнечного цикла — мифу о богине Амэ-но Удзумэ, своим необыкновенным танцем вызвавшую богиню солнца Аматэрасу из пещеры, в которую она скрылась, разгневавшись на своего младшего *брата* Сусаноо. Миф этот содержится в первой части «Код-зики» и повествует о наиболее важном эпизоде синтоистской космогонии и мифологии.

Представление *кагура*, сложившееся на основе очень древнего магического ритуала солнечного культа, в VII—X вв. было непременной частью синтоистских праздников *мсиури*, праздника новин, а также исполнялось во время каких-либо важных событий: жрец или жрица обычно во дворце или храме нараспев исполняли *кагура*, прославлявшую одного из синтоистских богов, чтобы умилостивить его.

Дошедшие до нас образцы *кагура*, большая часть которых была включена в период XIV—XVI вв. в представления театра Но, позволяют судить о некоторых особенностях этого театрального действия.

Группа *кагура* делилась либо на два противостоящих друг другу полухора, либо на общий хор и солиста. В первом случае каждый полухор исполнял предназначенную для него часть действия. Примером такого примитивного, крайне

²⁹ Д э н г а к у — первоначально крестьянские песни. Затем на их основе развивается песенно-танцевальное представление, состоящее из отдельных сценок. Б у г а к у — хореографическое культовое представление, тесно связанное с церковной службой. С а р у г а к у — ранняя форма народного фарса. Происходит от *сангаку* — названия, которым в Китае обозначались всякого рода увеселительные представления.

архаичного действия является «Митэгура Тоёкахимэ (хико)» — кагура, восхваляющая совершенства богини Тоёка³⁰. Содержание и структура этой кагура сблизает ее с норито — древними синтоистскими песнопениями-заклинаниями. Во втором случае жрец-солист в пении и танце раскрывает основное содержание кагура, в то время как в пении и танцах хора отражены второстепенные эпизоды.

Образцом такого рода кагура является кагура о танце богини Амэ-но Удзумэ. В обоих случаях танцоры кагура выступали, как правило, в больших масках белого (в память о белолицых героинях легендарного кагура) или пурпурного цвета, облаченные в тяжелые шелковые одежды. Действие происходило на специальной сцене, так называемой *кагура бугай*, — деревянных подмостках, обнесенных невысокой оградой.

Хореография кагура, воспринятая впоследствии театром Но, сохраняется, как и музыка, в почти неизменном виде в течение многих веков. В синтоистском храме Касуга, основанном, по преданию, в 767 г. и посвященном мифическому предку рода Фудзивара — синтоистскому богу Амэ-но Коянэ, вплоть до XX в. жрицы исполняли танцы кагура, повествующие о храмовом божестве. Одетые в пышные красные и белые шелковые одежды с длинными косами, украшенными блестками, юные жрицы исполняли короткий танец. Танец состоял из нескольких медленных движений, во время ко-

³⁰ Митэгура — первоначально любое приношение божеству, позднее — *куса*, или *гокэй*, — жертвуемые верующими бумажные полоски; их клали у входа в синтоистский храм. Здесь — священный жезл для танца.

Содержание кагура.

Первый полухор. Строфа: Все подобно этой Митэгура. Все подобно этой Митэгура. Нет, она не моя, это Митэгура божества. Ее имя — государыня Тоёка, Которая живет на небе. Митэгура божества. Митэгура божества.

Второй полухор. Антистрофа:

О как я хочу, но тщетно,
Превратиться в Митэгура!
Чтобы меня взяла своей рукой
Мать богов,
Приблизила меня к сердцу богов,
Приблизила меня к сердцу богов. [..., ...]

торых танцовщица поворачивалась во все стороны и плавно становилась на колени, сопровождая движения ног взмахами ветвей и потряхиванием связкой маленьких колокольчиков. Одновременно хор жрецов и небольшая группа храмовых музыкантов исполняли древнюю мелодию в ярко выраженном минорном наклонении [94].

В плавных и сдержанных движениях танца повествуется о деяниях богов и героев — замедленный темп характерен для танца кагура, а позднее и для танца Но. Однако в отличие от театра Но сюжет в кагура передается исключительно средствами танца и музыки. Сценическая игра-подражание (*мономанэ*) находится еще в зародыше.

К жанру кагура относятся и представления дэнгаку. В VII—VIII вв. (и позднее) дэнгаку часто исполнялись во время дворцовых праздников. Первоначально для исполнения дэнгаку из близлежащих деревень призывали крестьян, но вскоре дэнгаку стали исполняться небольшой группой придворных танцоров и певцов. Содержание дэнгаку очень несложно.

С конца VIII в. эти весьма демократические по происхождению представления превратились в своего рода песен-но-танцевальные буколические сценки, разыгрываемые для забавы аристократии³¹. С другой стороны, дэнгаку продолжают существовать и поныне как народные крестьянские песни.

³¹ Вот образец такого рода дэнгаку:

«Идем сажать рис,
Будем сажать молодые ростки риса,
Юные девы, рука с рукой
Соберем снопы.
Взгляни на руки,
Что снопы собирают,
Капли росы собирают,
Капли росы, сверкающие и переливающиеся.
Сажая рис, чтобы урожай богатый
Собрать со всей земли,
Соберем ростки все вместе,
Соберем ростки все вместе.
Если же не хватит риса
Для древней Святыни,
Мы вырастим просо,
Мы вырастим просо на полях Касуга».

Приведенный текст дэнгаку, по-видимому, более поздней редакции. Но в нем все-таки нашли отражение элементы древнего земледельческого ритуального песнопения. На это прямо указывают строки двух последних строф.

Сайбара были очень популярны. Об этом свидетельствует, например, тот факт, что некоторые из них были включены в антологию «Манъёсю» (свитки XI и XII).

Попад в дворец, сайбара вскоре превращаются во фрагментарные хореографические сценки лирического характера— *сайбагаку*, т. е. «жанр» сайбара. В таком виде некоторые из них вошли впоследствии в представления Но.

Между театральными жанрами японского происхождения и пришедшими в Японию с материка существует живая связь. Как и в других областях культуры, тесное взаимодействие самых различных жанров привело, с одной стороны, к обогащению местной традиции новыми элементами, а с другой — к усвоению чужеземным театром элементов японской традиции. Обстановка в Нара была для этого особенно благоприятна: приверженность аристократии к чужеземной культуре и, в свою очередь, стремление буддийских иммигрантов к ассимиляции облегчали процесс объединения двух культур.

Степень и прочность ассимиляции зависели как от характера жанра, так и от его назначения. Нередки случаи, когда, укоренившись на другой почве, театральный жанр меняет свой характер и назначение. Весьма показательной в этом отношении является история сравнительно недолговечного театра гигаку. Появившись в Японии в конце VII в., гигаку стал одним из двух ведущих театральных жанров эпохи Нара.

Гигаку— своеобразная танцевальная драма, возникшая в Индии. Первоначально это древний ритуальный танец, исполняемый перед изображением божества вообще, а затем— только перед изображением Будды [49]. В нем средствами хореографии воспроизводились отдельные эпизоды жития Будды.

Из Индии эти танцы были занесены в южнокитайское царство У (по-японски Го), а оттуда в Корею. В VI в. вместе с распространением буддизма танцевальная драма появляется в Японии, где она и получает название сначала *гога-ку* — «музыка Го», а затем гигаку, т. е. «искусная (виртуозная) музыка». В VII—VIII вв. существовало более распространенное наименование гогаку — «курэ-но гаку», либо «ку-рэ-но утамаи», т. е. «музыка страны Курэ» (так японцы называли царство У). Естественно, что на китайской и корейской почве характер этих представлений изменяется.

Вместе с этими представлениями в Японии появляются и маски.

Вопрос о происхождении и характере японских театральных масок, в частности масок гигаку, принадлежит к числу трудных и маловывясненных. Впрочем, это касается всех вопросов, связанных с развитием японского театра в древности.

Ссылаясь на самый древний и солидный источник по истории гигаку — «Кёкунсё», анонимное сочинение о музыке и театре, написанное в 1233 г., известный японский искусствовед Нома Сэйроку в специальной монографии, посвященной японским театральным маскам, утверждает, что уже в VI в. маски всех главных персонажей гигаку были завезены в Японию с материка [91, 12]. Он считает, что иммигрировавшие в середине VI в. в Японию члены царского рода У привезли с собой музыкальные инструменты и маски.

Маски VI в. не сохранились. Но существующая ныне в Японии коллекция древних театральных масок, не имеет равных во всем мире, ибо помогает не только восстановить внешний вид масок, но и реконструировать содержание представлений гигаку, так как древние тексты их до нас не дошли. Коллекция насчитывает 223 экспоната. Из них 31 маска датируется VII в. (маски из храма Хорюдзи, хранящиеся в Национальном музее в Токио); 164 маски — VIII в. (хранятся в коллекции музея Сёсоин) [53]; 28 таких же масок хранятся в храме Тодайдзи.

Как правило, маски гигаку были сделаны из ценных пород дерева, например все 164 маски из Сёсоин сделаны из японского кипариса (райГошпа) и окрашены в разные цвета. Некоторые маски сделаны из лака (ткань и лак), а затем окрашены.

Цвета, в которые окрашивали маски гигаку, как и в Китае, имеют строго определенное символическое значение: черный цвет означает добродетель, красный — радость и героизм, зеленый — счастье и т. д. Сочетание цветов дает своеобразную психологическую характеристику персонажа. Так, на датируемой VIII в. маске Каруры из музея Сёсоин [53, инв. № 11] достаточно хорошо сохранилась первоначальная окраска: верхняя часть ее — зеленого цвета, щеки и нижняя челюсть — красного. Маска изображает священную птицу, держащую в клюве драгоценный рубин (или гранат?). Образ Каруры заимствован из индуистской мифологии. Это Гаруда — священная птица, а в буддийском пантеоне — один из восьми стражей Будды.

В VII—VIII вв. маски гигаку получают в Японии довольно широкое распространение, и уже в VIII в. их начинают создавать японские мастера. Об этом свидетельствуют надписи, сохранившиеся на некоторых из них. Одна из таких надписей гласит: «Осисака Фукуки кокунин», что в переводе означает: «Сделано за 9 дней неким Осисака Фукуки». На другой маске, изображающей Тайкофу, есть надпись: «Тодайдзи Сери Ёнай Тэмпё — Сёхо ёнэн сигацу коко-нока», что означает: «Сделана Сери Ёнай из храма Тодайдзи в 9-й день 4-й луны 4-го года Тэмпё-Сёхо (752 г.— Н. Я.)».

Возможно, что при изготовлении масок гигаку японские мастера опирались на уже сложившуюся к тому времени традицию изготовления масок кагура и видоизменяли «театральный типаж», заимствованный с материка, сообразно привычным для себя формам.

Древние маски кагура могли оказать влияние на характер масок гигаку, а эти последние могли приобрести новые, ранее не свойственные им черты, сближающие их с собственно японским типом.

Интересно отметить, что нигде, кроме Японии, — ни на Дальнем Востоке, ни в Средней Азии — масок, подобных гигаку, не сохранилось. Одна из причин этого — преобразенный, синкретический характер театра гигаку, развившегося на японской почве.

Необыкновенно большие размеры масок гигаку (иногда более полуметра)³², как правило целиком покрывавших голову актера, большие белого цвета лица отдельных персонажей сближают их с масками кагура. Все маски гигаку отличаются замечательной тщательностью резьбы, прекрасно передающей выразительные черты каждого персонажа. Отсюда поражающая остротой своеобразная психологическая характеристика. Причем в отличие от масок японского театра более позднего периода, например масок театра Но, которые выполнены в условной обобщенной манере, мастера гигаку обращали большое внимание на отдельные детали, стремясь, по-видимому, усилить «натуралистический» эффект и тем сразу заострить внимание зрителя. Отсюда ги-

³² Употребление лака при изготовлении некоторых масок, вероятно, объясняется желанием сделать их легче.

перболическое, утрированное изображение носа и ушей, пасти и клюва³³, отсюда глубина резьбы. Вид этих масок на открытой сцене, освещаемой ярким солнцем, должен был вызывать у зрителей впечатление фантастического зрелища. В VIII в. в представлениях гигаку участвовало уже не менее 18—20 персонажей. Даже при самом беглом предварительном знакомстве с масками обращает на себя внимание их разнообразие и, если можно так выразиться, этническая пестрота. Среди масок гигаку — божества, воплотившиеся в образы людей, зверей и птиц, и простые смертные: чужеземный царь и жрец, грубый варвар, старик и кокетливая девушка... Все они появлялись на сцене в определенном порядке. Прежде всех выходил *Сиси* — Лев, который в буддизме махаяны почитался защитником и стражем веры, воплотившимся в мифического зверя³⁴. Один из наиболее чтимых в махаяне бодхисаттв — Манджушри (в Японии — Мондзю босацу) — часто изображается верхом на льве или со львом на своре.

Маска льва. VIII в. не сохранилась; имеется маска, датируемая XII в.

Непременным спутником *Сиси* является *Сисико*, что буквально означает «дитя льва». Однако маска *Сисико* из храма Тодайдзи, датируемая VIII в., изображает веселого, скалящего в улыбку зубы юношу, который традиционно трактуется как могущественный укротитель льва. Подобного рода воплощение в человеческом облике воли, как одного из проявлений духа, укрощающего в образе льва необузданный гнев, характерно для мистического ритуального буддийского действия. Иногда появляется не один, а два *Сисико*.

Следующая пара — *Тидо* и *Гоко*. Маски *Тидо* и *Гоко* из храма Хорюдзи (хранятся в Национальном музее в Токио) одни из самых древних. Маска *Тидо* — с необыкновенно длинным носом. *Тидо* открывал представление, а впоследствии, под именем *Тэнгу*, или *Сарудахики*, появлялся в роли ведущего процессию в представлении *Гёдо*.

Гоко (букв. «государь Го») представляет государя дальней земли вообще. Ссылаясь на «Кёкунсё», Нома Сэйроку

³³ Может быть, и здесь сказалось стремление японских мастеров к гротескному изображению, так ярко проявившееся, например, в рисунках, обнаруженных в кондо Хорюдзи.

³⁴ Некоторые искусствоведы, например, А. Суда [49], К. Бауэр, [64], полагают, что маска *Сиси* родственна китайской маске новогоднего льва.

считает, что *Гоко* играл роль герольда, появлявшегося в начале спектакля [91].

Карура, о котором уже шла речь выше, выступает самостоятельно. Ее роль в представлении гигаку не установлена. Возможно, она, как и в Бирме, выступала стражем, уничтожающим ядовитых змей.

Следующие затем три маски — *Конрон*, *Годзё* и *Рикиси* — сюжетно связаны друг с другом, и предположительно все три созданы японскими мастерами.

Самая большая и выразительная маска гигаку — *Конрон* из храма Тодайдзи (VIII в.). Первоначально *Конрон* — собирательное имя варвара, обитающего на островах Южных морей. В VIII в. так стали называть рабов и вообще всех иноземцев, кроме китайцев, корейцев и индийцев.

Годзё — маска из Сёоин, также датируется VIII в. В переводе «годзё» означает «девушка царского рода Го». Это единственная женская маска гигаку. *Годзё* — олицетворение юной женственности, чистоты и изящества. По облику, овалу лица, очертаниям губ и бровей она несколько напоминает знатную даму, изображенную на ширмах из Сёоин. Высокая прическа, венчающая голову маски, сделана по придворной моде танского периода. Маска *Годзё* отражает эстетический идеал женской красоты того времени.

Образ *Рикиси*, воплощенный в маске VII в. из коллекции Национального музея в Токио, является прототипом очень популярного на японской сцене не только в древности, но и в последующие периоды вплоть до XX в., персонажа. *Рикиси* — борец, обладающий необыкновенной силой. Его маска великолепно передает выражение яростного бесстрашия, дикой свирепости героя, призванного стремительно и беспощадно покарать зло. Этот эффект

достигнут мастером утрированной моделировкой яростно оскаленных зубов и предельно напрягшихся лицевых мускулов.

