КРЪГ

СПИСАНИЕ НА МЛАДИЯ ЯПОНИСТ

БРОЙ 4/2015

Университетско издателство „Св. Климент Охридски“

Настоящият брой на списанието
се издава с любезната подкрепа на
Мицубиши Корпорейшън

Mitsubishi Corporation supports this publication

Съставители:
проф. дфн Бойка Цигова
доц. д-р Гергана Петкова

Редактори на броя:
Бойка Цигова
Гергана Петкова

Адрес на редакцията

1303 София
Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Център за източни езици и култури
Специалност Японистика
бул. Тодор Александров № 79
тел. (+359 2) 871 7058

© 2015 Бойка Цигова, Гергана Петкова – съставители
© 2015 Предговор, художествено оформление, проект за лого и корица – Бойка Цигова
© 2015 Университетско издателство „Св. Климент Охридски“

ISSN 1314-9539

Съдържание

ОТ СЪСТАВИТЕЛИТЕ 5

КУРСОВИ РАЗРАБОТКИ НА СТУДЕНТИ ЯПОНИСТИ ПРЕЗ 2014 г. .. 7

Весела Лилкова
ОСОБЕНОСТИ НА ИЗДЕЛИЯТА ОТ ТРИТЕ ПЕРИОДА НА ЕПОХАТА ДЖЬО:МОН 縄文時代..... 9
Любомира Тошкова
ИЗКУСТВОТО ОТ ПЕРИОДА ЯЙОИ 15
Мартин Велев
АРХИТЕКТУРНИ ОСОБЕНОСТИ НА ШИНТОИСТКИТЕ СВЕТИЛИЩА.... 22
Елка Ангелова
СТИЛ *ТЕМПЬО: В ЯПОНСКАТА* СКУЛПТУРА ПРЕЗ ЕПОХАТА НАРА ... 33
Светомира Рускова
АРХИТЕКТУРНИ ОСОБЕНОСТИ НА БУДИСТКИТЕ ХРАМОВИ КОМПЛЕКСИ 37
Георги Крушовски
ВЛИЯНИЕ НА БУДИСТКИТЕ ШКОЛИ ШИНГОН И ТЕНДАЙ ВЪРХУ СТИЛОВЕТЕ И ФОРМИТЕ НА ЯПОНСКОТО ИЗКУСТВО ПРЕЗ ЕПОХАТА ХЕЙАН 46
Карина Спасова
ИЗКУСТВО ПРЕЗ ПЕРИОДА ФУДЖИВАРА (897–1185) 51
Калин Петков
СТИЛОВЕ В КАЛИГРАФСКОТО ИЗКУСТВО 55
Ивелина Генкова
КЕРАМИЧНОТО ИЗКУСТВО ДО XVII В. 60
Светлана Стоянова
ДЗЕН И ТРАДИЦИОННИТЕ ЯПОНСКИ ИЗКУСТВА *СУМИ-Е, ДЗЕНГА, СУЙБОКУГА, ХАБОКУ, КАРЕСАНСУЙ, СЕКИТЕЙ* 65
Виолета Георгиева
ДЗЕН И ТРАДИЦИОННИТЕ ЯПОНСКИ ИЗКУСТВА *САДО, КАДО, ХАЙКАЙ, СЕНРЮ* 70
Светомира Рускова
ЕСТЕТИЧЕСКАТА КОНЦЕПЦИЯ НА СЦЕНИЧНОТО ИЗКУСТВО „НО“; ЗА ПОНЯТИЕТО *ХАНА* 78
Виолета Георгиева
КУКЛЕН ТЕАТЪР БУНРАКУ 84

АКАДЕМИЧНИ ПРОЯВИ НА СТУДЕНТИ ЯПОНИСТИ ПРЕЗ 2014 Г. 93

- ПЪРВА КОНФЕРЕНЦИЯ НА СТУДЕНТА ЯПОНИСТ В СУ „СВ. КЛИМЕНТ ХРИДСКИ“ ПОД НАДСЛОВ „ЯПОНИЯ – ЗАГАДЪЧНА И БЛИЗКА“, ПОСВЕТЕНА НА 55-ГОДИШНИНАТА ОТ ВЪЗСТАНОВЯВАНЕТО НА ДИПЛОМАТИЧЕСКИТЕ ОТНОШЕНИЯ МЕЖДУ БЪЛГАРИЯ И ЯПОНИЯ 95

КОЛЕКТИВНИ ПРОЯВИ НА СТУДЕНТИ ЯПОНИСТИ ПРЕЗ 2014 г. ... 99

- ИЗЛОЖБА „*БЪЛГАРИЯ ЗА ЯПОНИЯ*“, ПОСВЕТЕНА НА 55-ГОДИШНИЯ ЮБИЛЕЙ ОТ ВЪЗСТАНОВЯВАНЕТО НА БЪЛГАРО-ЯПОНСКИТЕ ДИПЛОМАТИЧЕСКИ ОТНОШЕНИЯ. ОРГАНИЗИРАНА ОТ СПЕЦИАЛНОСТ ЯПОНИСТИКА СЪВМЕСТНО С НАЦИОНАЛНИЯ ЕТНОГРАФСКИ МУЗЕЙ. 15 ЯНУАРИ – 7 ФЕВРУАРИ 2014 г. 101
- ДЕВЕТИ ПРАЗНИК НА ЯПОНСКАТА КУЛТУРА – БУНКАСАЙ/ 第九日本文化祭 103
- ТРЕТИ БАЛКАНСКИ ЛАГЕР ПО ЯПОНСКИ ЕЗИК/ 第三バルカン半島日本語サマーキャンプ 106

НАШИЯТ АФИШ (2014 – 2015 АКАДЕМИЧНА ГОДИНА) 111

- ОБУЧЕНИЕ ЗА СЛЕДДИПЛОМНА КВАЛИФИКАЦИЯ *КУРС „ЯПОНСКИ ЕЗИК И КУЛТУРА“* 113

- ОБУЧЕНИЕ В ОБРАЗОВАТЕЛНА СТЕПЕН МАГИСТЪР *МАГИСТЪРСКА ПРОГРАМА „ЯПОНСКИ ЕЗИК И КУЛТУРА“* 114

- ПУБЛИКАЦИИ 117

От съставителите

КРЪГ /СПИСАНИЕ НА МЛАДИЯ ЯПОНИСТ е нов идеен проект, чиято цел е по-мащабно представяне и популяризиране на японската култура в България чрез съвместните усилия на студенти, докторанти и преподаватели японисти от СУ „Св. Климент Охридски “. През 2014 г. бе публикуван вторият брой на това първо по рода си у нас профилирано печатно издание като годишна поредица.

Брой 3 на списанието е издаден като Сборник доклади от Първата конференция на студента японист в СУ „Св. Климент Охридски“, посветена на 55-годишнината от възстановяването на дипломатическите отношения между България и Япония. На тази знаменателна годишнина е посветен и настоящият брой 4 на студентското списание.

Текстовете на курсовите разработки представят традиционна и съвременна Япония. В отделни рубрики са включени съобщения за колективни публични изяви, придружени с богат илюстративен материал, за проведени проектни дейности в специалността и анонси на текущи образователни програми и предстоящи събития през текущата академична година.

Съставителите на списание КРЪГ са убедени, че изданието съответства на интересите на студентите японисти да имат своя постоянна трибуна, която осигурява публичност на стремежите им да огласяват и споделят знания, резултати от първи изследователски стъпки в науката, умения в дискусионни обсъждания и постижения в самостоятелни аналитични проучвания. Списанието дава шанс на младите японисти да популяризират своите знания и постижения в специалността, които да ги стимулират в бъдещата им професионална реализация като специалисти в науката за Изтока в България и по света.

Надяваме се списание КРЪГ да предизвика обществен резонанс в контекста на научните постижения на българската японистика.

КУРСОВИ РАЗРАБОТКИ

НА СТУДЕНТИ ЯПОНИСТИ

ПРЕЗ 2014 ГОДИНА

ОСОБЕНОСТИ НА ИЗДЕЛИЯТА ОТ ТРИТЕ ПЕРИОДА НА ЕПОХАТА *ДЖЬО:МОН* (縄文時代)

Весела Лилкова
Специалност Японистика, III курс

Още от най-дълбока древност хората започват да изпитват потребност да творят като начин да изразят както заобикалящия ги свят, така и своя вътрешен свят. Това важи в пълна сила и за Япония, по чиито земи са открити предмети на изкуството, датиращи отпреди хиляди години. Най-древните образци на изкуството в Япония са изработени през периода Джьо:мон от първите заселници по тези земи. Целта на настоящата курсова работа е да разгледа основните особености на изделията през трите периода на епохата Джьо:мон.

Периодът Джьо:мон е праисторически период в Япония между 13 000 г. пр. Хр. и 300 г. пр. Хр., когато страната е населявана от ловци и събирачи, достигнали значителна степен на уседналост ~~и сложна култура~~. Името на епохата е дадено от американския учен Едуард Морз и идва от стила на глинените съдове, открити през първите фази на културата Джьо:мон. Тогава глинените съдове *доки* 土器, преди да се оставят да изсъхнат на слънце, са били обвързвани със сплитки от лико (*джьо:мон*), които оставяли впоследствие специфични следи върху повърхността на съдовете. Тези глинени съдове, датиращи отпреди около 16 000 г., са най-старите в света.

Епохата Джьо:мон е продължителна (около 14 000 г.) и се разделя на няколко подпериода, като всеки следващ е все по-кратък. Съществуват различни периодизации на Джьо:мон, но в настоящата курсова работа ще бъдат разгледани три основни подпериода – ранен, среден и късен.

Глинени съдове от епохата Джьо:мон са намерени из цяла Япония – от Хоккайдо до Рюкю. Има различни типове съдове, които според учените се разделят на четири големи категории: дълбоки съдове, плитки (плоскодънни) съдове, съдове с тесни гърла и съдове с чучур. Може да се разделят и на съдове със закръглени и заострени дъна. Има също така утилитарни и ритуални съдове в зависимост от употребата им.

Ранен *Джьо:мон* 早期 (13 000 г. пр. Хр. – 5500 г. пр. Хр.)

Няма консенсус между учените за началото на този период. Някои от тях поставят началото му между 14 000 г. пр. Хр. и 10 500 г. пр Хр., когато Япония все още е свързана с континента и представлява тесен полуостров.

Към 12 000 г. пр. Хр. морското ниво се покачва и островите се отделят от континента. Смята се, че най-старите глинени съдове в света са създадени в Япония през ранен Джьо:мон или преди него. Намерени са само малки фрагменти отпреди 14 000 г., но няма цели съдове. Съдовете са малки, дълбоки, със закръглени или заострени дъна и с много тънки стени. С течение на времето съдовете стават все по-големи, което означава, че древното население на Япония започва да води по-уседнал начин на живот. Същевременно украсата на съдовете започва да се развива все повече. През този период тя се състои от орнаменти, представляващи следи от въженцата, с които съдовете са били овързвани, за да съхнат, от отпечатъци от нокти, издълбани линии, отпечатъци от миди или кръгчета, получени от притискането на бамбукови клечки към глината.