Генетически образ Рикиси восходит к образу привратника буддийского пантеона, охраняющего святилище. Его изображение в VII—IX вв. нередко ставили у входа в буддийский храм.

Но уже на сцене Но Рикиси постепенно превращается из божества в смертного человека, сохраняя при этом все доблестные качества божественного Рикиси раннего периода. Интересно отметить, что перейдя в театр Но, а затем в Ка-буки, этот персонаж, лишившись маски, сохраняет грим, воспроизводящий все ее (маски) черты.

Остальные маски носят, по-видимому, комический характер.

Маска Тайкофу из храма Тодайдзи была сделана, как это явствует из надписи на ней, в 752 г. и предназначалась для представления гигаку на празднествах в честь освящения Дайбуцу.

Маска изображает бородатого старика неяпонского типа. Нома Сэйроку считает поэтому, что это копия иностранной маски [91, 32]. Весьма возможно, однако, что заимствованная маска присваивается в японском гигаку персонажем, генетически восходящим к почтенным старцам, фигурирующим в норито. В родо-племенном обществе старцы выполняли жреческие функции во время ритуальных обрядов, а в рассматриваемый период давно утратили свою прежнюю роль, превратившись в буддийском действе в персонаж чисто комический — жалкого смешного старичка.

Вслед за Тайкофу выступает другая комическая маска — *Тайкодзи*, или *Барамон* (Брахман). Маска воспроизводит с точностью, вплоть до специфического головного убора, означающего высшую касту, внешний облик брахмана.

Последняя группа участников представления — *Суйко* и его свита — восемь *Суйкодзи*.

Маска Суйко внешне напоминает изображение парфянского царя, хотя Нома Сэйроку, переводя имя Суйко как «Пьяный царь персидский», считает, что маска, и особенно ее головной убор, изображает шаха Ирана. Однако буквальный перевод иероглифов имени Суйко звучит просто как «Пьяный царь варваров», что позволяет отнести его к любой стране, кроме Китая, Кореи и Индии. Отождествление маски с образом шаха неубедительно, тем более что искать непосредственные связи с Ираном нецелесообразно. Скорее всего, западные влияния шли через Гандхару. В связи с этим не представляется доказанной и другая версия Нома Сэйроку — об античном характере масок Суйко и его свиты, которые он возводит чуть ли не к греческим маскам Вакха и фавнов в дионисиях [91]. Упоминание Нома Сэйроку о том, что греческое вино ввозилось в Чанъань, не заслуживает в данном случае серьезного внимания в качестве аргумента в пользу какого-то непосредственного влияния античных масок на маску гигаку. Вероятнее всего предположить, что здесь речь может идти о влиянии изображений на сосудах с вином, которые также привозились в Чанъань с Запада.

Вообще же в фольклоре каждого народа имеются божество опьянения и различные изображения пьяниц. Поэтому так естественно появление в театре гигаку Суйко и его восьми сподвижников — Суйкодзи.

Как и маска Суйко, маска одного из восьми Суйкодзи, хранящаяся в Национальном музее в Токио, датируется VII в. Но если в изображении Суйко явно проступают неяпонские черты, то представленная в коллекции музея маска веселого пьяницы близка по характеру изображения японской народной пластике. Она изображает немолодого японца, улыбающегося блаженной пьяной улыбкой.

Первое упоминание театра гигаку относится к 612 г. В 22-м разделе «Нихонги» говорится: «...Муж из Пэкче по имени Мимаси прибыл (в 612 г.) в Японию. Он сказал, что за время пребывания в Г о (У — Южный Китай.— *Н. И.*) постиг там их искусство музыки и танца. Мимаси был поселен в Сакураи, куда были собраны юноши, чтобы научиться у него этому искусству. С тех пор его ученики Ману-но Обито и Сэйбун-но Аябито, перенявшие искусство у Мимаси, без труда передавали его своим ученикам» [87, 144].

Встретив горячий прием при дворе Сётоку-Тайси, при покровительстве которого во дворце рода Сакураи в Нара была создана школа гигаку, откуда танцоров рассылали по всем буддийским храмам Японии, представления гигаку стали в VII—VIII вв. непременной частью буддийских храмовых праздников и очень популярным придворным развлечением.

Особенно пышными представления гигаку были, как сообщается в «Кёкунсё» в 752 г., во время торжеств в честь освящения колоссального бронзового Будды в монастыре Тодайдзи.

До нас не дошло последовательного и полного описания развития действия в ходе представления гигаку. Возможно, что в зависимости от степени важности праздника, во время которого давался спектакль гигаку, он (спектакль) мог состоять из большего или меньшего количества номеров. Восстановить ход театрального действия гигаку, хотя бы в общих чертах, можно попытаться, основываясь на анализе характера древних масок, данных из «Кёкунсё», приводимых в книге Нома Сэйроку, а также отдельных номеров из пьес театра Но, попавших туда из древнего театра гигаку.

Попытка реконструировать в общих чертах ход представления гигаку дает следующую картину. В начале представления появляется Лев — Сиси, ведомый одним или двумя укротителями Сисико, Лев исполняет танец — *сисимай*. В танце сисимай хореографически воплощен двойственный характер природы Льва: покой (отдых), олицетворяемый в движениях

лепестков пиона, символизирующего отдыхающего или притаившегося зверя, и гнев, который традиционно изображается посредством движений, передающих порхание бабочки. Под названием *Сяккё* («танец у каменного моста») сисимай переходит на сцену Но [46, 617, 618].

Непосредственно после танца сисимай следовало появление двух весьма экзотических для японского зрителя персонажей— Тидо и Гоко, призванных, по-видимому, привлечь внимание публики. Эта же цель преследовалась и стремительным танцем не менее экзотической маски птицы Карура.

Танец сисимай, а также явление масок Тидо, Гоко и Карура служили своеобразным прологом представления.

Затем действие, связанное определенным сюжетом, становилось более напряженным. Перед зрителем разыгрывалась танцевальная пантомима очень древнего происхождения: сначала вышла страшная гротескная маска Конрон, потешая публику резкими, смешными и нелепыми жестами, затем появилась Годзё. Весь ее облик и танец отличались, в противовес Конрон, тонким изяществом и плавностью движений. В ходе комической пантомимы Конрон объяснялся Годзё в любви. Но в этот момент стремительно выбежал охранявший Годзё Рикиси. Узнав о притязаниях Конрон, он приходил в ярость и между ними происходил поединок, который заканчивался позорным поражением Конрон.

Пантомима, изображающая победу Рикиси над Конрон, воспроизводила, по-видимому, древний ритуал, непосредственно связанный³⁵ с фаллическим культом: победитель завершает поединок отсечением фаллоса у побежденного.

³⁵ Подобного рода сценки встречаются и в древнем и в средневековом театре всех народов. Но в средневековом театре трактовка и соответственно реакция публики приобретают чисто комедийный характер, знаменуя собой зарождение театра третьего сословия, тогда как на более раннем этапе, когда пережитки древнего культа были еще сильны, восприятие было иным.

Ситуация, представленная в театре гигаку, позволяет отнести сцену поединка Рикиси и Конрон к театральному представлению, воспроизводящему древний магический обряд. Возможно, что здесь также возродилась автохтонная традиция, сохранившая свое значение в молодом по сравнению с Индией и Китаем японском государстве.

Рикиси и Конрон сменяли две следующие друг за другом маски — Тайкофу и Барамон.

Медленный танец слабосильного, ковыляющего старичка Тайкофу, поддерживаемого мальчиком-поводырем, как и следующий за ним в стремительном темпе порывистый танец Барамон,— представляли своеобразную танцевальную буффонаду. Резкий контраст обоих персонажей, воплотившийся в танце каждого из них, оживлял действие, способствуя тем самым остроте восприятия. Интересно, что сатирический танец Барамон, носивший название *Муцукиарай* («Старика детских пеленок»), в свою очередь, противоречит характеру самой маски, правдиво (без искажений) воспроизводящей облик брахмана³⁶. Барамон скачет по сцене, проказливо размахивая длинным белым полотнищем.

Завершая представление, появлялись маски царя Суйко и его свиты из восьми человек. Их танец, известный под названием *хара-май* (букв. «танец живота»), призван изобразить буйное, пьяное веселье. Название танца, возможно, указывает на его индийское происхождение.

Однако, насколько можно судить по данным «Кёкунсё» о характере этого танца в гигаку, он уже тогда утратил черты ритуального танца, превратившись в чисто пародийный, комический танец — буффонаду.

Все восемь спутников Суйко не похожи друг на друга и представляют разнообразные типы пьяниц — молодых и старых, веселых и слезливых, драчливых и смиренных. Все они танцуют вокруг своего повелителя, который и в разгаре разудалого пьяного танца сохраняет свое царское достоинство.

Итак, даже самая общая, элементарная реконструкция спектакля позволяет сделать выводы о несомненной трансформации на японской почве пришедшего с материка³⁷ театра гигаку.

³⁶ Может быть, здесь индуистский жрец подвергается осмеянию буддистов. На японской почве сатирический элемент усиливается вследствие, с одной стороны, усердия неопитов, а с другой — того, что он еще и чужеземец. Это последнее само по себе уже могло явиться причиной смеха. Кроме того, в индийском классическом театре встречается еще один персонаж — шут из касты брахманов, так что здесь возможно и прямое заимствование.

³⁷ Здесь необходимо сделать следующую оговорку: даже при самом беглом сравнении сюжетов и персонажей индийского, китайского и тибетского классических театров с японским гигаку обнаруживается весьма незначительное количество аналогий. Таким образом, ставится под сомнение концепция прямого заимствования с материка.

Зародившись как чисто культовое танцевальное представление, гигаку на японской почве превращается в VIII в. в своеобразный придворный театр и постепенно приобретает там характер светского представления. Вместе с тем гигаку не порывает еще с храмовым танцевальным действием. Это своего рода театральный дивертисмент, составленный из частей различного происхождения и содержания. Для театра гигаку по сравнению с современными ему другими жанрами, например бугаку, характерно сочетание разнородных элементов буддийского культового действия и светского представления³⁸. Другой отличительной чертой театра гигаку является наличие в нем элементов народного фарса.

Наряду с гигаку существовала и другая форма театрального представления — бугаку (букв. «и танец и музыка»). Бугаку был занесен в Японию немного позднее гигаку и также через Китай.

Бугаку, как и гигаку, находился вначале под личным покровительством Сётоку-Тайси, а затем и других правителей.

Происхождение бугаку таково.

В VI—VIII вв. в столице ханского Китая большой популярностью пользовались музыка и танцы различных народов, с которыми связана была эта могущественная держава. После основания императором Сюань Цзуном музыкальной академии «Грушевый сад» и школы танцев «Двор весны» были унифицированы музыка 14 стран и танцевальная техника 8 стран. Все это и было названо «иностранный музыкой». Из Чанъаня этот жанр перекочевал в Нара под названием бугаку.

Согласно японской традиции к концу VII — началу VIII в. относится основание Гагаку-рё — дворцового управления, которое следило за исполнением классической китайской музыки и танца. Гагаку-рё подчинялось одному из восьми установленных реформой Тайка (649 г.) ведомств — Дзибусё, т. е. ведомству, контролировавшему деятельность, связанную с различного рода церемониями — брачными, траурными, похоронными, — надзирающему за императорскими

³⁸ В связи с этим следует отметить крайне спорный характер попытки Нома Сэйроку установить связь гигаку с тибетскими священными ламаистскими танцами 19М. Последние носят чисто культовый характер изображая небо, землю и подземный мир со всеми богами, демонами и прочими существами, их населяющими.

могилами, ведавшему генеалогией и наследством, приемом иностранцев, театром, музыкой и т. д.

Во 2-й луне 701 г. был опубликован свод законов «Тайхо Рицурё», который устанавливал так называемую систему *утарё*. По этой системе в Гагаку-рё был учрежден особый штат учителей танцев, пения и музыки для подготовки музыкантов и танцоров. Учителей пения должно было быть 4, певцов-сказителей (утабито, или кадзин) — 30, учителей танцев — 4, танцовщиц—100, учителей игры на флейте — 2 и флейтистов, играющих на фуэ (японская флейта),— 6, учителей теории китайской музыки—12, учеников — 60. Вскоре число учителей китайской музыки достигло 30, а учеников — свыше 120 [60, 101].

Представления бугаку продолжали подразделяться по «стилям», получившим название по стране, откуда они были заимствованы: *тогаку* — китайский, *корайгаку* и *сирайгаку* — корейский, *боккайгаку* — бохайский, *тэндзюкугаку* — индийский, *ринъюгаку* — индокитайский. Наибольшей популярностью в VIII в. пользовались представления китайского и индийского стилей, а также стиля, приписываемого народам Средней Азии, объединенные под общим названием *са-май* (букв. «левый танец»). Представления корейского и бохайского стилей были объединены под названием *у-май* («правый танец»).

В отличие от гигаку представление бугаку было чисто хореографическим. Сложная, детально разработанная система танца бугаку требовала от исполнителя технического совершенства и виртуозности.

В несколько измененном виде в представлениях бугаку, сохранившихся и поныне при императорском дворе и в некоторых буддийских храмах, исполняются 37 «левых» и 24 «правых» танца [59, 74].

Представления бугаку устраивались на деревянных театральных подмостках. Оркестру там были отведены специальные места (с правой и левой стороны). Зрители окружали сцену со всех четырех сторон. Танцоры бугаку появлялись с двух сторон позади публики и, открыто шествуя сквозь толпу зрителей, поднимались на сцену. Путь актеров, таким образом, от выхода к зрителям до выхода на сцену образовывал V-образную фигуру, предвосхитившую появившуюся значительно позднее *ханамити* — «дорогу цветов».

Исполнители, выходившие с правой стороны, были одеты в зеленые костюмы, выходящие слева — в красные. Первые исполняли *у-май*, или *убу*, вторые — *са-май*, или *сабу*.

Величественный и плавный танец бугаку длился довольно долго и состоял, как правило, из трех частей: *дзё*, *ха* и *кю* (вступления, быстрой части и заключения). Во время медленного вступления темп не обозначался точно и актеры располагались на сцене произвольно. К началу части *ха* темп быстро нарастал, и вдруг резко сменялся плавной заключительной частью *кю*.

Фигуры танца повторялись четыре раза и солисты танцевали в четырех направлениях, воспроизводя древний ритуал поклонения четырем странам света.

Содержание танца фрагментарно — в нем отражены самые разнообразные сюжеты, например: дракон, греющийся на солнце; божество, символически попирающее своих врагов; белый конь, убивающий ядовитого змея (сюжет, вероятно, смешанного — индийско-монгольского — происхождения, занесенный из Индии); гнев сына, отец которого был убит дикими зверями, или гнев государыни, направленный против демонов (китайский сюжет), и т. п. Сюжеты указывают на то, что генетически эти танцы восходят к тотемистическим танцам. В VII—VIII вв., однако, в бугаку преобладает чисто религиозное содержание, отражающее мистические воззрения махаяны. В танце воплощена идея равновесия, движения и покоя-созерцания, восходящая к магическим кругам

мандала (по-японски мандара)—идея, получившая широкое распространение в китайском и особенно тибетском искусстве.

В представлении бугаку актеры также, как правило, выступали в масках, но иногда обходились и без них. В бугаку маски не играли такой важной роли, как в гигаку. Здесь главная роль в создании образа отводилась чисто хореографическим средствам. Поэтому маски в бугаку используются как вспомогательные средства.

Маски бугаку раннего периода не сохранились. Мы располагаем лишь экземплярами, датируемыми XI—XII вв. Маски эти значительно меньше и легче масок гигаку, и закрывают только лицо актера — они не затрудняют его движений во время танца. Маски ярко раскрашены и снабжены подвижными частями: открывающимися и закрывающимися глазами,двигающимся подбородком, поворачивающимся вправо и влево носом, вертикально двигающимися щеками, что создавало, в свою очередь, иллюзию движения рта и глаз. Движениями отдельных частей маски актер управлял с помощью прикрепленных к ним ниток или просто пальцами. Наличие подвижных частей отличает маски бугаку от всех остальных видов японских театральных масок.