Джьо:монските глинени съдове са изработени от груба глина, изпечена на ниска температура. Тъй като не е имало грънчарски колела, съдовете са изработвани ръчно. Съдовете са били с проста форма. Освен това декорацията през ранен Джьо:мон е по-бедна, отколкото по-късно. Въпреки това през ранен Джьо:мон въжените сплитки, с които се увивали глинените съдове, са с по-разнообразни форми и възли, отколкото през среден Джьо:мон. През ранен Джьо:мон съдовете са използвани предимно за готвене и всякаква друга употреба е много рядка.

През ранен и среден Джьо:мон населението на островите силно се увеличава заради затоплянето на климата. Постепенно се появяват все повече глинени съдове с орнаменти и по-разчупени форми на гърлата. Към края на начален Джьо:мон се появяват по-плитки и плоскодънни глинени съдове, които обикновено се използват в церемонии или в погребения. Декорацията на съдовете става все по-сложна. Понякога украсата под ръбовете на съдовете се прави с бамбукови клечки, а останалата част на съда се украсява със сплитовидни орнаменти. През този период се появяват и първите глинени фигурки *догу:*.

Среден *Джьо:мон* 中期 (5500 г. пр. Хр. – 4500 г. пр. Хр.)

През този подпериод е апогеят на джьо:монската култура. Намерени са много богато и разнообразно украсени глинени съдове. Методът на декорация със сплитки се използва по-рядко за сметка на нов тип триизмерна орнаментика, която се получава чрез натрупване на глина върху повърхността на съда. Разпространява се оригинален вид украса, която имитира огнени пламъци, а ръбовете на съдовете стават много по-раздвижени и богато орнаментирани. Въпреки че декорацията на съдовете става все по-богата с времето, самата глина остава доста груба като материал. Съдовете са с

плътни стени и са украсени със сложни и пищни декорации и мотиви, най-вече такива, които наподобяват огнени пламъци. Те са сред най-известните образци на джьо:монските глинени съдове.

Декорациите през среден Джьо:мон са смели, пластични и понякога дори гротескни. Подобни динамични, оригинални и разнообразни форми не се срещат впоследствие нито в ранното японско изкуство, нито в изкуството на други народи. Срещат се и съдове, оформени като човешки лица, змии, гризачи и други зооморфни форми, както и съдове с растителни и геометрични мотиви. През среден Джьо:мон за първи път се появяват глинени съдове, оформени като лампи, които вероятно са имали ритуална употреба. Появяват се и съдове с глазура. Увеличава се и броят на много богато украсени фигурки на хора и животни, наречени *догу:*. В резултат на археологически разкопки са намерени много женски фигурки и фалически символи, което показва, че през този период са се развили все повече и ритуалните практики.

Късен Джьо:мон 後期 (4500 г. пр. Хр. – 300 г. пр. Хр.)

През късен Джьо:мон климатът застудява и населението силно намалява. Намерени са сравнително малко археологически находки, датиращи след 1500 г. пр. Хр. Съдовете вече се изработват от по-фина глина, имат по-тънки стени и се срещат в най-различни форми и стилове, тъй като поселенията на древното население на Япония са по-изолирани и не осъществяват много активен контакт и културен обмен. Появяват се и съдове с чучури. Въпреки че са по-съвършени като изработка, глинените съдове от късен Джьо:мон са с по-бедна украса и по-прости форми в сравнение с тези от предишните подпериоди. Декоративните мотиви са по-симетрични, балансирани и предвидими и не толкова оригинални и пластични като през предишния период. Използват се орнаменти като зигзаг, кръгове и триъгълници. Срещат се много съдове с полирана тъмна повърхност и заоблени мотиви. Следите от сплитки отново се връщат на мода, но са загладени, така че повърхността на съдовете е много по-гладка. Съдовете се използват както за битови цели, така и за ритуални церемонии.

В края на късен Джьо:мон, който според някои класификации се наричат „най-късен Джьо:мон“ 晩期 (1000 г. пр. Хр. – 300 г. пр. Хр.), поради намаляване броя на населението отделните поселения са изолирани и намерените съдове се различават по-силно по стил. Дизайнът на съдовете се опростява, както и ръбовете им. Много популярни стават S-образните мотиви, които оформят фигури, подобни на облаци или вълни. Изработват се повече типове и стилове глинени съдове, включително плоскодънни съдове и съ-

дове с поставка. Съдовете рязко се делят на утилитарни, които са скромно украсени, и за церемониална употреба, които са много богато украсени.

Обобщение

Най-често срещани са дълбокодънните съдове, тъй като те се срещат навсякъде и през всички подпериоди на Джьо:мон. Някои от тях имат широки гърла. Тъй като дъната на повечето дълбокодънни съдове са покрити със сажди и са опърлени, се предполага, че са се използвали за готвене или складиране на храна. Съдовете с по-заострени дъна имат по-бедна украса, а по-плоските и плитките са имали по-богата украса. Други са се използвали в ритуали, включително погребални.

Плоскодънните съдове се появяват през ранен Джьо:мон, но се използвали предимно за погребални ритуали. Повечето плоскодънни съдове, направени през по-късните подпериоди, са имали церемониално предназначение. Създадените по-късно съдове във формата на лампи или кадилници също се използвали в ритуали.

Някои от по-ранните съдове имат уникална форма – квадратни гърла и плоски дъна, макар че повечето съдове са заоблени. Много от най-старите дълбокодънни съдове имат заострени дъна, които са служели, за да се закрепят съдовете по-добре в пясъка или между камъните. С течение на времето от прости форми се преминава към по-сложни форми, а орнаментиката също става по сложна и богата.

През по-късните периоди се появяват съдове с много разнообразни форми и размери, включително церемониални съдове с чучури и съдове с тесни и най-често високи гърла. От среден Джьо:мон нататък изработката на съдове се усложнява, въвежда се техника на покритие с глазура, за изготвянето на която се използва смолата на някои дървета. Глазурата е служела както за украса, така и за да направи съдовете водонепромокаеми. Тъй като направата на лакирани съдове е била много труден и бавен процес, подобни съдове вероятно са се използвали само за церемониални цели. Съдовете са оцветявани в червено с окислено желязо, тъй като хората, живели през Джьо:мон, смятали червеното за магически цвят. През последния подпериод на Джьо:мон дизайнът на глинените съдове и мотивите стават по-фини и опростени, а грънчарите започват да правят полирани съдове по-масово.

През всички подпериоди на Джьо:мон преобладаващият мотив, с който са украсени съдовете, са спирали и линии. Грънчарите украсяват съдовете с форми и мотиви, които показват страхопочитание към свръхестествените сили и природата. Древните грънчари предпочитали по-несиметрични форми и мотиви и спирали, които придават на глинените съдове жизненост.

През късен Джьо:мон обаче тази енергия донякъде се губи и повърхността на съдовете става по-гладка и симетрична. Остават единствено виещите се линии, но и те са формализирани и са загубили органичната връзка между орнаментите и естествената повърхност на съда, които се наблюдават през среден Джьо:мон.

Догу: 土偶

Догу: са глинени фигурки с човешки или зооморфни черти (катерици, зайци, котки), създавани през Джьо:мон. Започват да се създават през ранен Джьо:мон и са широко разпространени през среден *Джьо:мон*, когато придобиват много общи черти със смелите форми и декорации върху глинените съдове през този период. През следващата епоха Яйои те вече не се правят. Има различни стилове *догу:* в зависимост от територията, където са намерени, и периода, когато са създадени. Те се срещат на територията на цяла Япония, но повечето са намерени в източна Япония. През ранен Джьо:мон те са плоски и двуизмерни, но през късен Джьо:мон стават триизмерни. Според някои учени фигурките са използвани като магически предмет, който защитава определен човек и го предпазва като амулет.

Повечето *догу:* са направени от глина и са с височина около 10-30 см. Преобладават фигурки, чийто пол може да се определи като женски, имат големи очи и бедра и тънки кръстове. Затова се смята, че може би изобразяват женски божества на плодородието или богини-майки. Вероятно са използвани в шамански ритуали за плодородие. Фигурките изглеждат гротесково – с големи лица, преувеличени черти, малки ръце и масивни торсове. Някои от тях сякаш носят очила и имат лица със сърцевидна форма, имат гравирани линии по лицата, гърдите и раменете, които вероятно представляват татуировки. Линиите вероятно са издълбани с бамбукови клечки. През късен Джьо:мон се срещат предимно фигурки на бременни жени със сърцевидни или триъгълни глави. Много често те сякаш носят големи кръгли очила и краката им са свити до гърдите в клекнала поза.

Догу: стават кухи между 1000 г. пр. Хр. и 300 г. пр. Хр. Освен това се срещат и глинени фигурки в червен цвят, т.е. вече се познава изкуството на керамиката. Разновидност на *догу: са шяко:ки догу:*. Тези фигурки сякаш носят големи кръгли очила, откъдето идва и името им. Те имат преувеличени черти, големи кореми, гърди и бедра, които са били боядисвани в червен цвят. По-големите фигурки са кухи. Почти няма такива фигурки, които да не са счупени, а на повечето липсва по някоя част (крак, ръка и др.). Една от теориите е, че фигурките са чупени като част от ритуал за плодородие или здраве. В съзнанието на повечето хора понятието *до:гу* се

свързва именно с *шяко:ки догу:* и те са едни от най-известните образци на този вид изкуство.

Заключение

Глинените съдове през периода Джьо:мон са впечатляващи със своята древност и разнообразие. Въпреки че съдовете през ранен Джьо:мон не са толкова впечатляващи като украса, те показват стремежа на хората от най-дълбока древност да влагат въображението си дори в най-обикновени ежедневни предмети, превръщайки ги в предмет на изкуството. А що се отнася до глинените съдове през среден Джьо:мон, никога преди, а и след това, не са изработвани съдове с толкова смела украса, в която въображението на древните творци да не познава граници.

ИЗТОЧНИЦИ

Kodansha Encyclopedia of Japan. Kodansha Ltd, Tokyo, 1983.
Noma, Seiroki. The arts of Japan: Ancient and Medieval. Kodansha Ltd, Tokyo, 1978.
Ishizawa, Masao. Tanaka, Ichimatsu. The Heritage of Japanese Art. Kodansha Ltd, Tokyo, 1982.
Mason, Penelope. History of Japanese Art. Harry. N. Abrams Inc., New York, 1993.
Munsterberg, Hugo. The Arts of Japan: Illustrated History. Charles E. Tuttle Company, Tokyo, 1981.
Ienaga, Saburo. History of Japan. Topan Printing Co., Tokyo, 1969.
http://heritageofjapan.wordpress.com/just-what-was-so-amazing-about-jomon-japan/ways-of-the-jomon-world-2/jomon-crafts-and-what-they-were-for/ways-of-the-jomon-world/types-of-pottery-and-how-to-make-a-jomon-pot/

ИЗКУСТВОТО ОТ ПЕРИОДА ЯЙОИ

Любомира Тошкова
Специалност Японистика, III курс

Яйои, така наречената „бронзова ера", е период от културното развитие на Япония, който обхваща годините от трети век преди новата ера до около трети век след новата ера. Той е предхождан от епохата Джьо:мон и последван от Ко:фун. Изследователите, занимаващи се с изучаването на културата от тази епоха я разделят на три подпериода: ранен (300 г. пр. н.е – 100 г. пр. н.е.), среден (100г. пр. н.е. – до 100 г. сл. н.е) и късен (100 г. сл. н.е. – 300 г. сл. н.е.).[1] Името на периода Яйои произхожда от място, където са намерени първите доказателства за цивилизацията, съществуваща след епохата Джьо:мон. Наречена е бронзова епоха заради множеството бронзови оръжия, ритуални огледала и камбани намерени при разкопките.

Яйои бележи изключително развитие в технологиите и начина на живот като се започне от изработката на битови съдове до различни оръдия на труда и оръжията. Най-вероятната причина за това развитие са тогавашните взаимоотношения с Китай и Корея и привнесените от тамошни имигранти предмети, нови методи за обработка на глина, а също и леярството. При разкопки, в Япония са открити калъпи от пясъчник, предназначени за бронзови отливки на ритуални камбани *до:таку*. Намерени са и много други ритуални предмети от това време, чиито доразвити форми в последствие изпълват гробищните комплекси Ко:фун.

В този период се появява нов вид керамика, изработват се многобройни ритуални предмети и оръжия, а населението преминава от начин на живот чрез лов и събирачество към препитание чрез развиване на земеделието. Развива се технологията за отглеждане на ориз, за която съществуват сведения, че е била практикувана още през късния Джьо:мон. Също така се появяват и нови оръдия на труда изработвани от бронз. Въпреки че домовете продължават да бъдат приземни или така наречените вкопани жилища, размерът на селищата се увеличава, изграждат се нов вид постройки издигнати на значително разстояние над земята, които са служели за складови помещения.

[1] Питър Блийд – Yayoi cultures of Japan, Arctic Anthropology IX-2, 1972.

Битови предмети, и оръдия на труда

Керамика

Керамиката от този период може да се раздели на два типа: **ритуална и битова**. Към ритуалната може да бъдат съотнесени както различни предмети от битов тип, които са се ползвали за ритуални цели (съдове например), така и фигурките *догу:* 土偶.

Битова Керамика

През епохата Яйои се развива нов тип битова керамика. Тя се отличава от тази през Джьо:мон не толкова по своята форма, колкото по начина на изработка и допълнителната орнаментация. За откритите предмети от този период са характерни различни форми като преобладават съдовете с продълговати тесни гърла, съдове със широки гърла, дълбоки разлати съдове и съдове подобни на бокали, като се смята, че последните са се използвали с ритуални цели. Като цяло керамиката от този период се отличава с по-тънки стени и по- изчистен стил. Формите са гладки, а релефните декорации се използват все по-малко. В орнаментацията често присъстват геометрични фигури и в някои случаи даже и различни цветни декорации, предимно в червено, по-често присъстващи в ритуалните предмети.

Съществуват различни теории за новия път на развитие на керамиката в Япония през този период. Най-широко разпространената е, че новите технологии на обработка и изпичане навлизат в страната от Китай и Корея и скоро след това започва изработката на съдове по модел на привнесените отвън.

Въпреки, че според археолозите в началото на Яйои в префектура Фукуока има два типа селища, които съществуват съвместно, няма ясно съответствие между японските традиционни и внесените корейски керамични съдове и свързаните с тях обекти. Керамичните съдове се считат за най-важния археологически индикатор за това дали има последователност или заместване на праисторическото население. Нещо повече, каменните и други функционални инструменти не се разглеждат като добър показател за скалата на миграция, тъй като те лесно биха могли да се приемат като част от възприемането на нови земеделски технологии. Ако не съществува цялостно подменяне на местните керамични съдове, разумно е да се очаква, че основните образци от керамика и техники за производството им биха се запазили, дори ако се възприемат нови форми като съдове за готвене и съхранение, отразяващи изискванията на нов начин на живот и хранене.

В най-общ план, керамичните съдове от Яйои имат сходство както с тези от Джьо:мон, така и със изчистения стил на тогавашната корейска керамика. Проблемът с техния произход е много сложен и много археолози

години наред са се опитвали да разграничат собствените и чуждите елементи в тях. Сложността се дължи отчасти на съществуването на много местни вариации и взаимовръзката между разнообразните местни типове в комбинация с вероятната им връзка с привнесените. Определено не е възможно да се обсъждат промените в керамиката от Джьо:мон до Яйои в много региони съвкупно по един и същ начин.

В североизточна Япония керамиката от късния Джьо:мон е модифицирана в керамика на ранния Яйои период. И така въпреки че местната Джьо:мон керамика е трансформирана в тип Яйои, като възприема характерните форми на съдовете за съхранение и готвене, в нея няма значителна промяна от районите, за които са характерни въпросните керамични изделия в североизточна Япония. Продължителната традиция на орнаментацията чрез сплетените шнурчета, подобни на въженца от предишния период се запазва до края на периода Яйои в североизточна Япония. Тези факти предполагат, че там не е имало широко мащабна смяна на населението.

Керамика в прост корейски стил е забелязана за първи път през 1974 г. в Мороока, град Фукуока, на източния склон на хълм, разположен на 600 м на югозапад от известния обект Итадзуке. Там има 18 ями датиращи от късния етап на ранен Яйои, 12 от които се приписват на семплата корейска керамика. Сбирката се състои от 50 съда за готвене, три съда за съхранение и една купа. Няма съдове с поставка тип столче. Количеството на откритата корейска керамика е малко по-голямо отколкото това на керамиката от периода Яйои. Анализът на материята, предприет с цел потвърждаване на района на производство, е неуспешен поради сходните геоложки условия и в двата района – северен Кюшю и Южна Корея. Всички ями изглежда са използвани едновременно както за живеене, така и за съхранение. Тъй като те не са обикновени вкопани жилища, може би са били временни жилища и ако се съди по количествата корейска керамика, се предполага, че техните обитатели са имигранти от Корея.

Според списък, съставен от Тадаши Гото (1979 –) в северен Кюшю са известни 15 обекта с известно количество корейска керамика. Броят на тези обекти е много малък в сравнение с хилядите съвременни открития в тези области без такава керамика. Независимо от това тя представлява не само вноса на търговски стоки, но и движението на определени групи от хора.

Това се вижда по-ясно когато обектите се проучат в детайли. Обектът Мороока предоставя доказателства за група хора, които, макар и изолирани, имат известни взаимоотношения с местните от периода Яйои. Тъй като керамиката, донесена от материка не би могла да покрие ежедневните им нужди, използваният набор от съдове вероятно се е състоял както от донесени от Корея, така и от такива произведени в Япония, въпреки че е практически невъзможно да се направи разлика между двете. От това време в

един и същ район са намерени вкопани жилища с останки само от корейски тип керамика и други само с японска, което показва, че корейците живеели рамо до рамо с тогавашното население на Япония, но контактите им са били ограничени, като всяка група се опитвала да запази собствената си идентичност. Съвкупните доказателства от всички тези обекти предполагат, че имигрантите, които първоначално са живели в изолация, постепенно са били асимилирани от коренното население и тяхната керамика е изгубила своите отличителни черти.

Ритуална керамика

В ритуалната керамика от този период е важно да се споменат както съдовете, предимно във форма на бокали, така и така наречените глинени фигурки *догу:*[2]. Това са вид малки пластики с антропоморфна или животинска форма, които се появяват за пръв път още през предния период, но са силно разпространени и през Яйои. Спрямо мястото където са намерени и периода на изработка могат да се определят различни стилове. Фигурите наподобяващи същества с човешка форма са няколко вида като най-често срещани са женски фигури с широк гръден кош и ханш – символ на плодородието и човекоподобни фигури с големи очи, изработени да изглеждат като че са облечени в някакъв вид костюм. Те са с големи очи, изглеждащи сякаш имат предпазни очила и странни устройства на главите си. Вторият тип *до:гу* са наречени *шяко:ки* 遮光器 (яп. „уред който закрива светлината”), вероятно заради приличащите на шлем протектори на главите им. Цялото им тяло е богато орнаментирано като по големите са кухи отвътре. Освен гореспоменатите съществуват и много други варианти, седнали и прави фигури, с плоски глави или малки очи както и с животински форми.

Приложението на тези фигурки всъщност остава неясно. Съществуват вярвания, че те могат да лекуват болести като болестта се прехвърля върху пластиката и след това се извършва ритуално пречистване, чрез унищожаването и. Интересното за *шяко:ки догу:* е, че откритите цели фигури са рядкост. Повечето имат липсващи крайници, които изглежда са отрязани/пречупени нарочно, вероятно при ритуални дейности.

Бронз

Не напразно периодът Яйои е наречен бронзова епоха. Хората от този период за разлика от предходния вече научават технологията на леене на метал и започват изработката на бронзови оръжия, орудия на труда и ритуални предмети.

[2] Наименованието означава „глинени фигури“.

Сечива от бронз, смес от калай и мед, която е много по-здрава от чистата мед за пръв път са изработвани в западна Азия преди около 3000 години преди новата ера и след това са широко употребявани във великите цивилизации, възникнали по поречията на реките Нил, Тигър, Ефрат, Инд и други. До голяма степен поради това, че в Япония са открити сравнително малко бронзови сечива, учените дълго време смятат, че не съществува такова нещо като истинска бронзова ера в Япония и, че всички оръжия и оръдия на труда са внесени от Китай.

Важно е да се отбележи, че системният внос на бронз, най-често срещан сред откритите вносните стоки в археологически аспект, не е започнал от самото начало на периода Яйои. Началото на този период е свързано с имигрантите, които донасят нови селскостопански техники от Корея, едва след това идва вноса на бронзови инструменти, които биха могли да имат значение като култови предмети и/или символи на власт. Тази последователност изглежда следва периода от началото на земеделието и появата на общности с нарастваща сложност, които изискват специални стоки символизиращи престиж.

Оръжия, огледала

В Япония бронзът не е използван за земеделие или обикновени домашни уреди за рязане и макар че формата на бронзовите оръжия е запазена, тяхното активно ползване като оръжия намалява и те се превръщат в церемониални предмети. Промяната във функциите се наблюдава в модификацията на формата на оръжията с преувеличена ширина за сметка на остротата и стабилността. Нарастващият напоследък брой на счупени върхове на бронзови оръжия, открити в гробове на вероятни военни жертви предполага, че функционалното приложение на бронзовите оръжия в Япония не е напълно изчезнало.

През 1984 г., на разкопките при Ко:джиндани, Хикава (днешна префектура Шимане) е открит залеж от 358 бронзови меча, повече от общия брой на намерените до тогава в Япония (300). В последствие наблизо са открити 6 ритуални камбани – *до:таку*, 16 върха на копия – *до:хоко* и мечове *до:кен*. Това е първото находище на толкова много предмети на едно място. Калъпи за отливки са намерени в Отами, префектура Фукуока и в Ясунагата, префектура Сага. Тези открития, които оставят японските изследователи, изучаващи „Бронзовата ера” значително изненадани, отварят нови пътища за размишление и проучване. Например, предполага се, че малкият брой на намерените инструменти е въз основа на политически или религиозни убеждения, поради които те са били заравяни в големи количества на едно място в различните региони на Япония.