Сделаны все маски бугаку очень тщательно и выразительно в весьма условной и обобщенной манере, приближающейся к своеобразному символизму, характерному для более позднего периода.

Такого рода маски в сочетании с очень сложной и абстрагированной мистической хореографией бугаку еще более усиливали причудливый характер всего зрелища.

Нома Сэйроку полагает, что некоторые маски были заимствованы с Цейлона, из Индии, Индокитая, с Явы [91]. Однако в своей монографии он не занимается специальным анализом этого вопроса. Другие специалисты, такие, как К. Бауэр и Т. Суда, считают, что в отдельных случаях в театре бугаку использовались некоторые маски гигаку [49; 64]. К сожалению, оба автора не задавались целью сопоставить два театральных жанра³⁹, почти одновременно появляющихся в Японии под эгидой буддийской церкви, и поэтому ограничились лишь вскользь сделанными замечаниями. Выяснение этой проблемы помогло бы пролить свет на развитие в условиях Японии обоих заимствованных извне жанров.

Мистический ореол, пышность представлений бугаку и послужили, по-видимому, одной из причин вытеснения ими театра гигаку при дворе и в большинстве храмов. И хотя еще в 752 г. во время празднования освящения Дайбуцу представления обоих жанров были поставлены с одинаковой пышностью, к началу IX в. гигаку перестал существовать как самостоятельный вид представления, тогда как бугаку в период XI—XIV вв. достигает расцвета и сохраняется вплоть до наших дней.

Заканчивая беглый обзор театральных форм древней Японии, необходимо упомянуть о наиболее интересном с точки зрения его дальнейшего развития театральном жанре, зародившемся в период Нара. Это — прямой предшественник японской драмы Но, так называемый *саругаку*.

Буквально «саругаку» значит «игра обезьян», или «обезьянничанье». Такое смешанное представление, составленное из комических сценок, своеобразных скетчей, жонглерских

³⁹ Понятие «театральный жанр» вводится здесь условно. По существу, представления бугаку и гигаку — это пока лишь виды мистерии.

игр и акробатических трюков, поединков силачей, а также исполнения под аккомпанемент *бива* эпических песен о богах и героях начиная с VIII в. приобретает все большую популярность.

В отличие от бугаку и даже гигаку представления саругаку с самого возникновения были сугубо светского характера. Очень скоро саругаку превратились в одно из самых любимых развлечений жителей Нара.

По традиции, принятой японскими и западными театроведами, считается, что, так же как и два предыдущих жанра, саругаку появился в подражание китайскому жанру — *саньюэ* (в VII—X вв. «саньюэ» произносилось как «сангак»). В начале VIII в. в Японии по образцу существующей с конца VII в. китайской закрытой школы музыки, танца и акробатики было создано правительственное ведомство саругаку, так называемое саругаку-то. Ведомство это, во главе которого были поставлены китайские артисты, существовало до 782 г., выполняя функции обучения актеров и устройства представлений саругаку.

Такова официальная версия зарождения японского драматического театра. Однако целый ряд фактов, относящихся уже к началу IX в. и позднее, заставляет усомниться в ее справедливости.

Материалы, сообщающие о первоначальном этапе истории так называемых «саругаку-Но», выходят за рамки настоящей работы и привлекаются здесь попутно лишь в качестве аргументации при попытке наметить другое, более вероятное объяснение происхождения саругаку.

Как известно, первое из дошедших до нас описаний саругаку содержится в записках известного поэта XI в. Фудзивара Акихира «О новых саругаку» [15, 270—271]. Это описание показывает, что в XV в. саругаку продолжали еще оставаться типично народными представлениями, в основу которых были положены бытовые сюжеты того времени. Известно также, что с IX в. саругаку начали появляться в своем первоначальном виде в буддийских

храмах и при дворе [15, 277; 49; 61, 14]. Исходя же из концепции китайского заимствования, можно было бы ожидать, что эти представления должны были, напротив, появиться сначала во дворце и храмах, а уже оттуда перекочевать на улицы Нара и Хэйана. Далее, в персонажах и сюжетах саругаку не обнаруживается сколько-нибудь сильного иностранного влияния. Более того, представления саругаку вобрали в себя элементы таких специфических японских жанров, как, например, дэнгаку и отчасти сайбара. Приведенные выше факты свидетельствуют в пользу японского происхождения саругаку — не случайно именно из саругаку вырастает театр Но.

Вместе с тем не исключено и наличие заимствования иноземных элементов (либо непосредственно из Китая, либо через посредство других стран). Однако отождествлять японские саругаку с китайскими саньюэ не представляется достаточно убедительным, ибо специфически местные особенности в саругаку все-таки преобладают. Возникновение аналогичных жанров в разных странах (в данном случае в Китае и Японии) вовсе не обязательно является следствием заимствования.

Подводя некоторые, весьма предварительные, итоги попытки проанализировать зарождение и первоначальное развитие японских театральных жанров в VII—VIII вв., необходимо отметить наиболее характерные особенности театра в этот период.

В VII—VIII вв. в Японии складываются по меньшей мере четыре своеобразных театральных жанра: кагура — преимущественно синтоистская мистерия; гигаку — смешанный жанр, соединивший в себе элементы буддийской мистерии (сформировавшейся, по-видимому, на базе буддизма и отчасти добуддийских культов ряда народов Дальнего Востока, Средней и Юго-Восточной Азии) с чисто японскими элементами народного фарса; бугаку — исключительно хореографический жанр, главным образом культового характера, также совмещивший в себе множество разнородных (различной национальной принадлежности) танцевальных стилей; и наконец, саругаку — с самого начала светское народное представление, включившее некоторые элементы кагура, с одной стороны, и гигаку — с другой.

Кагура, гигаку и саругаку, не говоря уже о бугаку, объединяет, во-первых, полное отсутствие слова как элемента самостоятельного, независимо существующего во время представления и, во-вторых, господствующая роль в представлении хореографических элементов.

Несмотря на то что уже в кагура существовал хор, в гигаку присутствуют зачатки драматического элемента, а в кагура и бугаку появляются такие важные аксессуары театрального представления, как сцена, оркестр и даже реквизит, из всех четырех жанров наиболее жизнеспособным оказался саругаку. Обогатившись элементами из других современных ему жанров, различными театральными аксессуарами (хором и масками) и, что всего важнее, восприняв слово как ведущий элемент представления, саругаку превращается в Но и продолжает жить на сцене и поныне.

Представления же кагура и бугаку сохранились до настоящего времени, почти совсем не изменив первоначальный характер. Это — своеобразный музей японской сцены и в то же время священная реликвия императорского двора и наиболее древних синтоистских и буддийских храмов — реликвия, воскрешающая обычаи и нравы древней Японии. Такого рода представления даются очень редко — обычно их приурочивают к исключительным событиям — и только с санкции буддийской церкви.

Представления гигаку, как уже отмечалось, существовали недолго и прекратились примерно в конце VIII в. или в начале IX в. В то время как кагура и бугаку сохранились церковью в неприкосновенном виде⁴⁰ как часть богослужения, жанр гигаку оказался в этом отношении менее защищенным — церковь не была заинтересована в сохранении этого в значительной мере обмирщенного жанра.

Но гигаку все-таки не исчезает бесследно. Об элементах гигаку, проникших в театр Но, а позднее появившихся и на сцене Кабуки, упоминалось выше. Описанное К. Гаге-маном представление Дайнэмбуцу-кёгэн [6, 218—221] прямо воскрешает характерные традиции гигаку.

Маски — персонажи гигаку сохраняются в составе процессии во время священной церемонии Гёдо⁴¹ (современное название — нэри-куё). Во главе процессии, непременно шествуют две маски, заимствованные из гигаку: Тэнгу (в гигаку он называется Тидо) и Сиси — лев⁴².

⁴⁰ Одним из возможных объяснений застывших форм бугаку является то обстоятельство, что, как правило, различные формы искусства, заимствованные из других стран, сохраняются, изменяясь значительно меньше, чем местные формы, так как попадают в совершенно новые условия, к которым трудно приспособиться. В результате процесс развития нарушается, наступает застой. Кроме того, при пересадке на японскую почву бугаку немаловажную роль в его консервации сыграл звукояд совершенно иного склада, нежели японский (об этом см. ниже).

⁴¹ Гёдо — буддийская и синтоистская церемония созерцания святыни (например, праха Сётоку-Тайси), специально проносимой с этой целью по улицам города.

⁴² В эпоху Хэйан танец «сисимай» появляется в саругаку, а затем и в Но; впоследствии этот номер был включен и в представление Кабуки Тэнгу (длинноносый демон) появляется в пьесе Кабуки «Такутоки» (1880 г.). 222

Искусство гигаку интересно еще и тем, что в нем на заре истории японского театра впервые появляются, пока, правда, еще в самом зародыше, актерские амплуа. Воплощенные в масках юной красавицы Годзё, благородного богатыря Рикиси и добродушного старика Тайкофу амплуа продолжают жить на сцене и после прекращения представлений гигаку.

Отличительная способность японского театра как древнего, так и более позднего времени заключается в том, что наряду с хореографией ведущая роль в нем отводится музыке. Но если в театре Но существует тесная связь пения (или речитатива) с инструментальным

сопровождением, то в древнем театре (особенно мистериального характера) существовала такая же тесная связь хореографии с инструментальной музыкой, проявляющаяся в форме концертирования обоих элементов⁴³.

На примере жанра бугаку довольно отчетливо можно проследить, как в совокупности хореографии и музыки воплощены важнейшие элементы философско-эстетического мировоззрения.

Вместе с тем в древности (как, впрочем, и в средние века) нельзя выделить специфически театральную музыку.

Поэтому необходимо ознакомиться с историей и теорией музыки в этот период.

Истоки японской народной музыки восходят к древним песнопениям типа норито. Ряд японских музыковедов, таких, как Иба Такаси, Яманэ Гиндзи и другие, считают, что музыкальный лад древних японцев родствен музыкальному ладу айнов, тунгусов и других народов Дальнего Востока.

О характере древней японской музыки начиная примерно с VI в. можно судить на основании разного рода поэтических описаний, запечатленных в литературных памятниках «Кодзики», «Манъёсю» и других, а также на основании устных музыкальных традиций, воплотившихся в японских народных песнях, существующих и поныне.

В 1955—1956 гг. один из виднейших теоретиков-искусствоведов, изучающих историю древней японской музыки, Сиба

⁴³ В древнем театральном представлении в целом отсутствует сквозное действие, объединенное общим стержнем. Представление распадается на отдельные фрагменты, не связанные общим сюжетом. Отсюда, быть может, и приобретает такое значение фактор концертирования,

Сукэхиро⁴⁴, дешифровал, а затем транскрибировал и издал в европейской нотации датированные примерно VIII—XI вв. партитуры, в которых содержатся наиболее типичные образцы гигаку и сайбагаку. Благодаря прекрасной публикации Сиба Сукэхиро, снабженной необходимыми комментариями, оказалось возможным познакомиться в подлиннике с очень интересными музыкальными памятниками древности и раннего средневековья.

Другим источником, с помощью которого можно судить о древней музыке, являются сохранившиеся до нашего времени музыкальные инструменты, причем некоторые из них продолжают оставаться солирующими инструментами и в современном национальном японском оркестре.

Наиболее древние музыкальные инструменты как японского, так и неазиатского происхождения хранятся в Сёсоин. В коллекции ударных, состоящей из разнообразных барабанов и гонгов, находится древнейший примитивный инструмент — палка с металлическими кольцами. Духовые инструменты типа флейты, флажолета или гобоя изготовлялись из бамбука, что придавало характерную особенность их звучанию. Эта практика освящена японской мифологией. Флейта *фуэ* считается священным инструментом. Мифология приписывает ее созданию богине Амэ-но Удзумэ. По преданию, богиня сделала фуэ из бамбука, выросшего на священной «Горе Небесных ароматов». Древнее название фуэ — «Амэ-но торифуз» («Птица с небес») — отражает как легендарную традицию ее происхождения, так и характер звучания

⁴⁴ Сиба Сукэхиро (1698—1967) — известный композитор-теоретик и историк музыки, потомственный дирижер и интерпретатор, а также теоретик гагаку.

Его предки еще в X в. были профессиональными музыкантами гагаку. Так, Кома Мицутака (950—1048 гг.) считается основателем самой древней из трех школ гагаку (Киото, Нара и Тэннодзи — Осака) — школы Нара. Отец и старший брат Сиба Сукэхиро были руководителями капеллы га-гаку-рё — гакутё.

В 1912 г. Сиба Сукэхиро поступил в музыкальную Академию в Токио, а с 1914 г., решив посвятить себя специально изучению гагаку, обучался в Императорской музыкальной школе при Дворцовом музыкальном ведомстве. В 1921 г. он окончил школу и поступил в придворную капеллу. В 1947 г. за свои исследования он был удостоен премии Японской академии искусств и в 1950 г. был избран ее членом. В период 1950—1954 гг. Сиба Сукэхиро возглавлял капеллу гагаку-рё.

Его перу принадлежит ряд трудов — транскрипции партитур гагаку, исторических и теоретических исследований в этой области, а также литературно-философских эссе.

инструмента, напоминающего пение птиц. Хранящиеся в Сёсоин редкие экземпляры фуэ имеют собственные имена.

Почетное место в музыкальной коллекции музея занимают струнные инструменты японского, китайского и индийского происхождения — типа цитры или лютни.

Самым популярным, сохранившимся и поныне в качестве солирующего инструмента, является древняя цитра *кото*. Изображение музыканта, играющего на кото, встречается уже в пластике ханива. В эпоху Нара цитра кото называлась «Ками-но Норикото» («Священный оракул богов»).

В одном из мифов «Кодзики» так рассказывается о создании кото: «На берегу реки росло могучее дерево... из него построили корабль, на котором доставляли во дворец чистую холодную воду. Когда корабль пришел в негодность... из него сделали кото, и звук его был слышен в семи окрестных деревнях».

О кото сложили песню:

«Корабль „Карану „ сожгли... из остатков его сделали кото... и звук его подобен рокоту „сая-сая“, который слышен, когда дерево, погруженное в волны, бьется о береговые скалы» [37, 455, 456].

Японский придворный оркестр создавался по образцу придворного оркестра Чаньяна. По свидетельству китайских источников, в оркестре чаньянского двора насчитывалось в эпоху Тан более 500 инструментов: 120 — типа арфы, 180 щипковых — типа лютни, 40 флейт, 200 духовых органов (шэн), 20 гобоев; различные барабаны, колокола и гонги, среди которых встречаются и самые древние инструменты — каменные гонги [96, 119].

К VII и началу VIII в. относится формирование японской музыкальной и театральной системы. Первоначально существовало подразделение на китайский музыкальный «стиль» (южнокитайский — гогаку и танский — тогаку), корейский (санкангаку трех корейских царств — Сираги, Кудара и Кома) и японский (*вагаку*). Музыкантов гогаку (учителей и учащихся) насчитывалось 42, музыкантов стиля тогаку — 144, музыкантов корейского стиля — 72, инструменталистов, певцов и танцоров японского стиля вагаку — 250 [32, 57].

Инструментальная музыка так называемых китайского и отчасти корейского «стилей»⁴⁵ и образовала гагаку (торже-

⁴⁵ В буддийском культовом действе в период его появления в Японии главную роль играла пантомима, сопровождаемая инструментальной музыкой, которая была основана на китайской ладовой системе.

ственная музыка). В VII—VIII вв. гагаку исполняется во время многочисленных богослужений в буддийских храмах и во время придворных церемоний. Очень скоро в гагаку были включены отдельные вокальные номера вагаку со своей ладовой системой.