Изключително големи плоски бронзови мечове и върхове на копия са намерени при разкопки в Кюшю и Вътрешно Японско море. Учените нямат

предположения за тяхната практическа употреба. Вероятно били запазени с ритуална цел в почит на властта на великите кланове. Съществува също и тезата, че камбаните, мечовете и бронзовите огледала са изработени от бронза на стари оръжия, които са претопени след появата на железните.

Трудно може човек да си представи, че имигрантите, които навлизат в страната по това време и внасят бронзовите оръжия в Япония, не внасят със себе си и известен брой полезни предмети от битов тип като чинии и съдове за готвене. За сметка на това, в днешно време, по-голямата част от изкопаните предмети се състои от оръжия, огледала и ритуални камбани. Открити са и известен брой земеделски инструменти, както и предмети с формата на запетайка с неясна употреба, но почти никакви битови предмети. В малки количества са намерени фигури на животни и хора, изработвани често в различните цивилизации през бронзовата епоха. Въпреки че инструментите от желязо и бронз вероятно биват високо ценени и трудни за придобиване, се проучва и вероятността за претопяването им с цел изработка на оръжия за защита.

Подобна ситуация съществува в по-късната японска история, когато през август 1941 година японското правителство въвежда закон, според който всички метални предмети трябва да бъдат предадени на военните. Най-напред са събрани отпадъците от леката промишленост, останали неизползвани поради намаленото търсене от страна на домакинствата, но с непосредственото разпространяване на войната в Тихия океан са събрани и предмети с ежедневно приложение – от капаци на шахти, радиатори, тенджери и тигани до бижута от ценни метали и дори камбани от храмовете, които са използвани за производство на артилерийски снаряди, бойни кораби и самолети. Поради това населението претърпява много затруднения и дори каските на огнеборците в даден момент биват изработвани от бамбук.

Скъпоценните бронзови предмети не са изхвърляни или оставяни в селищата. Повечето бронзови артефакти са открити в гробове или са внимателно закопавани на изолирани места, без очевидна връзка с гробове или селища. Бронзовите погребални орнаменти за хора от висшето общество са необичайни и се срещат само в северен Кюшю, макар че това не означава, че само там се срещат доказателства за социалното разслоение на обществото. Бронзовите предмети от периода Яйои често са откривани старателно заровени на места далече от поселища и гробове. Такива открития обикновено се появяват случайно при строителни работи или други дейности. По този начин археолозите рядко имат възможността да изучават контекста на погребението.

Ритуални камбани

Сред най-интересните предмети изработвани през периода Яйои са камбаните *до:таку*. Те наподобяват китайските камбани от династията Хан, но хората от бронзовата ера на Япония не са ги ползват с музикална цел. Те са церемониални предмети, често полагани в гробовете. Отливани в глинени калъпи, те на-често са орнаментирани с геометрични фигури и стилизирани форми на животни и хора. Учените не постигат съгласие по въпроса за значението на тези декорации, но във всеки случай гравюрите от *до:таку* са най–ранният пример за илюстриране на територията на Япония.

За коренното населени от това време оризът бил от изключителна важност и най-големите им фестивали били свързани с отглеждането му. Предполага се, че бронзовите камбани са били използвани по времето на такива събития.

ИЗТОЧНИЦИ

Fred Kleiner – Gardner‘s Art through the Ages: Non-Western Perspectives, 2006.
Morihiro Ogawa – Art of the Samurai: Japanese Arms and Armor, 1156–1868, 2009.
Keiji Imamura – Prehistoric Japan: New Perspectives on Insular East Asia, 1996.
www.metmuseum.org/toah/hd/yayo/hd_yayo.htm
www.britishmuseum.org/explore/highlights/article_index/j/japan_yayoi_period_about_300.aspx
www.kyohaku.go.jp/eng/dictio/kouko/45dotaku.html
www.britannica.com

АРХИТЕКТУРНИ ОСОБЕНОСТИ НА ШИНТОИСТКИТЕ СВЕТИЛИЩА

Мартин Велев
Специалност Японистика, III курс

Архитектурата на шинтоистките светилища е уникална. Тя не се среща никъде другаде по света, освен на територията на Японските острови. Неповторимо е не само самобитното строителство, запазено благодарение на хилядолетна традиция на реновации, но и измененото заради влиянието на будизма и китайската архитектура строителство – своеобразна амалгама от древнояпонски архитектурни традиции и мотиви от китайски произход.

За да откроя архитектурните особености на шинтоистките светилища, ще потърся отговор на въпросите: как, къде и кога са възникнали те, както и как да различим отделните постройки в рамките на един шинтоистки комплекс и какво значение и функция имат те. От друга страна, понятието японска архитектура включва в себе си различни стилове, които също ще бъдат разгледани.

Кратък исторически преглед

Условно съм разделил развитието на архитектурата на шинтоистките светилища на два главни периода: преди навлизането на будизма (VI в.) и след навлизането му. Причината се крие в това, че въпреки, че някои шинтоистки комплекси се датират от преди този период, болшинството от тях започват да се появяват като обособени постройки едва след това. Навлизането на будизма от Китай през Корея дава началото на интензивно строителство на будистки сгради на местата, които са се считали за свещени и са били почитани като шинтоистки паметници свързани с шинтоистките божества *ками*. Внасянето на будистката архитектура е довело и до паралелно развитие на шинтоистката архитектура.

Преди навлизане на будизма в Япония (преди VI в.)

Шинтоистката практика за почитане на *ками* датира още от периода Яйой (300 г. пр. н.е. – 300 г. сл. н. е.), но тогава е била изцяло лишена от антропоморфни представи – почитало се е божествено присъствие в гори, планини, реки, ветрове, светкавици и дори животни. Това са били *ками,* божествената енергия, която дава живот и, към която той се връща, когато приключи своя път. По тази причина предците са били част от *ками,* към който старейшините на селищата са се обръщали с молби за съвет и насока.

По това време обаче, почти няма сведения за обособени постройки в името на *ками*. Отдаването на почит е ставало често в отдалечени спокойни кътчета в планината или гората, в близост до т.н. *йориширо* 依り代 – най-често огромно дърво или камък, считано за свещено, което е служело за призоваване на *ками*. Запазени и до днес като термини, макар и в голяма степен със синонимно значение са два от основните видове каменни *йориширо – ивакура* 磐座 и *ивасака* 磐境. *Йориширо* се срещат и днес, опасани със свещеното в Шинто: въже *шименава*, което огражда сакрална територия, а едни от първите постройки, посветени на шинтоизма са били свързани с опазването съхранението на *йориширо*.

Прототипите на светилищата, които могат да се видят днес, са представлявали елементарни, единични постройки посветени на *ками*, който са имали конкретна функция и участие в даден ритуал, често за да се умилостивят божества, покровители на плодородието и земеделието. Една от теориите за най-старо светилище, макар и без да е дадена конкретна датировка, поставя комплекса О:мива-джинджя в днешна Нара. Причината е, че липсва централната сграда, в която се помещава свещеният обект, обиталище на ками *шинден* 神殿 и комплексът е посветен на *ками*, който живее в планината О:мива. Затова и на територията му има свещена площ, достъпът до която е забранен, подобно на сградата *хонден* 本殿 в много други комплекси. Освен това за О:мива-джинджя 大神神社 се говори и в свещената книга *Нихоншьоки* 日本書紀, вторият японски исторически летопис, който описва митовете за създаването света.

Въпреки временния и непостоянен характер на свещените за Шинто: места и постройки, началото на няколко светилищни комплекса се датира от преди навлизането на будизма. Те са представители и на считаните на най-стари архитектурни стилове в шинтоистката архитектурна традиция и носят белези на жилищните сгради от периода Ко:фун (250–538 г.). Най-значимите от тях са: Идзумо-тайшя出雲大社в гр. Идзумо, Нишина Шиммейгу 仁科神明宮в гр. О:мачи , Сумийоши-тайшя住吉大社в гр. Осака и съответстващите на тях стилове: *тайшя-дзукури, шиммей-дзукури* и *сумийоши-дзукури.*

След навлизане на будизма в Япония (след VI в.)

За да наложат будизма в общество, поставящо вярата си по начало в друго вероучение, а именно Шинто:, под предлог, че „ками страдат, защото не могат да избягат от безкрайния цикъл на прераждания“[1], будистки-

[1] Според енциклопедия Британика, ками са се считали за защитници на будизма, което обяснява защо при смесените комплекси те покровителстват и шинтоистката и будистката страна. Освен това обаче, те били направени еквивалентни на дева, което е будисткият термин за „божества“, които имали най-висок ранг в Царството на Невежеството. Затова като

те монаси инициират строителство на будистки сгради в непосредствена близост до тогавашните свещени за Шинто: места. Това дава начало на масовото разпространение на будистко-шинтоистки комплекси, наречени *Джингу:-джи* 神宮寺 и се запазват в този вид до въвеждането на реформи през периода Мейджи (1868–1912г)., когато официално будизмът се разделя от Шинто:, след столетия на синкретично съществуване.

Въпреки редица влияния, японската архитектурна традиция се оказва доста устойчива. Това става благодарение на обичая *шикинен сенгу:сай* 式年遷宮祭 – своеобразен фестивал, провеждащ се на фиксиран период от години, през който сградите на един шинтоистки комплекс се разграждат и наново се построяват в непосредствена близост. Изпълняват се редица ритуали за прехвърляне на свещения обект обитаван от *ками – шинтай* 神体 в новопостроения *хонден* 本殿. До ден днешен се изпълнява ритуала за някои по-значими комплекси като Исе Джингу, чиито сгради се престрояват на всеки 20 години. Част от обичая е да се използват изцяло традиционни методи на пренасяне на материали, както и на строителство, което е запазило архитектурния стил във вида, в които е съществувал преди повече от хилядолетие. От друга страна обаче, съществуват множество елементи, привнесени от будистката архитектурна традиция – *ро:мон* 楼門, *хайден* 拝殿, *кайро* 回廊, *то:ро:* 灯籠, *комаину* 狛犬.

Ро:мон представлява двуетажна кула-порта, която обикновено води към вътрешната част на шинтоистки или будистки комплекс. Горният етаж е недостъпен директно, а покривът е в стил *иримоя*, който се спуска плавно от всички четири страни.

Хайден се нарича ритуалната зала, където се събират посетители на един шинтоистки комплекс и участват в различни шинтоистки церемонии[2]. По тази причина обикновено е значително по-просторна от иначе считаната за най-централна в един комплекс зала *хонден*. Намира се непосредствено пред нея и понякога двете са свързани чрез *хейден*, в която се оставят различни дарения към *ками*, най-често тъкани, платове, но никога храна.

Кайро представляват дълги закрити коридори, обикалящи най-често вътрешните части на по-големи шинтоистки комплекси. Появява се заедно с *ро:мон* през периода Хейан. Известен със своите *кайро* коридори е Ицукушима-джинджя на остров Мияджима.

То:ро: се наричат традиционните каменни, по-късно дървени и метални фенери, които първоначално са украсявали пътеки в будистките комплекси

всички създания имали нужда от помощ, за да избягат от страданието на безкрайния цикъл на прераждания.

[2] В Исе Джингу: церемониите се извършват извън *хайден*, на двора пред *хонден*, което показва, че най-вероятно преди навлизането на будизма, церемониите винаги са се извършвали на открито. (Мори Мидзуе, Енциклопедия на *шинто:*)

и са се считали за дарение към Буда. Употребата им е широко разпространена в шинтоистките комплекси, както и в дворовете на обикновените жилища.

Комаину представляват статуите на куче-лъвовете[3], които често пазят вътрешната част на някои шинтоистки комплекси, като понякога са и в самата нея, като са скрити от посетители – първите се наричат *сандо: комаину* 参道狛犬, а вторите – *джиннай комаину* 陣内狛犬. Тяхната функция е да предпазват от зли духове и са почти идентични, като единият е със затворена уста, а другия с отворена. Това символизира началото и края, както е и в санкскрит, където първата буква се произнася „а“ с отворена уста, докато последната се произнася „ъм“ със затворена уста. Понякога *комаину* не са оригиналните кучета-лъвове, а някаква друга разновидност, каквито например са лисиците във шинтоистките комплекси *Фушимиинари-тайшя* в Киото.

Архитектурни особености на шинтоистките комплекси

Повечето комплекси, и почти всички по-големи, съдържат следните елементи: *тори:* 鳥居, *каменни стълби*, *сандо:* 参道, *чьо:дзуя* 手水舎, *то:ро:* 灯籠, *кагураден* 神楽殿, *шямушьо* 社務所, *ема* 絵馬, *сешия/машия* 摂社/末社, *комаину* 狛犬, *хайден* 拝殿, *тамагаки* 玉垣 и *хонден* 本殿.

Тори: е конструкция, много характерен архитектурен елемент, чието изображение често се използва като метафоричен образ на Шинто:. *Тори:* представлява отворена порта, която маркира символичния преход към свещено място. Когато има няколко *тори:* в един комплекс, първата, намираща се на главния вход се нарича *ичи-но-тори:* 一の鳥居. Основните елементи на една врата тори: са две вертикални греди *хашира* и два хоризонтални трегера, наречени *нуки* и *касаги*. *Касаги* лежи в издълбани улеи в *хашира*, а *нуки* придава допълнителна стабилност, като лежи под *касаги*, вклинена в двете *хашира* греди. Често могат да се видят и клинове *кусаби*, които придържат *нуки* в *хашира*. Най-често срещаните са лакирани без специфичен цвят, черно-червени или в оранжево-червено, но в много редки случаи се срещат и в бяло-червено, каквито могат да се видят в Камакура-гу:, шинтоистки комплекс в гр. Камакура.

За произхода на *тори:* има различни теории, но няма неоспорими доказателства в тяхна подкрепа. Някои твърдят, че *тори:* са с местен произход, докато други – че са внесени отвън. По подобен начин, няма установена

[3] Йероглифите, с които се изписват 狛犬 посочват куче, но не и лъв, а историческо царство на територията на днешна Корея, но вероятно наименованието просто е изтъквало „чуджия“ произход. (Накаяма Каору, Енциклопедия на шинто:)

теория за началото на наименованието „тори:“. Според едни, изрази, като *ториису* или *торишта* са изначални, понеже означават „клонка, на която стои птица“, докато други теории свързват името *тори:* с *торишру*, глагол, който означава „преминавам през или влизам“. Въпреки неяснотите относно произхода, изключително широкото им разпространение, включващо дори и будистки храмови комплекси не оставя съмнение, че става въпрос за важна бариера маркираща прехода към свещена зона.

Различават се два основни стила *тори:*: *шиммей* и *мьо:джин*. При *шиммей* има само прави линии, докато при вторите има и леки извивки. Най-вероятно най стария концептуален модел на *тори:* представлява две *хашира*, свързани със свещеното в шинтоизма въже *шименава.* Другите варианти на *шиммей* включват клиновете *кусаби*, допълнителна греда под *касаги*, наречена *шимаки*, къса подпора между *касаги* и *нуки*, наречена *гакудзука*, както и къси облицовки в основата на *хашира немаки* или още по-късите *камебара.* Срещат дори и тройни (с три греди *хашира*) *тори:* в семейството на *шиммей*, наречени *михашира тори:*.

Един от най-известните представители е *исе тори:*, които се срещат единствено на територията на Исе-джингу: в гр. Исе, един от най-старите и най-значими комплекси в Япония. Различават се две вариации, като първата наподобява базовия модел на *шиммей тори:*, но *хашира* гредите имат лек наклон навътре и използват се клиновете *кусаби*, за да придържат *нуки*. Другата особеност е, че *касаги* имат пентагонално сечение и са леко удебелени в краищата, създавайки илюзията за извивка нагоре. Втората разновидност има още една допълнителна греда под *касаги*, наречена *шимаки*. Стила се използва единствено и само в Исе-джингу: и е забранено да се прилага другаде.

Мьо:джин тори: се характеризират с извити краища нагоре на *касаги* и *шимаки* трегерите, почти винаги има *кусаби*, като се правят не само от дърво, но и от камък, бетон и други. Един от най-известните представители на *мьо:джин тори:* са порти във Фушимииинари-тайшя, макар че не всички от хилядите врати са издържани в един и същ стил.

Сандо: представлява пътеката, която води до вътрешността на един шинтоистки комплекс, но се среща и в будистките манастири. Обикновено води началото си от *ичи-но-тори:* и често е обградена с фенери *то:ро:*, както и други декоративни елементи. При по-големите комплекси освен централния път, наречен *омотесандо:* 表参道, има и задна пътека *урасандо:* 裏参道, както може да има и различни странични пътеки наречени *вакисандо:* 脇参道.

Чьо:дзуя или още *темидзуя* е елемент, който представлява фонтан, извор или чешма, на която се извършва ритуалното измиване на ръцете. Посетителите традиционно измиват лявата си ръка, после дясната, след това устата и накрая измиват дръжката на черпака, който се използва, преди да

се приближат към главната сграда в комплекса. Символичното пречистване е задължително и всеки комплекс, който има персонал има задължително *чьо:дзуя*, като се среща дори и при будистките комплекси.

За *то:ро:,* както споменах по-горе, е характерно, че се използват основно като декоративен елемент и се строят не само от камък, което е традиционният вариант, но и от дърво и различни метали. Има два основни типа *то:ро:*: висящи фенери, окачвани обикновено на стрехите на сградите, наречени *цуридо:ро:* и *дайдо:ро:*, който са най-често от камък или бронз наподобяват висящите, но са поставени на малък пиедестал.

Кагураден или още известен като *майдоно* 舞殿 се нарича сградата, в която се изпълняват традиционните свещени танци *кагура* в чест на *ками*, а в по-късен етап и постановките на сценичното изкуство *Но*. Първоначално са се изпълнявали на временно създадена сцена. През късен Хейан се появяват постоянни сгради, които получават широко разпространение през Камакура. *Кагураден* са квадратни без стени, за да могат да се наблюдават свободно от всеки от всички страни.

Шямушьо се нарича сградата в един шинтоистки комплекс, която има чисто административна функция. Тук се продават различни сувенири, включително и талисмана за добър късмет *шинсацу*. В *шямушьо* посетителите могат да се записват за участие в някои ритуали. Освен това, в тази сграда много често се помещават и стаи, в които живеят свещениците служещи в даден комплекс.

На специална за целта стена посетителите могат да окачват дървени плочки , наречени *ема*. На тях се изписват пожелания за близките или пък молитвени обръщения към *ками*.

Сешия/машия, които са познати и като *сецумацушя* 摂末社, понеже се използват като синоними, представляват много малки светилищни сгради посветени на *ками*, които имат помощна функция и често се срещат в групи от по няколко. Те се стопанисват от персонала управляващ целия комплекс.

Комаину, кучетата-лъвове, които както беше обяснено по-горе са с будистки произход, но са навлезли до такава степен в японската архитектура, че могат да се срещнат в по-големи частни дворове.

Хайден е обикновено най-просторната сграда, тъй като в нея посетителите могат да наблюдават или дори да взимат участие в разнообразните шинтоистки ритуали. Както беше споменато по-горе, тя обикновено е последната сграда преди *хонден* – централната в един шинтоистки комплекс сграда.

Тамагаки датират още от древността като ниска ограда, построена от тънки сплетени клонки, която огражда и предпазва свещена зона. Впоследствие се правят от дърво, камък дори и бетон и често в *тамагаки* могат да се видят „вплетени“ миниатюрни *тори:* с подобна на нормалния си еквивалент функция – преход към свещената зона.

Хонден, както вече беше споменато заема най-важната роля в един комплекс. В *хонден* се помещава *шинтай* 神体, свещения предмет, който се явява местообитание на ками, на което е посветен комплексът. Обикновено сградата *хонден* не е голяма и е обградена с *тамагаки*. Достъпът за външни лица е забранен, чрез затворените врати *митобира* 見扉 за да не бъде обезпокояван покоя на *ками*. Единствено шинтоистки жреци могат да влизат, за да изпълняват съответните ритуали. Стилът, в който е издържан *хонден* на един комплекс, определя в какъв стил се счита, че е построен целият комплекс.

Архитектурни стилове

Основните стилове, в които са построени сградите в един шинтоистки комплекс са два: *хираири дзукури* 平入造 и *цумаири дзукури* 妻入造. Разликата между тях е в начина на „спускане“ на покрива. При *хираири дзукури* главният вход на сградата е откъм страната, която върви паралелно на ръба на покрива, т.е. където се „спуска“ покривът, докато при *цумаири дзукури* входът е разположен перпендикулярно на ръба на покрива, т.е. намира се, където се „изкачва“ покривът. Едни от най-значимите представители на стила *хираири дзукури* са *шиммей дзукури, нагаре дзукури, хачиман дзукури* и *хие дзукури*, докато принадлежащи на *цумаири дзукури* са: *тайшя дзукури, сумийоши дзукури, о:тори дзукури* и *касуга дзукури.* Имената на подстиловете обикновено идват от името на най-значимия комплекс, в който са използвани, като в някои случаи, както беше по-горе със стила на Исе Джингу:, се използват в един единствен комплекс.

Хираири-дзукури:

Шиммей дзукури е един от трите най-стари стилове, датирани още от преди навлизането на будизма в Япония. Среща на територията на Исе Джингу:, както и в околните по-малки шинтоистки сгради и комплекси. Характеризира се с употребата на неполирано дърво, триъгълни покриви, вход откъм една от стрехите, правя покривна линия без извивки в краищата, праволинейна конструкция, независими опорни стълбове, които подпират централния трегер на покрива и характерни челни дъски на фронтона, наречени *чиги*, които „пробиват“ покрива и се сключват помежду на равни интервали от греди, наречени *кацуоги*. Стилът наподобява постройки от периода Ко:фун (250–538 г.) и въпреки древния си дизайн и семплата форма, употребата му в сградите на Исе Джингу: се счита за „върха на архитектурния дизайн, независимо дали съден по древни или модерни критерии“[4].

[4] Курода Рю:джи, Енциклопедия на шинто.