В ансамбль гагаку входили певцы, танцоры и музыканты, играющие на струнных, духовых и ударных инструментах. К стилю гагаку относилась и музыка сайбагаку, сложившаяся на основе японских песен сайбара.

Хореографические представления гагаку (танцы в сопровождении определенной группы оркестра) назывались бу-гаку. Во время представлений бугаку в оркестр, аккомпанирующий танцам, не входили струнные инструменты, так как сам характер исполнения приводил к нарушению точного ритмического рисунка танца. Поэтому оркестр бугаку состоит только из духовых и ударных инструментов.

Как правило, представлению бугаку предшествовало своеобразное инструментальное вступление, которое по своему мелодическому материалу значительно отличается от музыкального сопровождения бугаку. Такого же рода инструментальный «дивертисмент» исполнялся и в перерыве между отдельными номерами бугаку. Традиционное концертное представление сохраняется в представлениях гагаку и поныне. В оркестр, исполняющий самостоятельный инструментальный «дивертисмент», помимо духовых и ударных инструментов входила и группа струнных.

Среди духовых инструментов самым важным считался *хитирики* — небольшая продольная флейта с семью отверстиями для пальцев, отличающаяся весьма пронзительным звуком. В оркестре хитирики выступает как солирующий инструмент. Наряду с ним солирующим инструментом является и *рютэки* — длинная флейта также с семью отверстиями. Иногда в оркестре участвует маленькая корейская флейта с шестью отверстиями — *комафуэ*. Но наиболее характерным духовым инструментом как в оркестре гагаку, так и в оркестре бугаку является *сё* — миниатюрный духовой темперированный орган из семнадцати бамбуковых труб, которые одновременно могут издавать множество звуков, что придает звучанию инструмента своеобразный гармонический характер (инструмент, родственник флейте Пана).

В группе струнных солировал, как правило, кото — три-надцатиструнная цитра, а иногда бива — четырехструнная лютня. Струны обоих инструментов делались из шелка.

Группа ударных инструментов гагаку состояла из бронзовых гонгов и барабанов — *тайко*, *сёко*, *какко* и *цуцуми*. Маленький двойной барабан — *сан-но цуцуми*, по обеим ударным поверхностям которого исполнитель, являющийся дирижером оркестра (*тёро*), ударяет попеременно палочками или только рукой, служит своего рода метрономом. Его удары устанавливают темп исполнения, а удары гонга отделяют один такт от другого.

Каждая группа инструментов имела своего *ондо* (своего рода концертмейстера), который вступал в начале исполнения на своем инструменте, после чего к нему присоединялись остальные музыканты его группы. Над всеми ондо стоял *тёро*.

В конце VIII в. в исполнении гагаку участвовало до 100 и более музыкантов. В качестве солистов выступали представители знати, что свидетельствует о той важной роли, которую играла ритуальная музыка. Вера в магическую силу музыки, изменяющую божественные законы природы, воплотилась в японском мифе о вдохновенном певце Хитирики, который подобно Орфею заставил богов изменить свою волю. По имени Хитирики назван и древний музыкальный инструмент. В средние века в провинции Харима был построен храм Хитирики-но Мия, пользовавшийся большой популярностью. Позднее под влиянием китайской литературы миф о Хитирики был объединен с китайским мифом о происхождении музыки. Образованной аристократической верхушкой этот объединенный миф был воспринят как поэтическое осмысление философской сущности музыки. В даосском мифе о Хуба воплотилась идея о господстве субстанции музыки над силами природы. Эта же система символов лежит в основе

древней китайской теории музыки — системы *люй*, связывающей в одно неразрывное целое все явления и все сущее в Поднебесной.

В VII и особенно в VIII в. музыка и танцы Китая и Кореи — с одной стороны, и Индии и Индокитая — с другой, играют ведущую роль в представлениях бугаку.

Первое упоминание о прибытии чужеземных музыкантов содержится в «Нихонги» под 554 г., где говорится о том, что в тот год в Японию прибыли из Кудара четыре музыканта [87, 72]. В VII и VIII вв. китайские и корейские музыканты все чаще приглашаются на службу в Японию.

Теория гагаку заимствована в основном из китайской философии и литературы, одним из элементов которых была и музыкальная теория. Как и в Китае, теория китаизированной музыки в Японии базировалась на широко распространенном в странах Древнего Востока принципе признания определяющей роли единого звука, т. е. звука, взятого в отдельности. В этом заключается коренное отличие теории музыки большинства стран Древнего Востока и античной Европы, в которых главенствующая роль отводится соотношению звуков.

Концепция отдельно взятого звука не способствовала расширению и усовершенствованию звукоряда как необходимой основы для развития мелодии. Стадию пентатоники⁴⁶ в древности проходит музыка очень многих, в том числе и европейских, народов, но на каком-то этапе они, преодолев ее, перешли к более высокоорганизованному звукоряду.

По классической китайской теории музыки древности и раннего средневековья каждый отдельный звук пентатонного звукоряда обозначал какой-либо элемент, цвет или философскую субстанцию. Сложная символика пятиступенного звукоряда приведена в табл. 1.

Т а б л и ц а 1

Символика пятиступенного звукоряда

Нота	Страна света	Планета	Элемент	Цвет
«Кю» (по-китайски «гун»; соответствует «до» диатонической гаммы)	Север	Меркурий	Дерево	Черный
«Сё» (по-китайски «шэн»; соответствует «ре»)	Восток	Юпитер	Вода	Синий
«Каку» (по-китайски «цзио»; соответствует «ми»)	Центр	Сатурн	Земля	Желтый
«Те» (по-китайски «чжэн»; соответствует «соль»)	Запад	Венера	Металл	Белый
«У» (по-китайски «юй»; соответствует «ля»)	Юг	Марс	Огонь	Красный

⁴⁶ П е н т а т о н и к а — пятиступенный звукоряд, лишенный интервалов в полтона и обладающий интервалами в полтора тона, который можно изобразить следующим образом: c d e g a l a c d e g. В основном этот пятиступенный звукоряд характеризуется тремя особенностями: 1) в нем отсутствуют интервалы в малую секунду, а следовательно, и острые тяготения звуков; 2) его непременным признаком является образование трихорд; 3) ступени данного звукоряда можно расположить по чистым квинтам.

Двенадцатиступенный звукоряд системы *люй* соответствовал двенадцати лунам года, выступавшим в образе животных: тигра, зайца, дракона, змеи, коня, овна, обезьяны, петуха, собаки, свиньи, крысы и быка.

Поскольку звук считался одним из неотъемлемых качеств Великого Пути (Дао), он приобретал возможность воплощаться во времени и пространстве, которые являлись другими атрибутами Единого⁴⁷. Музыкальные интервалы обозначали также определенный промежуток времени.

Таким образом, следуя принципу восходящих квинт системы *люй*, получим символическое изображение четырех времен года, подобное аналогичному изображению в других странах Древнего Востока (табл. 2).

Т а б л и ц а 2

Символическое обозначение времен года [109, 110]

Система <i>люй</i>		Музыкальная система Позднеавилонского царства	
Время года	Символ	Время года	Символ

Осень	[F]	Осень	[F]
Весна	[C]	Весна	[C]
Зима	[G]	Зима	[G]
Лето	[D]	Лето	[C]

Очень тесно с философской символикой было связано и назначение музыкальных инструментов. Так, например, считалось, что барабан призван представлять Север и Зиму, а также воду и кожу; колокол — Запад и Осень, воду и металл...

Китайская музыкальная система люй проникает в Японию вместе с китайской философией и литературой в VI в.

Знакомство с системой люй считалось обязательным для каждого ученого, принадлежащего к «китайской школе».

⁴⁷ Эта концепция, зафиксированная в сочинении Лю Бу-вэя «Люиши Чуньцю» (III в. до н. э.), получила официальное признание в факте присоединения музыкального ведомства к ведомству мер и весов [96, M1].

Японская музыкальная теория, усиленно разрабатываемая в течение всего VIII в., окончательно оформляется только в IX в., хотя музыкальные каноны складываются в общих чертах уже в VIII в. Но в IX в. они были систематизированы теоретиками-исполнителями, входившими в ведомство гагаку-рё.

Наряду со звукорядом чисто японского происхождения, положенным в основу вокально-хоровой музыки гагаку — сайбагаку, в основу инструментальной музыки гагаку лег звукоряд, развившийся из системы люй.

По системе люй [8; 26; 60; 96] звукоряд состоит из двенадцати ступеней, составляющих цепь восходящих квинтовых ходов, которые образуются при исполнении на своеобразной флейте Пана, составленной из последовательного ряда двенадцати трубок при соотношении их длины 2:3.

Согласно философской символике, этот звукоряд c—g, f—c—g—d—a—e h—fis—cis—gis—dis—ais представляет собой два взаимопроникающих шестизвучных звукоряда, олицетворяющих мужское и женское начало, свет и тьму или мажорную (*рёсэн*) и минорную (*риссэн*) тональность.

В таком виде китайская теория музыки была воспринята в Японии.

Японским музыковедам удалось восстановить с помощью устной традиции и литературной записи четыре основных музыкальных хода, характерных для теории древности и раннего средневековья (VIII—X в.):

1) EH dis a состоит из *тайсикитё* — «господствующего» — и *хансикитё* — «сопровождающего» — проходящего звукорядов;

2) DA dea — *итикоцутё* — «переходящий» звукоряд;

3) EH dea — *хёдзё* — «спокойный» звукоряд;

4) EA seg — *осикитё* (букв. «тон желтого колокола») — «торжественный» звукоряд [48, 92].

Эта запись воспроизводит один из вариантов системы люй.

У Сиба Сукэхиро приводится уже не четыре, а восемь ходов, которые в несколько видоизмененном и расширенном виде также изображают варианты люй [99, 4], аналогичные вышеприведенным.

Восприняв китайскую музыкальную систему, японская теория ритуальной музыки гагаку не ограничилась, однако, только китайским звукорядом. В процессе формирования и развития отечественной музыкальной системы японские музыканты, подобно мастерам ваия и зодчества, перенимая и усваивая достижения чужеземной культуры, стремились сочетать их с традиционными формами японской культуры.

В китайской музыке (и народной и ритуальной) по мере развития китайской музыкальной системы люй пятиступенный звукоряд превращается в господствующий, преобладающий, так как он лучше всего соответствует музыкальному мышлению и языковому строю китайского народа. Музыкальному же и поэтическому мышлению японского народа, строю его языка пятиступенный звукоряд, как правило, не соответствует. Принадлежность китайского и японского языков к различным языковым группам явилась, возможно, одной из причин значительного различия японского и китайского звукорядов. Кроме того, как известно, ритуальная музыка гагаку помимо музыки, построенной по китайскому образцу, включала и так называемую сайбагаку — музыку чисто японского происхождения.

Зафиксированный японской музыкальной теорией звукоряд сайбагаку сложился, вероятно, задолго до эпохи Нара. Этот звукоряд, сохранившийся и в современной Японии, по мнению авторитетных музыковедов (Яманэ Гиндзи [60], К. Закс [96]) и других, представляет собой, как п пятиступенный, один из наиболее архаических звукорядов, известных историкам музыки.

Структура японского звукоряда позволяет сблизить его со звукорядом древнего Египта (AFECB) и древней Греции. Наличие как в древнеяпонском, так и в древнегреческом языках силлабического стихосложения с внутренними музыкальными ударениями могло привести к возникновению звукорядов, аналогичных по структуре даже и в различных условиях.

В отличие от китайского японский звукоряд не является ангемитонным, так как каждый из его тетраордов имеет прилегающую большую терцию вверх и полутон вниз.

Три варианта японской гаммы *хирадзёси*, *кумоидзёси* и *ивато* напоминают фригийский лад в модифицированной форме раннего средневековья.

Хирадзёси — ABC EFA (сопряженные тетраорды с дополнительной октавой внизу).

Кумоидзёси — EF ABCE (расчлененные тетраорды).

Ивато — BC EF AB (сопряженные тетраорды с дополнительной октавой сверху).

Вокальные партии приведенных у Сиба Сукэхиро расшифровок сайбагаку построены с небольшими отклонениями на звукорядах типа хирадзёси, кумоидзёси и ивато.

Традиционный порядок концертирования гагаку, заимствованный из древнекитайской теории, отразился, в частности, и на исполнении сайбагаку. По традиционной теории в чередовании (во время исполнения) тональностей *рицу* (соответствует минорной тональности) и *рё* (соответствует мажорной тональности) воплощается ритуальное парное противопоставление неба и земли, света и тени, высокого и низкого, мужского и женского, правого и левого.

Типичный образец звукоряда сайбагаку в тональности *рицу* со звуком «ми» как тоникой в записи современными нотными знаками выглядит следующим образом:

«кю» соответствует	»	«ми» (тоника)
«хэн-сё»	»	«фа» (верхний вводный тон)
«эй-сё»	»	«соль» (верхняя медианта)
«риккаку»	»	«ля» (субдоминанта)
«ти»	»	«си» (доминанта)
«хэн-у»	»	«до» (нижняя доминанта)
«эй-у»	»	«ре» (нижний вводный тон)
«ка-кю»	»	«ми» (верхняя тоника)

Звукоряд сайбагаку в тональности *рё* со звуком «соль» как тоникой — суть следующий: g as b c d es f g.

Оба примера с достаточной полнотой показывают, что древнему японскому звукоряду свойственна несомненная тенденция развития в сторону гептатоники⁴⁸. Практически же он не отличается от диатоники. По традиции в середине IX в. во время представлений гигаку исполнялось 25 песен в тональности *рицу* с «ми» («хёдзё») в качестве тоника и 36 песен в тональности *рё* с «соль» («содзё») в качестве тоника. Шесть из них (две — в тональности «хёдзё» и четыре — в «содзё») были специально отобраны для регулярного исполнения в 1878 г. В 1956 г. они были изданы в расшифровке Сиба Сукэхиро.

В издании Сиба Сукэхиро воспроизведены партитуры

⁴⁸ Гептатоника — система из семи звуков, включающая все ступени звукоряда в пределах октавы.

сайбагаку, которые датируются более поздним периодом (IX—XI вв.), т. е. временем, когда система *рё* и *рицу* получила окончательное завершение. Однако и при рассмотрении партитуры сайбагаку, безусловно, подвергавшейся обработке, обнаруживается сохранившаяся и поныне неоднородность вокальной и инструментальной партий. Соло-вокальная партия — исполняется в одной тональности, а инструментальное сопровождение — в другой. Явление это осмысливалось в свете уже упомянутой выше концепции противопоставления с помощью противоположных тональностей правого и левого, неба и земли и т. п.

Эта же концепция была характерна для хореографии бу-гаку. Причина этого явления заключается, видимо, в стремлении исполнителей и теоретиков сайбагаку сочетать японскую мелодику с китайской музыкальной системой. Известно, что уже в конце VIII в. при дворе в Нара исполнялись вариации на тему сайбара, созданные в строгом соответствии с правилами системы люй.

В конце IX в., когда все известные к тому времени песни сайбара были разделены по тональности на две группы — *рицу* и *рё*, зафиксирован был применительно к правилам китаизированной теории характер инструментального сопровождения и настройки инструмента. Так, например, в песнях сайбара звукоряда *содзё* инструментальное сопровождение от начала до конца давалось в иной тональности. Инструмент с минорной настройкой — духовой орган *сё* в «гамме» *хёдзё* (тоника «ми») аккомпанировал вокальной партии, изложенной в тональности *рё* в «гамме» *содзё* (тоника «соль»). Если вокальная партия исполнялась в минорной тональности, кото и бива обязательно настраивались в мажорной тональности. Такого рода звучание, наделенное уже элементами политональности, придавало всему исполнению очень своеобразный характер (сохраняющийся и поныне). В сайбагаку, в которой вокальная партия исполняется в тональности *рицу* *содзё* (что примерно соответствует «соль» минору) орган *сё*, как и струнные кото и бива, настраивается и аккомпанирует мелодии также в тональности *рицу* *содзё*. Таким образом, здесь имеется прямое указание на применение гармонизации.