Нагаре дзукури означава в превод „вливащ се стил“. Може да се срещне навсякъде из страната и е най-широко разпространеният стил. Типични негови представители могат да се видят в Камо-джинджя в Киото. Характерни негови черти са триъгълен покрив, вход откъм издигащата се страна на покрива, а от същата страна той е удължен и се спуска, така че образува портик в цялата му ширина. Главната покривна секция се нарича *моя*, а удълженият портик – *хисаши* или *ко:хай.* Размерите и съответно разновидността на стила се определя от броя на равномерно разпределените архитектурни ниши (интервали) между стълбовете на входната част. Например заради наличието на три ниши, стилът в Камо-джинджя се нарича *сангенша нагаре дузкури* или *нагаре дзукури* с три ниши.

Хачиман дзукури се нарича стила използван за сградите в комплексите Уса-джингу:, Ивашимидзу-Хачимангу: и други Хачиман комплекси. Най-отличаващата характеристика е, че включва две надлъжно свързани сгради, всяка от които с вход откъм издигащата се част на покрива. Предната сграда се нарича *гайден* 外殿, външно светилище, а задната – *найден* 内殿 и заедно формират *хонден* сградата.

Хие дзукури, *шьо:те дзукури* или *шьо:тай дзукури*, както и *санно: дзукури* са имената, с които е известен един и същи уникален стил, в който са издържани главните сгради в Хие-тайшя, префектура Шига. Те подобно на *нагаре дзукури* имат входове центрирани в издигащата се част на покрива, но имат характерен тристранен *хисаши* (удължения портик, както при *нагаре дзукури*) план, обикалящ сградата. Хие-тайшя се намира в подножието на планина Хие, от страната гледаща към езерото Бива, се счита за светилище пазител на будисткия комплекс Енракуджи на върха на планина Хие. По тази причина е [5]тясно свързан с будистката школа Тендай, към която принадлежи манастирският комплекс Енракуджи.

Цумаири дзукури

Тайшя дзукури е един от трите най-стари стила и е използван при Идзумо-тайшя и в околните региони. Характерни особености са триъгълен фронтон над портик, който е разположен откъм „слизащата“ страна на покрива. Орнаментация в краищата на колоните поддържащите наклонената секция на покрива, както и наличието на централен пилон „сърце“ *шин но михашира* подсказват архаичния характер на този стил. Контрастно на нормата, *хонден* сградата на Идзумо-тайшя представлява масивна сграда, засенчващата по размери *хонден* на други комплекси, дори плод на по-модерна конструкция. Но според митологията от региона на гр. Идзумо преди да бъде престроена е била дори по-високо при изначалния си вид, като записи

[5] Според JAANUS, Japanese Architecture and Art Net Users System.

от периода Хейан твърдят, че е била 16 *джо:* или около 48 m. Подозира се известна хиперболизация, защото планове да бъде реконструиран оригиналния модел на сградата доказват, че подобна постройка за времето си е по-скоро "нереалистична"[6].

Другият старинен стил е *сумийоши тайшя дзукури*, стилът на Сумийоши-тайшя в Осака. Характерен отново с триъгълен покрив, вход откъм стряхата, а сградата на *хонден* е разделена на две отделни секции – предна и задна. Покривната линия е сравнително линейна, другите елементи са изчистени, но пилоните са боядисани в алено-червено, а стените са чисто бели. От друга страна общия облик на светилището наподобява семплите сгради наречени *юкиден* и *сукиден* на ритуалния дворец *Дайджьо:кю:*, построявани за ритуалите по коронясването на императора, макар че доказателства за директна връзка няма, приликите говорят за древния произход на стила. От периода Нара натам, започва тенденция да се добавят и извивки, които се открояват към края на стрехите.

Стилът *о:тори дзукури*, който е кръстен на О:тори-тайшя в Осака. Покривът е издигнат без веранда и перила. Стилът най-вероятно е стар, колкото *сумийоши* и *тайшя дзукури*, които наподобява, а липсата на веранда се предполага, че се дължи на изначалната употреба на пръстен под, който се среща дори днес при някои светилища. Вътрешността е разделен на две части вътрешна зала *найджин* 内陣 и външна *геджин* 外陣. Покривът е покрит от слоеве от кора на кипарис и има висок ръб, който служи по-скоро като декорация, без да има някаква обособена функция. Покривът не се извива нагоре при стрехите, а фронтоните са изчистени и прави и има *чиги* и три *кацуоги*.

Касуга дзукури е представен в Касуга-тайшя в Нара, а характерни негови черти са триъгълен покрив с вход от към стряхата и покрив с фронтон, който е удължен, за да покрива стълбището към входа. В повечето случаи дължината е само една ниша в края на стрехите, което се нарича *иккеншя касуга дзукури,* но при някои представители има и тринишни конструкции. След *нагаре дзукури*, този стил е най-често срещан, но най-голяма концентрация на шинтоистки сгради издържани в него могат да се видят в Нара и региона.

Исе Джингу:

Исе Джингу: или просто Джингу: се намира в град Исе, префектура Мие и е посветен на Аматерасу о:миками, централно божество и герой в шинтоистката митология. Това отрежда и една от най-важните роли на ком-

[6] Курода Рю:джи, Енциклопедия на шинто.

плекса, като тясно свързан с произхода на императорското семейство като наследници на Аматерасу. Смята се, че в неговия *хонден* се помещава свещеното огледало от императорската регалия, което и е убежище за нея. За посетители е забранен не само достъпа до *хонден*, но има и заграждения, които не позволяват да се види малко повече от триъгълния покрив на *хонден*, а шинтоистките свещеници от най-висок ранг на служба са винаги от императорското семейство. Представлява масивна концентрация на шинтоистки сгради, разделени в два подкомплекса – вътрешен *найку* 内宮 и *геку* 外宮, отделени на приблизително шест километра един от друг, и към които принадлежат над общо 123 светилища и светилищни сгради. Легендата за произхода, написана в Нихоншьоки гласи, че преди две хилядолетия дъщерята на император Суйнин, принцеса Яматохиме но микото е тръгнала от планина Мива в днешна Нара, за да намери постоянно обитание на Аматерасу о:миками. След 20 години на усилено търсене достига до района на днешен гр. Исе, където чува нашепване от *ками*, че там тя иска да прекарва дните си, заради изолираността и спокойствието на мястото и дава начало на Исе Джингу:. Датировките за началото на комплекса, обаче го поставят дори IV в. пр. н. е.[7], а други теории дават III в. сл. н. е.

Архитектурният стил на Исе Джингу: се нарича *ю:ицушиммей дзукури*, което буквално означава уникален, защото се използва само там. Наподобява сградите от периода Ко:фун и се характеризира с изключителна семплост, запазена и до днес благодарение на традицията *шикинен сенгу:сай*. *Хонден* сградата в *найку* е построена от японски кипарис. Лежи върху пилони директно поставени в земята, включва повдигнат под, веранда опасваща цялата сграда и стълбище водещо към единичен вход. Покрива е от сплетена слама и десет *кацуоги*, наредени по ръба му с често срещаните за по-старите стилове стърчащи кръстосани греди, образуващи чиги. Централният покривен трегер се поддържа от две свободно стоящи колони наречени *мунамочи башира*. *Кацуоги*, *чиги*[8] и *мунамочи башира* гредите са "стилизирани форми на по-стари техники за строеж на хранилища", които съществуват от преди навлизането на будистката архитектура в Япония.

На всеки 20 години в продължение на повече от хилядолетие се извършва церемонията по „обновяване" *шикинен сенгу:сай* на централните сгради на Исе Джингу: без да се щадят средства. Те се събарят и престройват на непосредствено съседно място. Целта е обиталището на Аматерасу да бъде винаги свежо и ново, но традицията повелява това да се извършва, използвайки традиционни методи на пренасяне на гредите, както и на тяхното сглобяване. Последното, 62-ро провеждане е през 2013 г., а следващото се очаква през 2033 г., като подготовката започва години преди това.

[7] Според Ise. (2012). Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Ultimate Reference Suite.

[8] Sir Banister Fletcher, A History of Architecture (p. 724)

Заключение

Шинтоистките светилищни комплекси дават възможност за поклонение пред *ками*, за участие в ритуали, за опознаване на традицията и докосване до божественото, до невидимата енергия, която дава живот, и към която той се връща, за молитва за здравето на ближния. Но същата тази свещена стойност, която е запазила архитектурните особености, която префасонирала и абсорбирала будистките влияния, ни позволява да надникнем в многовековната история на неповторимо строителство.

Шинтоистката архитектура е един безсмъртен паметник на човешкия гений и стремежа му да се докосне до невидимото, да го съхрани, да го опази и да го предаде на поколенията и да научи и тях, да почитат предците, традицията и историята си.

ИЗТОЧНИЦИ

Shintō. (2012). Encyclopædia Britannica. *Encyclopædia Britannica Ultimate Reference Suite.* Chicago: Encyclopædia Britannica.

http://eos.kokugakuin.ac.jp/modules/xwords/entry.php?entryID=248

Kuroda Ryūji, Encyclopedia of Shinto, History and Typology of Shrine Architecture. посетено на 10.01.2015 г.

http://eos.kokugakuin.ac.jp/modules/xwords/entry.php?entryID=280

Mori Mizue, Encyclopedia of Shinto, Torii. посетено на 10.01.2015 г.

http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/h/hiezukuri.htm

JAANUS, Japanese Architecture and Art Net Users System. посетено на 10.01.2015 г.

Hvass, Svend M. (1998). Ise – Japan's Ise Shrines – Ancient yet New. Copenhagen. Aristo Publishing.

Ise**.** (2012). Encyclopædia Britannica. *Encyclopædia Britannica Ultimate Reference Suite.* Chicago: Encyclopædia Britannica.

Himiko**.** (2012). Encyclopædia Britannica. *Encyclopædia Britannica Ultimate Reference Suite.* Chicago: Encyclopædia Britannica.

Sir Banister Fletcher, *A History of Architecture* (p724), Bradbury, Agnew, & Co. Ld., Printers, London and Tonbridge. (1994)

СТИЛ *ТЕМПЬО:* В ЯПОНСКАТА СКУЛПТУРА ПРЕЗ ЕПОХАТА НАРА

Елка Ангелова
Специалност Японистика, IV курс

Темпьо стилът в японската архитектура започва в края на периода Нара (710–794) и е повлиян до голяма степен от китайската династия Тан (618–907). Стилът включва произведения на будисткото изкуство, изработени от глина, дърво, бронз и сух лак. Характеризира се с изящно изработване на детайлите – изражението на лицето, ръцете на фигурите. Многоръките и многоглави скулптури са често срещани.

Техниката 乾漆（かんしつ）

Изработката от сух лак 乾漆 е особено характерна за тази епоха. Това е техника в японската скулптура и декоративно изкуство, при която фигурата се оформя с помощта на конопен плат, напоен с лак. Детайлите в последствие се моделират със смес от лак, дървени стърготини, глина на прах и други материали. Има две техники на изработка с лак. При едната – *даккацу каншицу* 脱活乾漆 изработената с глина основа се покрива по повърхността с лакиран конопен плат, след което глината бива отстранена, а вътрешността на фигурата остава куха. При другата техника *мокушин каншицу* 木心乾漆 конопен плат се нанася върху дървена арматура. Плавателни съдове се изработват по метода с кухата сърцевина, а скулптурите – и по двете техники.