Интересно, что и в этом случае, как в уже упомянутом варианте политонального решения, преобладает стремление приспособить китайский инструментальный оркестр к специфике японского мелодического оборота.

Но все же партитуры гагаку в целом (куда входит чисто инструментальная музыка гагаку, бугаку, сайбагаку, кагу-ра-ута и др.) и в более поздней редакции сохранили картину сопоставления двух непохожих музыкальных систем, одновременно и полноправно проявляющихся во время представления гагаку. Инструментальная музыка гагаку целиком построена на системе люй. В партитурах сайбагаку также содержатся элементы этой системы. Все это свидетельствует о весьма продолжительном и сложном развитии японской музыкальной теории в процессе усвоения чужеземных и разработке местных традиций. В период VII—VIII вв. было положено начало этому процессу. Продолжался же он в IX—XIII вв. параллельно с развитием японского театра. Так возникло очень интересное явление — две различные ладовые системы, существуя параллельно, прекрасно уживаются, причем вплоть до наших дней.

Помимо системы люй с ее специфическим звукорядом в VIII в. в японской ритуальной музыке гагаку появляется (через страны Юго-Восточной Азии — Вьетнам и Камбоджу) и индийская музыка, основанная на так называемом звукоряде *raga* [60; 96].

В 736 г. из Вьетнама в Японию прибыли несколько буддийских ученых. Они и начали обучать своим танцам и музыке [32, 61]. По свидетельству японских источников, в 763 г. во время придворного праздника в Пара впервые исполнялась музыка Южного Вьетнама (Тямпа), музыкальный стиль которой впоследствии, спустя примерно 400 лет, также был ассимилирован китайским стилем [96, 135].

Наиболее интересны по сравнению с бытовавшей в других странах Восточной Азии достижения японской музыкальной теории в развитии музыкальной формы в широком смысле этого слова.

Развивая гетерофонию⁴⁹ в инструментальном сопровождении, японские музыканты — исполнители на кото и сё вводят аккорд из полных или уменьшенных квинт, кварт, терций и даже секунд в пределах октавы⁵⁰.

В бытовавшей форме гетерофонии развивается полифоническое мышление. Показательной в этом отношении является шеститактная кода образцового сочинения гагаку —

⁴⁹ Гетерофония — соединение в одновременном звучании двух и более голосов, исполняющих один и тот же напев в различных вариациях.

⁵⁰ Наличие темперированного органа сё способствовало развитию гармонизации.

«Тёгэйси»: перед окончанием солирующие флейты затухают и вступает солирующее кото.

В формировании характера японской полифонии, несомненно, существенную роль сыграл тот же принцип, что и в танцах бугаку, — противопоставление так называемой «правой» и «левой» музыки. «Правая» музыка включала оркестровую партию, заимствованную или сочиненную в стиле бо-хайской музыки и музыки Кореи; в «левую» музыку входили партии индийского и китайского происхождения.

Кроме общих для обеих частей оркестра инструментов — хитирики, бива, кото, тайко и сёко — в «правой» части солирует флейта комабуэ и маленький барабан сан-но цуцуми; в «левой» — флейта *отэки* и сё. В «левой» музыке флейта и гобой хитирики играют в унисон, сопровождаемые аккордами сё; в «правой» — партии флейты и хитирики даются и в форме контрапункта.

Темп музыки гагаку в целом довольно медленный и ровный. Ее метр может быть сопоставлен с нечетными долями (3, 5, 9, 11-дольными).

На характере музыки, сопровождающей танцы бугаку, сказалось влияние индийского ритма *тала*.

Ввезенное в VII—VIII вв. с материка ядро гагаку подверглось в Японии дальнейшей разработке, в частности усовершенствованию структуры музыкального произведения. В Японии условия для этого были более благоприятные, чем на материке. Японский музыковед Усияма Мицуру считает, что в разработке структуры музыкального произведения теоретики гагаку намного опередили европейских и задолго (примерно за восемь веков) до Филиппа Эммануила Баха, Яна Вацлава Старица, Христпана Каннабиха, Иосифа Гайдна и Вольфганга Амадея Моцарта приблизились к сонатной форме [99, 31]. Действительно, архитектоника всех почти номеров гагаку, помещенных в изданном Сиба Сукэхиро сборнике партитур, характеризуется наличием двух-, трех- и даже четырехчастной формы. В качестве примера можно привести один из самых древних номеров гагаку — «Байро»⁵¹, завезенный в Японию из Индокитая, по преданию, еще в 736г. монахом Буттэцу. Первоначальная двухчастная форма «Байро» возникла на основе вопросо-ответной зависимости. Приближают гагаку к прототипу простейшей сонатной фор-

⁵¹ Слово «Байро» восходит к одному из имен индуистского бога Шивы — Бхайрава.

мы и одно из основных правил исполнения гагаку, так называемое *ёбикуваэ*, по которому следующая за главной частью и подчиненная ей часть обязательно повторяется в несколько варьированном виде, образуя заключение, а также кандо — варьирование главной части для повторения всей музыки. Подобного рода вопросо-ответная форма встречается и в других номерах гагаку. К сожалению, неизвестно, существовала ли уже такая форма в японской инструментальной

музыке ранее VIII в. или она была занесена извне. Возможно, что предпосылки для ее развития существовали в Японии и до появления чужеземной музыки.

Предпосылки для развития вопроса-ответной формы были созданы наличием в древних японских песнопениях типа норито, в кагура и во многих народных песнях (например в «Урасимадори») антифонии, а также и распространением и в музыке, и в хореографии основанного на дуализме принципа противопоставления «правой» и «левой» музыки и танца. Благодаря антифонии в музыкальном произведении появляется большее разнообразие и обозначаются контрасты, а структура становится более уравновешенной и симметричной. Однако в музыке гагаку, как это явствует из партитуры, элементы, образующие сонатную форму, развиты еще очень слабо⁵². Здесь только еще намечены тематические противопоставления, контрасты весьма слабы, реприза часто отсутствует, а кода также разработана недостаточно.

Зафиксированное в IX в. исполнение всех песен сайбара только в двух тональностях (примерно соответствующих «ми» минору и «соль» мажору) свидетельствует о наличии в гагаку строгой регламентации. Причина этого помимо соображений, связанных с инструментальной оркестровкой сопровождения сайбара, заключается, видимо, и в религиозно-философских воззрениях.

Представления гагаку в целом достаточно полно иллюстрируют развитие японских театрально-музыкальных жанров в период их зарождения и становления, когда почти все они были еще тесно связаны друг с другом. Регулярное исполнение представлений гагаку играло ведущую роль и в религиозной и в светской жизни столицы. В VII—IX вв. музыкально-театральные «жанры» составляли три стиля (согласно подразделению того времени).

⁵² Сонатная форма понимается метатерминологически (т. е. со многими ограничениями). В данном случае важно появление сонатного мышления, выражающегося в развитии тематического материала, дробности и т. п.

Первый стиль — культовая музыка. Ее исполняли образованные музыканты в большинстве своем знатного происхождения, получившие специальную подготовку в школе гагаку-рё. К «им же относились и исполнители танцев буга-ку. Как правило, все исполнители этого первого стиля принадлежали к жреческому сословию.

Второй стиль — светская музыка. Исполнители светской музыки не обязательно должны были принадлежать к аристократии. Они были менее подготовлены и, за исключением исполнителей на кото, «не знали нотной грамоты».

Третий стиль — народная музыка. Исполнители этой музыки принадлежали к различным слоям общества. Среди них были слепые певцы-сказители, профессиональные певцы-танцовщицы и девушки из аристократического общества, с детства обучавшиеся пению и игре на музыкальных инструментах. Возможно, что сюда же относились и некоторые исполнители гигаку.

По свидетельству источников, в VIII в. музыканты — исполнители каждого стиля объединялись в весьма обособленные друг от друга группы [32; 60]. Эти группы обладали своего рода монопольным правом исполнения музыкальных произведений определенного характера. Глава каждой группы имел особые привилегии, отличающие его от рядовых музыкантов. Так, музыкант, возглавляющий исполнителей на кото, имел право настраивать первую струну своего кото октавой ниже, чем остальные исполнители [84, 13—24].

Несмотря на существование таких кастовых барьеров между музыкантами и, что значительно важнее, наличие двух различных систем, между тремя стилями японской музыки не существовало непроходимых границ. В ходе представления гагаку, которое могло быть одновременно и ритуальным действием и светским придворным развлечением, привлекались инструментальные, вокальные и хореографические жанры не только первого и второго, но отчасти и третьего стиля.

Таким образом, за священными танцами бугаку и размеренной и упорядоченной инструментальной музыкой гагаку следовали живые и темпераментные танцы гигаку, часто исполнявшиеся в сопровождении одной только флейты, ручного барабана и цимбал.

По традиции представления гагаку открывались исполнением сайбара, затем следовали оркестровые номера, предваряющие танцы бугаку.

Все представление в целом имело вид импровизированного концерта, хотя отдельные его номера и исполнялись в строгом соответствии с установленными канонами.

При исполнении сайбара первым начинал выступление певец-солист (*хёси*) со своим собственным аккомпанементом (*сякубёси*). Когда он доходил до места, обозначавшегося в партитуре термином *цукэдокуро*, к аккомпанементу сякубёси присоединялись инструменты сё, хитирики, рюгэки, бива, кото и вступал хор.

Все сайбара, помещенные в сборнике Сиба Сукэхиро, одночастные или двухчастные по форме, снабжены, как правило, интродукцией и кодой. Они носят импровизационный характер. На протяжении всей песни развивается одна небольшая тема. Солирует мужской голос.

Типичные образцы классического сайбара — «Исэ-но-уми» («Море Исэ») и «Коромогаэ» («Смена платья»). В «Исэ-но-уми», исполняемой в тональности хёдзе, две части — интродукция и кода. Короткая, из пяти тактов, интродукция исполняется солистом; главная часть из пятидесяти тактов начинается с тлШ. Размер свободный. Обычно размер давался солистом, а затем на протяжении всей песни следовало IиШ ш {етро. Кончается главная часть на доминанте. Тема небольшая, но широкая, напоминающая прелюдию. Вся пьеса в целом выдержана в импровизационном стиле. Содержание ее очень несложно: в часы отлива певец зовет всех собирать водоросли и раковины.

Мелодия «Коромогаэ» тоже весьма древнего происхождения. Первоначально на эту мелодию распевались песни «Иканисэн», «О-мити», «Мити-но кути», «Саси-гуси», «Така-но ко» [99, 31].

Эта сайбара также двухчастная с интродукцией из семи тактов, главной частью из одиннадцати тактов, подчиненной частью типа связки (девять тактов), развитием (одиннадцать тактов), эпизодом (пять тактов) и двенадцатитактной кодой. Мелодия примерно такого же характера, что и в предыдущей сайбара. Тема ее — фактически вариант «Исэ-но уми». Размер смешанный.

Как и в «Исэ-но уми», в «Коромогаэ» повествуется о небольшом лирическом эпизоде:

«Позволь сменить мне платье!

Мое все отсырело, окрасясь в цвет пурпура,

Пока я шел через поля,

Сквозь заросли, где хаги

Растут в цвету пурпурном».

Содержание и форма остальных четырех сайбара, помещенных в сборнике Сиба Сукэхиро и изложенных в тональности хэдзё, аналогичны приведенным.

Вслед за сайбарой исполняется чисто инструментальная музыка.

В сборнике Сиба Сукэхиро оркестровые номера га-гаку располагаются, согласно древней традиции, в соответствии с последовательным рядом музыкальных ходов системы люй — от итикоцу-тё до тайсикитё. Во всех без исключения номерах партитуры видны следы весьма радикальной переработки, в результате которой основанная по большей части на пентатонической гамме⁵³ музыка оказалась более приемлемой для восприятия японцев.

Интересно отметить стремление японских музыкантов так транспонировать и оркестровать партитуру, чтобы она оканчивалась на тонике, в то время как классической пентатонике это, как правило, не было свойственно.

Вместе с тем содержание и настроение инструментальной музыки гагаку сохраняется в первоначальном виде. «Программа» этой музыки, как уже отмечалось, соответствует содержанию танцев бугаку. Если же эта музыка исполнялась в качестве аккомпанемента, она часто называлась иначе. Так, например, самый древний из известных в настоящее время номеров кангэн—«Байро» — во время исполнения бугаку фигурирует под названием «Ятара-бёси». Здесь название имеет служебное назначение, уточняя характер танца. А сочиненная в Японии музыка *кангэн* «Тёгэйси» непременно исполнялась в финале танцев бугаку, и в этом случае она называлась «Макадэ-ондзё» (букв. «заклЮчительная [удаляющаяся] музыка»).

Из семи помещенных в сборнике Сиба Сукэхиро [99] канган только один последний датируется, по установившейся традиции, началом VIII в. (736 г.). Вернее, эта дата фиксирует его появление в Японии, так что, возможно, он был сочинен гораздо раньше. То же самое можно сказать и о номерах 1, 2, 3, 5, редакция двух из которых (3 и 5) датируется более поздним временем — IX и X вв. А относительно появления номеров 1 и 2 известно только, что они датируются началом танского времени, а может быть, и раньше.

⁵³ Не следует забывать о сильном притоке весьма многообразной по характеру музыки Средней Азии и Индии, растворившемся и растворившемся в китайской музыке при танском дворе.

Создание номеров 4 и 6 японская историческая традиция приписывает отечественным музыкантам, номер 4 — знаменитому флейтисту О до-но Киёками, жившему, по-видимому, во второй половине VIII и начале IX в. Первое исполнение этой музыки датируется 834 г. Автором номера 6, который впервые был исполнен в 840 г., традиция считает Минамото Хиромаса.

С точки зрения формы все номера гагаку, как ввезенной, так и сочиненной в Японии, обработаны и написаны в соответствии с принятыми тогда канонами. Несомненно, такой обработке подвергся и ввезенный из Индокитая талец, который в Японии стали называть «Байро-хадзин-раку» («Военный танец»).

Мелодия «Байро» изложена в тональности хэдзё. Форма пьесы, как уже отмечалось выше, двухчастная. В первой части два предложения (каждое из восьми тактов).

Первое предложение состоит из двух ярко выраженных трехтактов с заключительным двухтактом. Трехтактное построение и регулярное чередование размеров $\frac{2}{2}$ и $\frac{3}{2}$ придают танцевальной пьесе особую остроту. Второе предложение из двух фраз (по четыре такта в каждой) построено в вопросо-ответной форме, подчиненная часть из двух четырехтактов — в ярко выраженной вопросо-ответной форме (первый четырехтакт — вопрос, второй — ответ).

Так называемое *кандо* — развитие в шестнадцать тактов — представляет собой слабо варьированную первую часть и имеет ту же структуру.

Все построение пьесы отличается строгой внутренней симметрией (подчеркнутой акцентами, *crescendo* и *diminuendo*).

Другими примерами инструментальной музыки гагаку в двухчастной форме являются номера 3, 5 и 6 сборника Сиба Сукэхиро.

Помещенная под номером 5 пьеса называется «Сэйгай-ха». Приводится она в тональности *бансикитё*. Пьеса эта — отрывок из китайской танцевальной сюиты, первоначально исполнявшейся в тональности хэдзё и только в годы Дзёва (834—847) транспонированной в бансикитё. Ввезенная в Японию сюита состоит из двух движений (частей): вступительной—*риндай* и главной, которая в сборнике партитур гагаку опубликована под именем «Сэйгайха».