Изработката със сух лак е внесен в Япония от китайската династия Тан (645-794). Методът се използва главно в будистката скулптура. Характерни примери за този стил са скулптурите на *Осемте пазители* 八部衆, както и *Десетте ученици на Буда* 十代弟子 в храма Ко:фукуджи 興福寺. През 20-ти век техниката на сух лак с куха сърцевина все още се използва за изработка на фини лакови изделия като вази, чинии и чаши.

Скулптури в будисткия храмов комплекс То:дайджи 東大寺

Храмовият комплекс То:дайджи се счита за кулминация на будистката архитектура и макар да е построен през 752 г., днес по-голяма част от него е реставрирана и датира от 1692 г.

На входа на южната порта 南大門 от двете страни са поставени двете скулптури Конго:рикиши金剛力士 и л и Нио: 仁王, които се считат за пазители. Фигурата със затворена уста Унгьо: 吽形 се намира от ляво, а другата, с отворена уста Агьо: 阿形 от дясно. Те са въплъщение на будистката идея за вселената, за началото и края, живота и смъртта. Двете дървени фигури в То:дайджи са около 8 метра високи и датират от периода Камакура. Най-старите скулптури на пазители仁王 (711г.) са намерени в храма Хо:рю:джи 法隆寺 и са изработени от боядисана глина.

Още една статуя на пазител в То:дайджи в *Залата на лотосовата сутра* Сангацудо: 三月堂 е изключителен пример за стила *темпьо*. Скулптурата е на пазител *агьо:* (с отворена уста), с разгневено изражение на лицето и вдигната дясна ръка. Изработена е по метода на сухия лак 脱活乾漆 и достига височина от 326 см. Забележителни са и най-малките детайли по лицето – скулите, веждите, зъбите, носа; все още си личат и някои от цветове по изящно изработените дрехи на пазителя.

Огромната дървена постройка Дайбуцуден 大仏殿 в храмовия комплекс То:дайджи е била унищожена през 1180 г., а сегашната датира от началото на XVIII век. По размери (57 м. дължина, 50 м. широчина и 48 м. височина) сградата и до днес представлява най-голямата дървена постройка в света. Интересен факт е, че двете 100-метрови *пагоди*, които в последствие са разрушени при земетресение, били на второ място по височина в света, след Египетските пирамиди.

Огромната 15-метрова бронзова статуя на Буда също е била реставрирана през 1692 г. От двете ѝ страни са разположени други две бронзови будистки статуи – тази на Коку:дзо: босацу 虚空蔵菩薩 и Ньоирин Каннон 如意輪観音. В кръг около огромната статуя са и скулптурите на *Четиримата небесни крале шитенно:* 四天王, които символизират и четирите посоки на света. Джикокутен 持国天 е пазител на страната, кралят на Изток. Обикновено е изобразяван с меч в едната си ръка. Дзоджьо:тен 増長天 е пазител на Запад, символизира духовното израстване. Ко:мокутен 広目天 е кралят на Запад, всевиждащият, държи четка в едната си ръка и пергамент в другата. Тамонтен 多聞天 е пазителят на Запад, този, който чува всичко. Този небесен крал държи в ръка малка пагода. Скулптурите са изработени по техниката със сух лак и куха сърцевина – *даккацу каншицу* 脱活乾漆.

Още една от оцелелите постройки на храмовия комплекс е дървената сграда на хранилището Шьо:соин 正倉院, където се помещават най-ценните предмети в То:дайджи. Сред ценните вещи е и колекция от 600 предмета, принадлежали на император Шьому. Съхранени са общо 9 020 произведения на изящното и декоративно изкуство, сред които керамични, лакови, стъклени, текстилни изделия, будистки ритуални предмети, музикални ин-

струменти, калиграфии и др. Колекцията не е винаги достъпна за посетители на комплекса, а само през есента, когато се открива изложба.

Друга важна архитектурна постройка в То:дайджи е Хоккедо: 法華堂, наричана още Сангацудо: 三月堂, понеже още в миналото там се е рецитирала Лотосовата сутра (яп. *Хкекьо:)* 法華経 по време на третия месец (яп. *сангацу*三月) от лунния календар. Това е и най-старата запазена постройка в То:дайджи. Тук са съхранени някои ценни скулптури от VIII век. Характерен пример за стила *темпьо:* е осемръката статуя на Фуку:кенсаку Каннон 不空羂索観音 (746 г.) с две бодхисатви, съответно от дясната и лявата страна. Методът на изработка е отново сух лак *дассаку каншицу*. Осемръката фигура държи ласо, с което „хваща блуждаещите души и ги насочва по пътя към спасението". И както при всички скулптури от стила *темпьо:*, се характеризира с изключителна детайлна изработка.

В Сангацудо: 三月堂се намира една друга статуя на пазител от типа *агьо:* (с отворена уста), която е типичен пример за стила *темпьо*. Фигурата държи оръжие във вдигнатата си дясна ръка. Запазени са някои от цветовете по облеклото.

Будистки скулптури в храмовия комплекс Якушиджи 薬師寺

Будисткият храмов комплекс Якушиджи е посветен на Якуши Ньорай 薬師如来 (Буда на Медицината). Построен е през 690 г. извън Нара и 718 г. е преместен в града. Единствената оцеляла и най-стара постройка в комплекса е триетажната източна *пагода*, която представлява и един от най-ярките примери за будистка архитектура през периода Нара. В Якушиджи се намират позлатените статуи на Буда, Никко и Гакко. Ансамбълът се нарича Якушисандзон薬師三尊. Друг ярък пример за стила *темпьо* са скулптурите на *Дванадесетте небесни генерала* (十二神将) в манастира Шинякушиджи 新薬師寺 (747 г.), които благодарение на фината изработка, сякаш оживяват пред очите на зрителя.

Статуята Ашура (яп. 阿修羅**) в будисткия комплекс Ко:фукуджи** 興福寺

Обявена за национално съкровище и един от най-ярките примери на стила *темпьо:* е скулптурата на Ашура в будисткия храмов комплекс Ко:фукуджи. Ашура е един от „Осемте пазители" 八部衆. Терминът八部衆 е съкращение от 天 竜 八 部 衆и представляват осем легиона индийски божества, които се вслушали в думите на Шакя Ньо:рай釈迦如来 и така се превърнали в пазители на будистките канони. За тях се споменава в много

текстове, включително и в Лотосовата сутра. Сред тях Ашура са свръхестествени същества, полубогове, много силни, но жестоки и свадливи. Подобно на хората те носят в себе си и доброто и злото. В някои текстове Ашура са сравнени с титаните от гръцката митология. Според една легенда, те стоят сред океана, а водата им стига само до колене. Според други източници Ашура е бил индийски крал, който приема Будизма. В хиндуистки текстове пък пише, че Ашура е богинята слънце, която често предизвиква суша.

В Япония Ашура се изобразява с три лица и шест ръце, така изглежда и знаменитата скулптура в будисткия комплекс Ко:фукуджи, изработена по метода със сух лак. Двете странични лица на статуята са с гневно изражение, те показват воинския аспект и индуския произход на Ашура. Според някои японски изследователи третото лице е въплъщение на разкаянието и мъката, тъй като Ашура обръща гръб на войната и поема по пътя на будизма.

ИЗТОЧНИЦИ

Encyclopedia Britannica
японската Wikipedia
http://onmarkproductions.com/html/buddhism.shtml
http://asianartnewspaper.com
други сайтове на японски език

АРХИТЕКТУРНИ ОСОБЕНОСТИ НА БУДИСТКИТЕ ХРАМОВИ КОМПЛЕКСИ

Светомира Рускова
Специалност Японистика, III курс

Будизмът в Япония има многовековен и сложен исторически път, за начало на който се приема VI век и управлението на Шьо:току Тайши от клана Сога. С встъпването си във властта като регент на принцеса Суйко, той обръща поглед към будизма като средство, чрез което да изгради централизирана власт около императора въз основа на конфуцианските принципи за хармоничната държава. Чисто политически будизмът изиграва и важна роля за обединяването на клановете около общи морални и интелектуални възгледи. В периода на управлението си Шьо:току Тайши строи около 40 храмови комплекса, най-значимият от които несъмнено остава Хо:рю:джи. Нихоншьоки отбелязва пристигането на делегация от Пекче през VI век, съставена от шест будистки монаси, един скулптор и един архитект, което бележи началото на будистката традиция в Япония. Поставят се основите и на будистката храмова архитектура, такава, каквато я виждаме днес.

Основни архитектурни особености

В Япония будизмът е привнесено религиозно учение, поради което будистките архитектурни форми изначално произхождат от Китай и Корея, но в Япония те придобиват японски характер. Островният климат, който е по-дъждовен и влажен, както и разликата в наличните природни ресурси, налагат изменения в типично китайските структури и оформянето на собствено японски архитектурен стил. Друга причина за архитектурните разлики несъмнено са ученията на школите Джьо:до, Джьо:дошин, Риндзай-дзен, Сото-дзен и Ничирен, които привнасят не само идеологични промени в установената вече будистка практика, но дават отражение и върху архитектурата на храмовете. Друга основна причина са и дългите години на синкретизъм между будизъм и Шинто: в Япония.

Японските будистки и шинтоистките храмове споделят общи характеристики и често се различават в детайли, които не всеки би могъл да забележи. В духа на *рьо:бушинто:* преди Реставрацията Мейджи често пъти будитските храмове са били строени в, или в близост до шинтоистките храмове. След разделението между будизма и Шинто:, наложено от новото

управление на Мейджи, връзката между двете учения се прекъсва, но архитектурните прилики остават.

През VII век, когато се формира основният архитектурен модел на будистките храмове, китайското и корейско влияние в стила и експозицията на сградите е осезаемо. Присъстват особености от архитектурните стилове на всички китайски династии, но има няколко универсални архитектурни елемента, за всеки будистки храм.

В храмовете Шитенно:джи в Осака и Хо:рю:джи в Нара се наблюдава архитектурната норма в стила на храмовите комплекси през периода Нара. Главната порта задължително гледа на юг, а сакралната вътрешна част е обградена от покрит коридор *кайро* 回廊, който води навътре през средната порта *чю:мон* 中門. В сърцето на храма са разположени пагода, която се смята за свещена и заема централно място, тъй като помещава будистки реликви и главната зала *кондо:* 金堂, в която се намира основната статуя на Буда и където се извършват поклоненията. Храмовият комплекс съдържа и зала за проповеди *ко:до:* 講堂, която при по-старите храмове има най-голям размер, камбанария *шо:ро*: 鐘楼, зала за съхранение на свещени текстове – сутри *кьо:дзо:* 経蔵, както и спални помещения за монасите и столова. Идеалният будистки храм задължително е изграден от седем централни структури, наричани *шичидо:гаран*, или 7-те храмови зали, а битовите помещения се разполагат зад или встрани от вътрешния двор. Обикновено сградите на храмовия комплекс се подреждат в геометрична форма, която се различавала при различните школи в будизма. Основните сгради в дзен-будистките манастири и храмови комплекси често са строени в права линия, свързвани с покрити коридори, а храмовите комплекси на будистката школа „Чиста земя“ често включват градини и изкуствени езера.