Сибя Сукэхиро полагает, что по характеру «Сэйгайха» аналогична *pas de deux*, а вся сюита в целом — *pas de quatre*. Первая часть «Сэйгайха» состоит из главной части (16 тактов), эпизода (14 тактов) и подчиненной части (10 тактов). Во второй части 24 такта падают на развитие и 34 — на заключение. Вопросо-ответная форма воплощена в ритмическом сопоставлении. Двухтакты, все время повторяющиеся в эпизоде, придают симметрию построению. Развитие мелодии в анализируемой пьесе весьма слабое, широкого дыхания нет. Однако, по мнению Сибя Сукэхиро, это компенсируется повторением мелодических идей в тактах, предшествующих коде, что создает прекрасный гармонический эффект. Украшает пьесу и разнообразие ритмов. Темп, как обычно, замедлен.

Приведенная у Сибя Сукэхиро в тональности содзё пьеса «Сюкоси» первоначально исполнялась оркестром гагаку в тональности *итикоцутё* и в настоящем виде была записана в 1900 г.

Построение пьесы традиционно: первая часть в вопросо-ответной форме состоит из двух предложений по 16 тактов каждое — подъем и спуск, причем предложение распадается на четырехтакты со вставными двухтактами, т. е. здесь строго выдержана внутренняя симметрия; на развитие приходится 20 тактов (у Сибя Сукэхиро указано 16 тактов) и «а коду, начинающуюся за тактом,—18 тактов. В коде и содержится мелодическая часть.

В соответствии с правилами гагаку в качестве коды в «Сюкоси» повторяется так называемая ёбикуваэ — часть ответа из первой вопросо-ответной части.

Во второй части нет почти никаких изменений, хотя имеется более детальная разработка. По существу, развитие здесь только намечено. Кульминация отсутствует.

Лирическая мелодия проходит без модуляции через несколько тональностей, примерно соответствующих ре-мажору, до-мажору, ля-мажору, и кончается на доминанте (что характерно для классической пентатоники).

Наиболее типичным образцом пьес гагаку в двухчастной форме Сибя Сукэхиро считает сочиненную Минамото Хиромаса «Тёгэйси» [99, 2].

Пьеса состоит из своеобразной увертюры Кэйтоку в тональности хёдзё, второй части в вопросо-ответной форме из двух предложений по 10 тактов каждое, развития и заключения также по 10 тактов. Каждый десятитакт начинается с новой мелодии. Широкое мужественное вступление характеризуется скачкообразной мелодией. Ритм везде одинаков.

Сочинение Минамото Хиромаса, который неуклонно следовал ставшим к тому времени традиционными музыкальным канонам, свидетельствует об основательной и глубокой разработке теории гагаку.

Номера 2 и 4 сборника партитур получили особое признание у японских музыкантов благодаря стилистическому совершенству. Оба они имеют трехчастную форму.

Номер 2 — «Этэнраку» — в тональности хёдзё считается одной из наиболее популярных пьес гагаку. Как отмечает Сибя Сукэхиро, мелодия «Этэнраку» очень близка таким популярным японским народным песням, как «Куродабуси» и другим, а также аранжированной в XX в. школьной песне «Касаги-яма». На популярность «Этэнраку» указывает и тот факт, что в начале X в. Оками-но Корэсуэ создал знаменитые вариации «Этэнраку» в тональности бансикитё.

Опираясь на приведенные здесь данные, вполне возможно допустить, что эта пьеса местного происхождения.

«Этэнраку» невелика — в ней около 70 (72) тактов, которые симметрично распределены между ее частями следующим образом:

А	В	В'	А	Кода
(8+8)	(8+8)	(8+8)	(8+8)	8

При анализе второй — средней — части пьесы, которая представляет собой развитие первой, обнаруживается весьма интересная особенность, а именно переход мелодии из тональности хёдзё в осикитё, а затем возвращение ее вновь в хёдзё. Таким образом, здесь появляется уже характерная для развившейся впоследствии сонатной формы тональная контрастность.

Под номером 4 в сборнике помещен отрывок из сочиненной в начале IX или в конце VIII в. флейтистом Одо музыки названной «Дзюсуйраку». Приведенный отрывок из 40 тактов является финалом трехчастной пьесы. Мелодия отличается большой напевностью и изяществом. Заключительная часть с устойчивой каденцией из 8 тактов (каденция оканчивается на тонике) насыщена мелодией.

Обзор всех помещенных в сборнике пьес гагаку позволяет сделать еще одно наблюдение. За исключением номера 5, посвященного просто созерцанию природы, остальные пьесы носят либо весьма отвлеченный символический ритуальный характер (номера 2, 4, 6), либо это своеобразные жанровые зарисовки светского и даже, может быть, бытового характера (номера 1, 3, 7).

Первые, видимо, предназначались исключительно для сопровождения танцев бугаку или самостоятельного концер-тирования, в то время как другие могли исполняться и в качестве аккомпанемента к танцам гигаку, которые также входили в представление гагаку. В пользу подобного допущения свидетельствуют такие названия номеров гагаку, как «Кондзю-но ха», которое переводится как «Варвары пьют вино», «Сюкоси» — «Пьяный варвар», т. е. названия, прямо связанные с содержанием гигаку и, возможно, «Байро».

Особенно характерна в этом отношении «Кодзю-но-ха». Это одночастная танцевальная пьеса на $\frac{2}{2}$ имеет традиционное для древних пьес вступление, специально предназначенное для следующего за ним стремительного танца. Яркая окраска отличает всю мелодию пьесы, которая призвана передать в музыке и танце необузданное веселье, вызванное вином. Соответствие с такими номерами гагаку, как танцы Суйко и его свиты, здесь полное.

Особенность эта лишней раз подтверждает то обстоятельство, что в период VII—XI вв. не было еще четкого разграничения между ритуальным и светским действием: последнее выделяется много позднее, т. е. в XII—XIV вв.

Такое же положение существовало и в музыке. «Жанр» гагаку в целом можно рассматривать как своеобразный промежуточный стиль. На его основе развивается впоследствии светская танцевальная музыка, а затем и драматическое с пением и речитативом театральное действие Но.

Вместе с тем представления гагаку сохраняются и поныне, а исполнительское мастерство передается из поколения в поколение членами нескольких замкнутых семейств. Подобное явление закономерно, так как повсеместно культовые жанры, освещенные традицией, сохраняются без больших изменений в течение многих веков.

Представление гагаку весьма интересно не только как памятник древней японской музыкальной и театральной культуры, но и как источник для изучения театральной и музыкальной системы Китая и Средней Азии. В частности, на примере анализа звукоряда, дошедшего до нас в составе музыкальной системы гагаку, с достаточной убедительностью вскрываются некоторые особенности музыкального мышления Китая эпохи Тан.

Как известно, музыка танского Китая, откуда преимущественно шло заимствование разнообразных жанров, еще до проникновения ее в Японию подверглась весьма серьезным изменениям под влиянием самых различных музыкальных систем «Западного края» — Восточного Туркестана и Средней Азии. Это обстоятельство, быть может, облегчало задачу японских музыкантов, стремившихся приспособить музыку, занесенную извне, к сложившейся к тому времени местной музыкальной традиции. В Японии была продолжена уже начатая до этого переработка классических форм китайской музыки.

Таким образом, японская музыкальная теория наследует и развивает применительно к местным условиям возникшее прежде на материке направление, которое привело в итоге к своеобразному синтезу различных музыкальных и театральных форм. Процесс этот, начавшийся в Японии в VIII в., шел там несколько активнее и быстрее, чем на материке, что вообще характерно для развития японского искусства в целом.

В одном из самых древних мифологических циклов (в цикле о Нинтоку) есть поэтический рассказ, героем которого выступает любимейший музыкальный инструмент японского народа со времен глубокой древности и до наших дней — кото. В мифе о кото отражены эстетические представления японского народа о музыке. Эти представления значительно отличаются от сложных, детально разработанных воззрений китайской философии, усвоенной японской аристократической верхушкой в эпоху Нара.

Таким образом, даже при беглом, предварительном знакомстве с характером японской музыки и театра VII—VIII вв. обнаруживается присущая всей культуре этого периода особенность, которая заключается в своеобразном сочетании молодой японской культуры и многовековой культуры Китая, Восточного Туркестана и Средней Азии.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Прежде всего необходимо отметить, что еще на стадии протокультуры развитие японской культуры происходит ускоренными темпами, испытывая сильное влияние чужеземной культуры. Непрерывный приток стадильно и этнически различных культур активизирует процесс становления японской культуры, в основе которой лежит весьма сложный сплав культур японского энеолита и эпохи бронзы со свойственными им динамикой и гибкостью, способностью плодотворно взаимодействовать с другими культурами и неуклонно отбирать и накапливать материал.

Существенно важно также и то обстоятельство, что Япония в древности и в средние века не испытывала сокрушительных варварских нашествий. После распространения буддизма процесс формирования и накопления традиций в культуре Японии не прерывался. Изменилось русло, в котором происходил этот процесс. Непрерывность культурных традиций обусловлена также и тем, что чужеземная культура в VII—VIII вв. почти не проникала в японскую провинцию. Кроме того, жизнь китаизированной столицы Нара течет в окружении местной японской стихии — местных культурных традиций и обычаев. Может быть, поэтому так быстро и успешно идет преодоление культурных заимствований. Следует подчеркнуть, что культура танской столицы

Чанъани, ставшей в начале VIII в. одним из главных центров, из которых происходило заимствование, в свою очередь, представляла продукт очень сложного переплетения культур собственно ханьской и народов Центральной Азии, стадильно и этнически значительно отличавшихся друг от друга. Таким образом, через танский Китай Япония открыла для себя необозримо огромный мир культуры многих древних народов Центральной и Юго-Восточной Азии и Дальнего Востока.

Активность культурного заимствования и отбора облегчалась, возможно, достаточной свободой и широтой выбора элементов внутри культуры, импортируемой из Китая. Такого рода явления наблюдаются уже на раннем этапе распространения буддизма на примере культового искусства VII в. Стадильная зрелость культуры Японии заключается не только в ее восприимчивости, но и в способности отбора и преодоления чужеземных влияний. Японская культура демонстрирует эту способность даже в пору усиленного притока заморской культуры в VII—VIII вв. Интенсивность процесса заимствования, отбора, преодоления чужой и созидания своей культуры в VII—VIII вв. подготовили и ускорили синтез японского средневекового искусства и блестящий расцвет средневековой культуры периода Хэйан.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

На русском языке

1. А р у т ю н о в С. Этническая история Японии на рубеже нашей эры, — «Восточноазиатский этнографический сборник», т. II, М., 1961.
2. Б и ч у р и н Н. Я. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена, тт. I—II, М.—Л., 1956.
3. Бродский В. Искусство Японии VI—XVI вв., — в кн.: «Всеобщая история искусства», т. 2, М., 1964. За. Восток. Сборник первый. Литература. Китая и Японии, под ред. Н. И. Конрада, 16. м.1, 1935.
4. Восточно-Азиатский этнографический сборник, т. II, М., 1961.
5. Восточный театр, Л., 1929.
6. Гагеман К. Игры народов мира. Япония, Л., 1924.
7. Голо в нин В. М. Записки флота капитана Головинна о пребывании его в плену у японцев. С приобщением замечаний его о Японском государстве и народе, Хабаровск, 1972.
8. Г р у б е р Р. История музыкальной культуры, т. I, М., 1941.
9. Древние Фудоки, М., 1969.
10. Идзумо Фудоки, М., 1966.
11. Иофан Н. Из истории металлургии в Японии VI—VIII вв. — «Краткие сообщения ИНА», 1963, Л» 61.
12. Ито Н., Миягава Т., Маэда Т., Есидзава Т. История японского искусства, М., 1965.
13. Конрад Н. И. Япония. Народ и государство. Исторический очерк, Пг., 1923.
14. Конрад Н. И. Японская литература в образцах и очерках, т. I, Л., 1927.
15. Конрад Н. И. Японский театр, — сб. «Восточный театр», Л., 1929.
16. Конрад Н. И. Запад и Восток, М., 1966.
17. Костылев В. Очерки истории Японии, СПб, 1888.
18. Левин М. Г. Этническая антропология и проблемы этногенеза народов Дальнего Востока, М., 1958.
19. Лецзы, пер. Позднеевой, — в кн.: Ян Ч ж у, Лецзы Чжуанцзы. Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая, М., 1967.
20. М а ц о к и н Н. П. Японский миф об удалении богини Аматэрасу в небесный грот и солнечная магия, Владивосток, 1921.
21. Памятники культуры Кореи, Пхеньян, 1957.
22. П о л о Марко, Книга Марко Поло, М., 1955.
23. Сибирь и ее соседи в древности, Новосибирск, 1970.
24. Театр и драматургия Японии, М., 1965.
25. Хрестоматия по истории средних веков, т. I, М., 1961.
26. Шнеерсон Г. Музыкальная культура Китая, М., 1952.
27. Ш р е н к Л. Об инородцах Амурского края, т. I, 1889, т. 2, СПб., 1889.
28. Японский театр, сб. статей, Л., 1928.
29. Японское искусство, сб. статей, М., 1959.

На японском языке

30. Вацудзи Т. Нихон кодай бунка (Древняя японская культура). Токио, 1928.
31. Гото С. Нихон-но бунка (Японская культура), Токио, 1942.
32. Иба Т. Нихон онгакуси (История японской музыки), Токио, 1961.
33. Икэда Я. Нихон кодзи моногатари (Древние японские сказания), Токио, 1961.
34. Ито Х. Кокэнтю кинсё (Секреты древнеяпонской архитектуры), Токио, 1962.
35. Кобаяси Ю. Кодай-но гидзицу (Техника древней Японии), Токио, 1962.
36. Кобаяси Ю. Нихонкогидзицу (Древнеяпонская техника), — в кн.: «Кокугаку дзасси», т. I, Токио, 1927.
37. Кодзика хьёсяку («Кодзика» с комментариями), Токио, 1936.
38. Кодайси кодза (сб. статей по древней истории), тт. I—IX, Токио, 1961—1962.

39. Минва-нохаккэн (Японский фольклор), Токио, 1959.
40. М о р и м о т о Р., Умэхара С. Дотаку-но кэнкю (Исследование дотаку), Токио, 1948.
41. Нива Ф. Темпё-но кайка (Расцвет Японии в период Тэмпё), Токио, 1959.
42. Нихон бункаситайкэй (История японской культуры), тт. I—III, Токио, 1937—1942.
43. Нихон дзэнси (История Японии), тт. I—II, Токио, 1958.
44. Нихон кодайси-но сё мондай (Проблемы древнеяпонской истории), Токио, 1968.
45. Нихон-но синва (Японские мифы), Токио, 1964.
46. Ногаку дайзигэн (Словарь театра Но), Токио, 1908.
47. С а с а т а м и Р. Кодай нихон-но миндзоку то сэйкацу (Быт и нравы древней Японии), Токио, '1962.
48. Сёсоин, Токио, 1954.
49. Суда Т. Нихон гэкиси кэнкю (Исследование по истории японского театра), Токио, 1957.
50. Сэкай бидзюцу дзэнсю (Всеобщая история искусства), т. 9, ч. 1, Токио, '1929.
51. Такасаки М. Бунгаку кадзэн (Древнеяпонский фольклор), Токио, 1958.
52. Тома С. Нихон миндзоку-но кэйдзэ (Формирование японской народности), Токио, 1965.
53. Тозэй Сюко, тт. I—II б. м., б. г.
54. Тоя М. Нихон-но синва (Японские мифы), Токио, 196Г.
55. Умэхара С. Дотаку-но кэнкю (Исследования по дотаку), Токио, 1947.
56. Хитати Фудоки, Токио, 1958.
57. Х а я с и я Т. Тюсэй бункано ките (Основные черты средневековой культуры), Токио, 1966.
58. Цутиномия кофун (Археологический отчет о раскопках кургана Цутиномия), Токио, 1960.
59. Эма П. Нихонфудзоку бункаси (История японской культуры), Токио, 1957.
60. Я м а н э Г. Онгаку-но рэкиси (История музыки), Токио, 1957.

На европейских языках

61. Arnold P. Le theatre japonais No, Paris, 1957.
62. Auboer J. L'influence et les reminiscences etrangeres au Kondo du Horyuji, Paris, 1941.
63. В и с к м о р е А. The Ainos or Hairy Men Jesso, Saghalen and the Kurilen Islands,— «American journal on Science», May, 1968.
64. Bowers C. Japanese Theatre, New York, 1952.
65. Buddhist scriptures, London, 11960.
66. Buhot J. Histoire des arts du Japon, Paris, 1949.
67. Dor son R. Folk Legends of Japan, Tokyo, :1966.
68. Elliot Ch. Hinduism and Buddhism. An historical sketch in 3 vol., London, 1937.
69. Folktales of Japan, Chicago, 1963.
70. F u m i o M. Ha niwa. The Clay Sculpture of Prehistoric Japan, Tokyo, 1960.
71. Groot G. The Prehistory of Japan, New York, 1951.
72. Grunwedel A. Alt Kutcha, Berlin, 1923.
73. Haguenaer Ch. Origines de la civilisation japonaise, Paris, 1956.
74. H a r a d a J. A Glimpse of Japanese Ideals, Tokyo, '1957.
75. Harada J. The Lessons of Japanese Architecture, Boston, 1954.
76. Japanese scripture, album, vol. 1—3, Tokyo, il'953.
77. Japanese scripture of the Tempyo Period. Masterpieces of the Eight century, Cambridge, 1959.
78. Japanese Temples, album, Tokyo, 1965.
79. Kidder J. Early Japanese Art, London, 1964.
80. K i d d e r J. Japan before Buddhism, London, :1959.
81. Kidder J. The Jomon Pottery of Japan, Asccna, l'957.
82. La Perouse A. Voyage autour du monde, Paris, '1797.
83. Le Cocq A. Bider Atlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittelasiens Berlin, '1925.
84. M u l l e r A. Einige Notizen iiber die japanische Music,— «Mittheilungen der Deutschen Gesellschaft fur die Natur und Volkerkunde Ostasiens», H. 6, 1970.
85. Munst'erberg H. The Arts of Japan, An Illustrated History, Tokyo, 1957.
86. National Treasures of Japan, Series I—V, Tokyo, 1951.
87. Nihongi, transl. by Aston W. G., London, 1956.
88. N o g a m i T. Masks of Japan, Tokyo, 1935.
89. Norn a S. The Art of Clay, Tokyo, 11954.
90. Noma S. The Art of Japan, Tokyo, '1966. 9'1. Noma C. Masks, Tokyo, 1957.
92. Pageant of Japanese Art, vol. .1— 3, Tokyo, 1952.
93. Paine R. and S o p e r A. The Art and Architecture of Japan, London, 1955.
94. Pier G. Temple Treasures of Japan, numero 9, New York, 1914.
95. Robinson B. Arms and Armour of Old Japan, London, 1951.
96. Sachs C. The Rise of Music in the Ancient World East and West, New York, 1943.
97. Sansom G. Japan. A Short Cultural History, London, 1951.
98. S a u n d e r s E. Japanese Mythology of the Ancient World, New York, 1961.
99. Shiba S. Scores, Qagaku. Japanese Classic Court Music, vol. 1—2, Tokyo, 1955.
100. Soper A. The Evolution of Buddhist Architecture in Japan, Prince-tone, 1942.

101. Stein A. Innermost Asia, vol. 1—2, Berlin, 1928.
102. Stein M. Serindia, vol. V, Oxford, 1921.
103. Studies in Japanese Folklore, Bloomington, 1963.
104. Suzuki S. Caricature and Satire in «This is Japan», Tokyo, 1957.
105. Tange K. and Kawazoe N. Ise — Prototype of Japanese Architecture, Cambridge, 1965.
106. Terry Ch., Masterworks Japanese Art, Tokyo, 1956.
107. The Fresco Painting on the Horyuji Monastery. Catalogue of Reproduction in Original Size, Tokyo, 1926.
108. Yoshida M. A Short History of Japanese Ceramics, Kyoto, 1964.

УКАЗАТЕЛЬ

- Абура-Окимэ-но Микото 41
 Авалокитешвара 153—155
 Аджанта 192, 194, 196
 Адзума-но Ая-но Макэн 201
 адзэкура (кура, мицугура) 116
 Азия Ч, 7, 9, 112, 125, 152, 155,
 157, 159, 162, 173, 180, 186, 192,
 1200, 209. 217, 221, 234, 239,
 243—245
 айны (эбису) 7, 8, 23, 25, 30, 60,
 70, 88, 223
 Акита 19 Акити 88 Аляска 116 амабэ 87 ама-гои 44 Амагэрасу 20, 25, 30, 31—36, 38,
 40, 41, 43, 46, 48, 49, 60, 66,
 70, 87, 109, 112, 114, 153, 182,
 204
 Америка 9, 22, 53 Амида 152, 156, 173—175, 192—
 195, 201, 202 Амитабха 152—155, 157 Амэ-но Коянэ-но Микото 48 87,
 ,205
 Амэ-но Ми накануси 108 Амэ-но Удзумэ 60, 67, 204, 205,
 22.4
 Амэша-Спента 153, 154 анда 130 Аполлон 152 Арнольд Р. 249 Аосима 202 Англия 4
 Арутонов С. 26, 29, 31, 37 архат 152 Асикага 93 Астон Г. 29, 32 Асука 29, 36. 49, 50, 55, 58 82,
 90, 94, 107, 119, 137, 153
 «Байро» 235, 239, 240, 243 Бактрия 152 Бамиан 128
 бансикитё 240
 Барамон (Тайкофу) 212, 215
 Басе 107
 Бауэр К. 210, 219
 Бах Ф. Э. 1235
 бива 220, 226, 233, 235, 238
 Бикмор А. 8
 Бирма 211
 Бичурин Н. Я. (Иакинф) 4
 бодхи 157
 бодхисаттва 152, 153, 155. 156.
 164, 166
 Бозаклык 198
 боккайгаку 217
 Брахма 153, 154, 156, 188
 брахман 215
 Брахмавати 155
 бугаку 203, 204, 216—223, 226, 227.
 234, 235, 237, 239, 243 Будда 89, 111, 112, 118, 119, 132,
 133, 134, 137, 152, 153, 155, 160, ,163, 166, 168, 170, 178, 182, 184, 185, 194, 197, 198, 200, 207, 209,
 213 буддизм 5, 34, 39, 50, 78, 88—92,
 105, 108, 111, 112, 119, 148—151,
 154, 160, 161 Бунго 31 Буттэцу 235 Буцукудо ,137, 139 бу 94 бэ 86—88 Бюо Ж. 26, 126, 1¹28, ,133, 170—
 172, 179, 198, 199
 Ва 36
 Вавилон 180
 вагаку 235, 2,26
 Ваджисвара (Мондзю) 154
 Ваджрапани 156
 вадзуми 51
 Вайрочана 118, 153
 Вака-мидзу 44
 Вакх 212
 Вацудзи Т. 26, 29. 36, 86, 248
 Винай 146

Вьетнам 234 Вэй 138, 152, 169 «Вэйчжи» 31, 36, 84
Габу 159
гагаку 31, 225-^227, 230, 234,
'234—236, 239, 241—243 гагаку-рё 216, 217, 224, 230, 237 Гагеман К. 222 Гайдн И. 235
Гакко (Чандрапрабха) 175, 176 гагутё 224 Гангодзи 142, 166 Гандзин (Кансин) 147, 182,
184—187 Гандхара 1172, 175, 176, 199, 203,
212
Гаруда 209 гатха 197—199 Гаутама 152, 155, 197, 199 гёбусё 100 Гёги 182 Гёдо 210, 222 Гелиос 152 Георгий, св. 70
Германия 4
Гёсин 139, 182, 184, 185 гигаку 163, 203, 204, 207—2117,
219—223', 230, 232, 237, 243 Гималаи 116, 199 гисо 103 Гифу '12
Гиэн 182, 184, 185 Го (см. У) 31, 207, 211, 213 гогаку 207, 225 Годзё 211, 214, 223 Годзюното 121, 124, 125, Ш, 137,
138, 179
Гоко 210, 211, 214 Головнин Б. Н. 4, 8 Гото С. 26, 36 гофун 190 гохотё 101 гохэй 205 Греция 1,28, 231 Грубер Р. 1247
Грюнведель А. 249 Гуаньинь 153 Гумма 53, 55, 66, 66, 69, 72, 74,
75, 77, 1113 гун (кори) 101 гундзи 101 Гэдзин 139, 147 Гэммё 137, 143
Гэммэй 106, 107, 111

Дадзайфу 95, 101 дадзедайдзин -100 Дайандзи 137, 140, 142 Дайбуцу 144, 146 Дайбуцудэн 146, 160 «Дайбуцудэн
хисаси эгаси сяку-
буцу Косантё» 160 Дайдайрон 76, 203 дайдзёкан 100 дайкодо 137 дайнагон 100 дайнагонкёку 100 Дайнэмбуцу-кёгэн 222
Дайта 46 Дальний Восток 6, 7, 48, 112,
120, 125, 158, 159, 162 Дандзёдай 101 Дао 229' даосизм 91 джатака 197, 199 дзацүё 99 дзё 94, 99, 218 Дзёдзицусю 105
Дзёдо 157 дзёмон (кацудзака, атамадай, ка-
мэгаока, сёнохата, ангё, хори-
ноути, касори) 6—22, 28, 62.
161
дзибусё 100 дзигами 44 дзикидо 137 дзикифу 102 Дзимму тэнно 30—32, 64, 109—
110
дзингикан 100 дзинго (Дзинго-кого) 24 Дзиндайдзи 176, 178 да и то 136
Дзуси (скиния) 133 Дзэн 193
«Дзюсуйраку» 242 Дмитрий Солунский 71 догу 9, 13 Донтё 190 Досэн 112, 144
дотаку 22, 25—29, 38, 45, 50, ИЗ Дуньху'ан 104, 120, 121, 201, 202 дхарма 122, 154, 155 дэнгаку 203', 204, 206, 221
Европа 4, 116, 125 Египет 180, 231
Едо 94
Емэй тэнно 166 Екодзука 59 Еминокуни 108 Ерисиро 44
«Закон 17 статей» 91, 92 Закс К. 231
Иба Такаси 223
Ибараги 51', 62, 65, 81
Ивато 231, 232
Иватояма 60
Идзанаги 19, 33, 108, 109
Идзанами 19, 108, 109
Идзумо 25, 28, 30, 32, 33, 35, 38,
45, 51, 64, 76, 114, 116, 149 идэн 98
«Иканисэн» 238 Икару га 139 Ики 95 Икигами 32 икко-сандзон 168, 171 Имибё 52, 85, 87, 88 Инада-химэ 43, 47 Индия
50, Ни, 148, 154, 186, 192,
207, 212, 214, 218, 219, 227, 239 Индокитай 26, 219, 227, 235, 240 Индонезия 155 индуизм 156 Индра 1:56, 198, 199 инке
ПО, 111 Инь 108
Иран 152, 154, 176, 186, 212 иримоя 135 иримоядзукури 130 ислам 105
Исэ 28, 32, 34, 35, 58, М4, 115 «Исэ-но уми» 238 Итагаки 116 итагура 118 итикоцутё 230, 241 Ито Тёта 133 иудаизм 153
«Ицзин» 39
Кабанэ 85,91, 110
Кабуки 211, 222
Кавати 31
кагура 203—206, 209, 221, 222,
234
кагура бутай 205 кадзибё 87 Каибё 87
Кайро 119—122, 132, 133, 137
кайсин-но те 93
какко 227
каку (цзио) 228
Камакура 139, 146, 190, 193, 203
Камбоджа 234
Ками 42, 44
Ками-мусуби 108
Ками-но Норикото 225
Камму 109
Каму Ямато Иварзбико-но Ми-кото 70, 109

Кан 99
Кангодзи (Гангодзи) 137
кангэн 239
кандайдо 145
«Кандзю но ха» 243
кандо 236, 240
канко 96, 97
Каннабих Х. 236
Каннон 139, 153, 154, 164, 170—175, 182, 193, 195, 196
Кансин (Гандзин) 146
кансицу (мокусин-кансицу, дэй-син-кансицу) 161, 162
Канто 11, 59, 60, 66, 70, 96, 85
«Карану» 225
кариагэ-мацури 44
кароко 59
Карура (см. Гаруда) 208, 211, • 214-
«Касаги-яма» 242
Касивара ПО
Касуга 144
катарибэ 87, 108
кацуоги 58, 114
Кацураги 113
каэрумата 132, 150
кэгэн 222
«Кёкунсё» Ы08, 210, 213, 215
Киддер Дж. 29, 36
Киёдзуми 78
Кинай 22, 23, 25, 26, 29, 30, 32, 35, 38, 45, 70, 87, 93
Кинки 1(22
кинсёдзи 145
Киото 59, 63, 224
киридзума-дзукури 114
Китай 3, 4, 20, 26, 36, 47, 50, 92—95, 112, 119, 121, 122, 125, 130, 132, 141, 147, 149, 1-512.—155, 157, 159, 169, 172, 173, 176, 180, 186, 200, 203, 204, 208, 212—214, 216, 221, 227, 228, 243—245
Кобаяси Юкио 248
Когурё 88
кодзама 200
«Кодзики» 19—30', 32—34, 38—42, 45, 46 48, 49, 62, 84, 85, 107—
НО, 223, 225 кодо 142, 143, 145—148 кодохи 96 кодэн 98, 104 «Коконмокурокусё» 193 кокубундзи 143 кокубунидзи 143
«Коку-ки» 92 кокуси 101 коку сю 101 Кома 24
комафуэ 226, 235 комокутэн 164 Конгорикиси 156, 181 «Кондзю-но ха» 243 кондо 119, 120, 1212, 124—128, 132, 133, 135—139, 143, 146, 163, 1164, 166, 179, 181, 190, 192, 194, 195, 203
Конрад Н. И. 40, 109 Конрон 211, 214, 215 конухи 96, 97 конфуцианство 91, 92 Корай (Кома) 24 корайгаку (сирайгаку) 3, 20, 23, 24, 36, 47, 50, 89, 93, 95, 112, 1120, 122. Ы5, '130, 133, 148, 149, '162, 155, 159, 217 Корея 170—172, 186, 199, 207, 212, 227, 235 «Коромогаэ» 238 Коси 190 Костылев И. 4 Коею 101 кото 76, 225, 233, 1235, 237, 238 Кофукудзи 137, 142, 143, 163 Кофун 35, 37, 38 Крит '18 кубундэн 98, 102 Кудара 24, 119, 1(20, 196, 227 «Кудзики» 39, 204 кумадори 190 кумасо (см. хаято) 7, 29, 88 кумогата хидзики 126, 136 кумоидзёси 231, 232 кумэбэ 87 кунайсё 100 куни 101 куни-но мияцуюко 85 кура 116 курабэ-но хатакума 201 курабэ-но цукаса 166 «Куроабуси» 242 курэ-но таку 207 Куса 205 Кусасю 105 Куси Инада-химэ 33, 34 куцугата 130 Кушанское царство 89, 172 Кызыл 192 : Кэгон 1174 Кэгонсю 106 Кэйтоку 241 кэн 131, 132

кэнин 96, 97
Кэнсайрицудзи 146
кэсадасуки 26
кю 218, 22:8
кюрин 131
Кюсю 22—25, 29, 30—32, 35—38.
40, 46, 47, 59, 70, 84, 95, 101,
109, 141
Лакшми 155
Лаперуз Ж. Ф. 8
Лоян 147
Лунмынь ИЙ6, 169, 182
Лю Бу Вэй 229
люй 229, 230, 233, 264
«Люйши Чунцью» 229
Мабито 170
магатама '19, 24, 25, 49, 66, 69,
170
Майтрея 154—157 «Майтреявякарано» 155 «Мекадэ-ондзё» 239 макара 200 макиэ 196
мандала (мандара) 201, 218 Манджушри (см. Мондзю)
153—155, 179, 188, 210 Ману-но Обито 1213 «Манъёсю» 45, 84, 207, 223 Махасаттва 199 Махастхама 163 махаяна 90,
106, 151—156, 158,
161, 168, 172, 210, 218 Мацокин Н. П. 48 мацури 85, 204 мацуригото 85 Меру 157, 197, 199, 201
мёхо-хакасэ 97
мидзутаки 116
микосиро 86
Мимана 24, 88, 89
Мимаси 213
мимбусё 100
Миморо 46
минакути-мацури 44
Минамото 46
Минамото Хиромаса 240—242
минасиро 86
Ммоя 46
Миоя-гами-но-микото 45
Мнран 192
Мироку 179, 194
мисасаги 62
мита 86
«Мити-но кути» 238
Митра 152
митэгура 205
ми-цуги 86
мицугура (см. кура)
мицудасо (миттасо) 196
Миз 56, 58
миэгата 86
Мияги 7
Миядзаки 57—60
Мияки-дзима 47
Мононобэ 85, 87—89, 119
Миякэ 86, 88, 93
Моримото Рокудзи 26
Моцарт В. А. 235
Мурадзи 86, 88
мокугаси 160
«Муцуки орай» 215
Момму 106
мэн 132
«Момоясо-но Томо» 87
Мюллер А. 249
Мондзю 179
мономанэ 8, 206
Нагано 13, 113, 149
Нагасунэбико 129
Нагато 23
найджин 129, 139
Нака-но ОЭ (Тэнти) 93, 95, 106
Накатами 85, 88, 89, 119

Накатоми Каматару (Фузивара)

93

накацукаса 100 нандаймон 144, 145 Нанива (Суэцу) 89, 101, 107, 119, 120, 141

«Наньшу» 4

Нара 28, 29, 35, 36, 47, 49, 50, 54, 55, 58, 59, 63, 76, 82, 103, 104, 107, 111, 113', 119, 136, 137, 139—144, 149, 153, 160, 168, 176, 195, '203.: 207, 213, 216, 219, 220, 224, 225, 231, 2,33, 234. 244, 245

Непал 165

Ниибара 40

ниинамэ-мацури 44, 45

Никко (Сурьяпрабха) 175, 176

Ниниги (Хико-хо-Ниниги О Ми-кото) 33, 109

Нинтоку 53, 63, 109, 110, 244

Нию 156, 181, 197

нирвана 106, 157, 179

Ниси-но Ая-но Кома-но Касэй 201

Ниси-но кё 136

«Нихонги» 24, 29, 31—34, 39, 41, 42, 45, 46, 49—53,59,62,84—88, 91 108, 119, 166, 213, 227

Но 204-^207, 209, 211, 214, 219, 221—223, 243

Нома Сэйроку 179, 208, 210, 212, 213, 216, 219

норито 41, 48, 205, 212, 223

нухи (конухи) 86

Обье Ж. 249 Одзин 24, 25, 62 Одо-но Киёками 240; 242 О Ирацу-химэ 201 Оита 47 Окадэра 184 Оками-но Корэсуэ 242

Окамото 136 Окамотодэра 136 Окаяма 7, 43 Океания 7, 125, 130, 131 Окинава 116

О-Куни-Нуси 32, 33, 38, 109 Окурасё 100 Ом и 85, И44 «О'мити» 238' Омэ-но-кагуяма 46 ондо 227 Оно-но Имоко 92 ори-агэкумиирэ 128 орибэ 87 Орфей 227 Осабэ 87

Осака (Наниза) 107, 120, 141,

224

Осикитё 230

Отаси 74 Отото 85, 88 отэки 235 охараи 41, 44, 109 Охарида 109 Ою 19 О-я-сима (Япония) 108, 109

Падмапани 154 Париж 4

Позднеева Л. Д. 247 Полинезия 7 Поло Марко 3 Попов К. А. 247 Пьер А. 138

Пэкче 88, 89, 95, 119, 148, 170, 196, 213

Рё 99 232 233

рёбусинто' 34, 1М, 112, 144, 150,

153

рёко 96, 97 рёмин 96, 99 рёсэн ИЗО ри 101 Рикиси 132 Рим 86 риндай 240 риньюгаку ,317 Риссэн 230 риссю 105

ритё 101 рицу 232, 233 робан 131, 139 Робэн 112, 144. 145 Россия 3, 4, 70 Русяна 182

Рюкидзи (см. Тосёдайдзи) 146 Рюкю 7, 47, 176, 178 рюсуймон 32 рюся 131 рютэки 226, 238

Сагами 41

садайбэн 100

садайдзи 100

сайбагаку 207, 224, 226, 2:30—234

сайдадзи 188

Сайбара 207, 221, 226, 233,

236—238 Сайин 120, 151, 125, 139, 145, 149

256

Сайтама 83

Сайтобару 57—61

сайходэн Мб

сакайгаси 160'

Сакураи 213

Сакрамудра 154

са-май (сабу) 217, 218

санган (саньюэ) 220, 221

Сандзюното 137, 138

Санити 44

санкангану 225

Санронсю 105

Сануки 28, 29

са-ори 45

Саошанта 155

Сарасвати 155, 188

саругаку 304, 219—222

саругаку-то 220

Сарудахико 210

«Саси-гуси» 238

Саго А.' А. 29
Сацума 31
сё (см. шэн) 226, 233, 235, 238
сё (нота) 228
сёко 227, 235
Сёму 91, 104, 111, 112, 116, 118
сёнагон 100
Серо 137
Сёсоин 58, 100, 104, 112, 116, 118,
149, 160, 197, 203, 208, 211, 224,
225 Сётоку Тайси (Умаядо) 90—94.
105, 108, НО, 120, 122, 136, 139,
164, 166, 201, 213, 216, 222 сёэн 103 Сиба Сукэхиро 223, 224, 230, 232,
235, 238—2412 Сиба Тасула 166 Сиба Татито 166 сиби 130, 200 Сибирь 116, 125 Сиванму 200 Сига 144
Сидзуока 13 сидохи 96 сикибусё 100 сикидэн 98 Сикоку 95
сикоробуки (буки-фуки) 130, 135 Силла 89, 120, 196 Сингон 153 синномихасира 114 Синра 24 синтоизм (синто)
19, 22, 25, 39,
40, 42, 44—46, 50, 59, 64, 106,
111, 112, 114, 144, 148, 181 синухи 96, 97 Сирагм 24
сирайгаку (корайгаку) 217 сирин 128 сиро 94
Сиси 210, 214, 222 Сисико 210, 214 Сисимай 214, 222 Ситаку 185 Ситэнно 164, 182, 183 Ситэннодзи 91, 120
Сицидо-гаран 119 сицукуинури 190 Сога 85, 87, 89, 90, 93, 119, 139 Содзё 232, 233, 241 сорин 131, (138 сото-
тамагаки 117 Стамитц Я. В. 235 Стратанович Г. Г. 31 ступа 130 Суда А. 210, 219 Судзин 89 Судзуки С. 203 Суй
92, 137 Суйдзин 110'
Суйко 109, 166, 212, 213, 215, 243 Суйкодзи 211, 213 сймон 200 суйэн 131, 138 Сумиёси 24 Сун 99 Суруга 41
Сусаноо 25, 30, 32—34, 38, 40, 41,
43, 47, 48, 70 сүэ 59
«Сэйгайха» 240, 241 Сэйму, 110 Сэкино Тэй 120
Сэйси (Махастхамапрапта) 174, 193 сэкибо 25 сэммин 96 Сэнсом Г. 29, 36, 86 Сюань Цзан 154, Г55 Сюань Цзун
216 «Сюоси» 241, 243 Сяка-Нёрай (Шакьямуни) 168,
169, 171, 176, 178, 184, 194, 197 сяккё 214 сякубёси 238
Табэ 86 тадокоро 86
Тайка 84, 96, 93, 97, ПО, 159, 160,
178, 216 тайко 101, 227 Тайкодзи (Барамон) 212 Тайкофу 181, 209, 212, 215, 223 Тайра 16 тайрё 101 тайсвитё 230
тайсэдзукури 114 «Тайхорё» 95—97, 99—102, 106 «Тайхо Рицурё» 217 Такаити 136 Такамагахара 108 Таками-
мусуби 108 «Така-но Кю» 238 Такарадзука 58, 113, 176 Такагихо 109 Такэ микадзути 109 такэрүбэ 86 тала 235
Тамамуси 29, 133—135 Тамамуси-но дзуси 133, 147 тамацукура 6!2 Тамонтэн 164 Тан 84, 94, 95, 141. 144, 146,
178,
225, 243
танабэ 87, 146, 147 Та-но ками 44 Та-но рё 97 Танэгасима 176 таоте 128 Тарико 164 таруки 49, 66, 122, 128 тасуки
49, 66
Татибана-но дзуси 132, 135 татикара 86 та-уэ 44
Таэма мандара 201 те (чжэн) 93, 94, 98, 228 «Тёгэйси» 235, 239, 241 тёккомон 122, 200 тёр о 227 Тибет 155 Тидо
210, 1214, 222 тиндзифу 101 Тихий Океан 116 то (пагода) 119, 120 тогаку 217, 325 Тодайдзи 100, 104. 111,
112, 116,
136, 139, 143—146, 150, 160,
163, 173, 182, 183, 189, 208, 209, 211—213 Тоёка 205 Тоёсаки 94
Тоёукэ-Оками 114
тонн 120, 139, 164, 172
Тоиндо 172
Токио 23, 208, 210, 213, 224
Тома 31
Тома С. 29, 36
томобэ 85
томо-но мияцуко 85
Тори 148
Тори Бусси (Досси; Курацукуруно Тори) 166—172, 175, 190,
201
тории 54, 114 Тосан 10 Тосёдайдзи 139, 142, 146—148,
173, 184, 185, 496 тосигои-но мацури 44, 47 Тотиги 59, 73 тохакудогаси 160 Тоходэн 114 тунгусы 223 Туркестан 157,
162, 244 Турфай 165, 188, 198 Ту шига 155 Тэмму 95, ПО, 136 Тэнгаймон 150 Тэнгу 181, 210, 222 Тэндай 174
Тэндзюгаку 217 Тэндзюкоку мандара 201, 202 тэнно (сумэраги) Зв, 85, 88, 89,
93, 141" «Тэнно-ки» 92 Тэрри 143 Тюгоку '25
Тюгудзи 29, 197, 201, 203 тюмон 119, 120, 112, 125, 132,
137, 200 тюнагон 100 Тяусуяма '54
У (царство, народ) 31, 207, 211,
213
У (кит. юй) 228 удайдзин 100 удзи 10

удзи-гами 42, 43 укиё-э 4
у-май (убу) 217, 218 ума.каибэ 87 Умэхара Сэдзи 26 Урабэ 87 Урасима 59 «Урасима-одори» 236
258
урусибэ-но цукаса 159 Уса 31
Усияма Мицуру 235 Утабито (Кадзин) 217 утарё 217 ути-гамагаки 11)17 Уэмура Рокуро 196, 197
Филиппины 7
Франция 4
фубитобэ 87
Фугэн (Самантабхадра) 193, 194
Фудзи (Омэ-но Кагуяма) 38, 145;
46
Фудзивара 93, 106, 143 Фудзивара Акихира 220 Фудзияма 46 «Фудоки» 39—42, 45, 84, 87, 107,
ПО
фукаэси 135 Фукукэндзяку-Каннон (Амогхапа-
ша) 174 Фукуока 60
Фумио Мики 51, 64, 63, 66 Фуна 164 фусума 188 футаноки 138 Футацуяма 55
Фуэ (Амэ-но Торифуэ) 217, 224 фыншуй 107, 120, 121, 142
Ха 99, 218
Хагэнауэр '196
хадзи 54
Хакусай (Кудара) 24
хама-ори 47
ханамити 217
Ханибэ 51—53
ханива (татэмоно, цутининге, цуяку) 22, 37, 49—59, 62—88, 113, 114, 116, 122, 130, 133, 149, 161, 168, 169, 179, 202, 225
ханиси 51, 52
Хансикитё 230
Хань 87, 120
«Хара-май» 215
Харима 227
Харуго-уга 45
хасэбэ 87
Хатиман 24, 25
Хатимандзука 53, 54
Хацусэ 41
Хаясия Тоцусабуру 199
хаято 7, 176
хёбусё 100
хёдзё 230, 232, 233, 240, 242
хёси 238
Хибасу-химэ-но-микото 51, 52
Хидзэн 46
«Хидзэн-Фудоки» 46
Хико-хо-Ниниги О Мокото 109
хинаяна 106, 151, 157, 166, 168
хирадзёси 231, 232
Хираидэ 149
Хитати 40
«Хитати Фудоки» 45, 48
Хитирики 226, 227, 235, 238
Хитирики-но Миа 227
Хиэда-но Арэ 108
Хокайдо 116
хо-какэ 44
Хоккидзи 136
Хоккэдзи 91
хонгаварабуки 147
Хокурику 110
хондзи-суйдзяку 111
Хонсю 21, 36, 101, 141
Хора А. А. 36
Хориндзи 137
Хорюдзи 58, 91, 107, 116, 119—126, ;129, 130, 133, 134, 137, 139—141, 143—145, 147—149, •163—168, 170, 172, 176,
179, 181, 184, 188, 191—196, 200, 201, 208, 210
Хоссо 166, 168, 174, 179, 182, 193
Хоссосю 105
хосю 131, 138, 168, 171
хосю-но тама 138
Хотан 155, 1188, 192
Хоуан лонсёу 120

хофури 29, 33, 46, 71
христианство 105, 153
Ху Ба 227
Хунань 146
Хэйан 220', 222, 246
«Хэйкэ Моногатари» 46
Хякусон Танабэ-но Фубито 62
Цейлон 2.19 Ци Гу-хун 159 Цинь 87
Ци Пэн-хуэй 159 Цукиёми 34 цукимидай ИЗ Цукуба 40, 45, 46 Цукума 7 цукуритами 44
цукэдокоро 238 Цусима 95
цутигумо 25, 32, 45, 64 цуцуми (см. сан-но цуцуми) 227, 236
Чанъань 107, 139, 141, 142, 212,
216, 225, 245 чэн 176
Шакьямуни 157 Шива 173, 235 Шренк Л. 8 Шри (см. Сарасвати) Шукхавати 156 Шэн 225
Эллиот Ч. 154 «Энгисики» 39 эскимосы 8 «этати» 86 «Эгэнраку» 242
Югэбэ 87
Юмэдоно 108, 139, 140 Юнган 126, 152, 155, 169 Юньань 117
юз 7, 8
Ява 219
яёй 6, 8, 21—23, 37, 54, 59
Якудзэ 168
Якусе 168
Якуси 136, 164, 166, 176, 184, 193, 194
Якуси Нёрай 175, 177
Якусвдзи 107, 136—140, 142, 144, 163, 172, 173, 175, 176, 178, 188
якше 199
Ямадэра 120
Яманаси 13
Яманэ Гиндзи 223, 231
Ямасиро-но Оз 93
Ямато 29, 31, 34, 39, 43, 48, 49, 55, 58, 59, 63, 64, 70, 78, 82, 84, 86, 88, 89, 92—95, 100, 141
Ямато Иварэбико 31, 32, 109
ямато-э 195
Ян 108
Япония (Чипингу, Дзипангу) 3—9, 12, 19, 20—24, 26, 28, 31—33, 35—40, 47, 50, 54, 60,
66, 70, 76, 82, 84, 88—91, 93, 95, 97, 100, 106—109, 111—113, 116—119, 121, 122, 125, 130—134, 136, 138, 140, 441,
146—149, 151, 154, 155, 159—164, 166, 172, 181, 182, 196, 203, 207—309, 213,
216, 221, 222, 228—234, 234-
236, 239, 240, 244—246 Ясумаро 108, ПО Ята-но-кагами 49 «Ятара-бёси» 239 яцуко (кояцуко) 86