Винаги основен строителен материал е дървото. За разлика от западната и китайската архитектура, камък почти не се използва освен като материал за основата на пагодата. Колони и трегери крепят покрива, а стените са тънки, често пъти подвижни и играят слаба роля в крепежа на цялостната конструкцията. Фронтоните и стрехите са с по-слабо изразени извивки от тези на китайските будистки храмове. Вярването, че злото върви под права линия, подтиква строежа на особено големи извивки на покривите в Китай, които да попречат на злото да влезе в сградите. Арки или заоблени форми не присъстват изобщо в архитектурата на будисткия храм. Покривът е визуално най-впечатлителният елемент и заема около половината на цялата конструкция. Леко извитите стрехи обикновено са издадени напред и закриват верандата, като тежестта им е поддържана от подпорни системи, наречени *токьо*. Интериорът на постройката обикновено се състои от една стая, наричана *моя* (*свещената централна площ на храмовата зала*), която е заобиколена от островно пространство – *хисаши*, което има функцията на

коридор. Тъй като частта на *хисаши* също е покрита със собствен покрив, изглежда че постройката има два етажа, но всъщност е само един. Този покрив има декоративна функция и се нарича *мокоши* или *шьо:кай* 裳階.

Вътрешното пространство подлежи на промени чрез употребата на подвижни стени – *шьо:ши*. По този начин размерът на помещението може да се променя при необходимост. Би могло да се каже, че концепцията за пространството „вътре“ и „вън“ не е конкретна, тъй като цели стени биха могли да се премахват, а верандата би могла да се мисли както като външна за монасите, така и като вътрешна част на храма от гледна точка на посетителите. С други думи, различните части на конструкцията са направени така, че да хармонизират с околното пространство.

Хо:рю:джи

Добър пример за гореспоменатите архитектурни особености е намиращият се край град Нара будистки храмов комплекс Хо:рю:джи. Той е построен по нареждане на Шьотоку Тайши през 607 г. като тогава е носел името Икаруга-дера 斑鳩寺и е посветен на Якуши Ньорай – Будата на медицината, в чест на бащата на принц Шьотоку. Храмовият комплекс е възобновяван няколко пъти, включително през 1374 г. и 1603 г. Хо:рю:джи е разделен на западна и източна част (西院 и 東院). Западната част помещава главната зала и 5-етажната пагода. В източната част се намират Залата на сънищата 夢殿 , както и спални помещения, зала за лекции, библиотека и столова. Хо:рю:джи обединява архитектурните тенденции от управлението на китайските династии Хан и Вей, както и на трите корейски кралства, особено тези от Пекче. Присъстват и някои елементи, неприсъщи за нито един друг будистки храм от следващата епоха Нара. Интересно, че докато други храмове от Асука заемат типично разположение, при което портата, главната зала, пагодата и залата за проповеди се нареждат в една линия, в Хо:рю:джи *пагодата* и главната зала са една до друга. Докато по-ранните будистки храмове са строени на равен терен с акцент върху симетричността, при Хо:рю:джи се наблюдава придвижване към неравни площи и разполагане на сградите съобразно дърветата и наличните природните елементи, което говори за известно въздействие на шинтоистките възгледи над будизма дори през този ранен период. По тази причина в Хо:рю:джи се наблюдава асиметрия между постройките. Друга особеност са декорираните с повтарящи се свастики и v-образни подпори перила, както и подпорните видове *кумото* 雲斗и *кумохиджики* 雲肘木, които са характерни за архитектурата през епохата Асука.[1]

[1] http://thecarpentryway.blogspot.com/

Централната зала има типична структура, включваща *моя*, *хисаши* и *мокоши*. През Нара тя е обновена с допълнително укрепяване на покрива, който се простира на повече от 4 метра извън стените на сградата. Нихоншьоки отбелязва голям пожар през 670 година, при който покривът търпи известни щети. Смята се, че сегашната конструкция съдържа около 70% от оригиналните материали, използвани при направата ѝ. В помещението има стенописи, разпростиращи се на всички стени, от които едва двадесетина са оригинални. По-голямата част от тях се преместват след пожара от 1949г. Смята се, че картините на големите стени, изобразяват Шакямуни, Амида, Мироку, Якуши и Ньорай Буда.

Пагодата в Хо:рю:джи е една от най-старите дървени постройки в света. Дървото, използвано за строежа на пагодата е датирано от 594 г., а централната колона с обща височина 32.45 метра достига 3 метра под каменната основа. Тя е пететажен тип *го:джу:но то:* 五重塔и в основата ѝ са разположени 4 глинени плочи, изобразяващи сцени от живота на Буда.

Така наречената Зала на сънищата е една от главните сгради в източната част на храмовия комплекс. Името си залата, получава през Хейан, заради легенда, според която Буда се явява на принц Шьотоку, докато той медитира там. По орнаментиката на покрива може да се съди, че постройката е имала и мемориална функция след смъртта на принц Шьотоку.

Камбанарията на будисткия храм се нарича *шьо:ро:* и се среща и в някои други шинтоистки храмове. През Нара камбанарията типично представлява двуетажна постройка, класически пример, за което е *сайиншьо:ро* 西院鐘楼в западната част на Хо:рю:джи. През Хейан се развива нов тип *шо:ро:*, наречен *хакамагоши*, при който камбаната виси от втория етаж, а сградата има формата на пясъчен часовник. Такава е камбанарията в източната част на Хо:рю:джи. През 13 век е създадена и *фукиханачи* – нов тип камбанария, която няма стени, а камбаната се намира точно в центъра. През Нара местоположението на камбаната е съобразено с китайската традиция, но в по-късните епохи позицията ѝ започва да се променя за всеки храмов комплекс.

В Хо:рю:джи се намира и светилището Тамамуши. Това е миниатюрен модел на сградна конструкция с размер от 233 сантиметра, декорирана с изображения, които са ценен пример за художествения стил от периода Асука. Името си дължи на т.н. *тамамуши* – бръмбар, с чийто облик е била декорирана преди. Постройката е ценна заради светлината, която хвърля върху методите на строителство на покрива, подпорната система и скобите. Много малко сгради пазят непокътната оригиналната си структура, поради което Тамамуши е ценен пример за архитектурните методи, използвани преди Нара. Покривът е изработен в стила *иримоя дзукури*, при който сте-

ните на покрива са под наклон, а фронтална част е гладка и права.[2] Същите методи, използвани за направата на покрива са употребени и в строежа на големите сгради от манастирския комплекс.

Период Хакухо:

Хакухо: е названието на период от културната история на Япония от 645 г. до 710 г., който исторически се застъпва с Асука. Периодът се свързва с разпространението на будизма и с изкуство, повлияно от китайските династиите Суй и Тан. През този период се строят множество будистки храмове, от които: Каварадера, Дайкандаджи, Якушиджи и други, с архитектура, отразяваща стила от династия Тан. Влияние оказват и корейски емигранти от разпадналото се през 660 г. кралство Пекче, много от които занаятчии, скулптури и архитекти.

През този период за будистките статуи се използват предимно камък и бронз, но в Япония често срещани са и дървените статуи, които не след дълго започват да доминират. Статуите в Хо:рю:джи са добър пример за изкуството през Хакухо:. Повечето от тях са изработени от дърво, като за тялото е използван един единствен масив, а за второстепенните елементи като демоните, върху които е стъпило божеството, ореоли, части от дрехите и др. са изработени от отделни по-малки дървени блокове.[3] Всички са боядисани и позлатени, и имат по- закръглени форми. По тази си стилистична особеност те проявяват голямо сходство с изкуството на трите корейски кралства, династия Тан и Суй. Друга група статуи в Хо:рю:джи показват още един нов елемент, а именно употребата на лак не само като средство за запазване на дървото или за украсяване, но и като материал, от който се изработват украшения като бижута на бодхисатвите, косите им и орнаменти от облеклото им.

Стенописите в главната зала, изобразяващи различни фигури на Буда, представляват най-добрите примери за изобразително изкуство през Хакухо:. Картините са създадени чрез напластяване, при което между пластовете се пробива дупка и в нея се изсипва оцветен пясък или пудра, която залепва за повърхността и оставя очертанията, които художникът после следва, за да оцвети образите.[4] Характерни за Хакухо: са употребата на червен цвят, вместо черен като контур за изображенията и наличието на специфична метална жилка в стената, свързана отново с художествения контур.

---

[2] http://en.wikipedia.org/wiki/Tamamushi_Shrine#Architectural_form

[3] Mason, Penelope. (1993). *History of Japanese Art.* New York: H.N. Abrams.

[4] Пак там.

В Якушиджи, един от най-известните будистки храмови комплекси от същия период, също могат да бъдат намерени образци на изкуството от тази епоха. Триединството на Якуши Буда и будхисатвите Никко и Гакко е поредица от бронзови скулптури, които отново са представени с по-пълни и естествени форми като присъстват китайски мотиви като лозови листа и символи на четирите посоки.

Храмът е кръстен на Якуши Ньорай, който е един от първите будистки образи, който прониква в Япония от Китай през 680 г. Якушиджи е построен от императрица Джито: като място за молитва за оздравяването на император Темму. След смъртта на императора, структурата се разглобява и премества в Нара. В пожара от 973 г. изгаря по-голямата част от комплекса, а през 1528г. и главната зала. През 1970 г. са извършени поправки и днес храмът е изцяло възобновен. Източната пагода е единствената, която устоява на пожарите и е в оригиналния си вид от 8 век. Тя е триетажна, а на върха ѝ има типичния за Хакухо: сферичен кръстоцвет.

Период Нара

През Нара будизмът е представляван от 7 влиятелни храма – т. н. *нанто шичи дайджи* 南都七大寺 (Дайанджи, Ганго:джи, Хо:рю:джи, Ко:фукуджи, Сайдайджи, То:дайджи, Якушиджи). През този период размерът на пагодите и главните зали се увеличава. Също така, местоположението на пагодата се измества в по-периферните части, а увеличението в размера на покривите налага и известни промени в строежа на подпорната система. През Нара се формират и *джингуджи* – храмови комплекси, помещаващи и *джинджя*, и *тера*. В края на периода Ками Хачиман е обявен за закрилник на Дхарма, а по-късно провъзгласен и за бодхисатва. Съжителство между Шинто: и будизъм в духовната култура, както и в архитектурата, е прекъснато през 1868 г. със специална заповед *Шинбуцу хандзенрей*.

Период Хейан

През ранен Хейан се наблюдава развитие в архитектурния стил, зададено най-вече от школите Тендай и Шингон. При техните храмове, разположени в планински местности се развива нов, оригинален стил, който се различава от китайския и се нарича *вайо* 和様 („японски стил“). Характеризира се с простота, по-бедна орнаментация, използване на дърво и по-естествени материали. Главната зала е разделена на две части – външна част за послушниците и вътрешна част за монасите. Подът е изключително от дърво, стрехите са удължени до края на външните стъпала, използват се

дървени плоскости, вместо керемиди, а сградите са разположени в пространството спрямо природните особености на терена. През този период е въведена и двуетажната пагода *тахо:то:*, която има известна прилика с индийската *ступа*.

Горинто: 五輪塔 е японски тип будистка пагода, или ступа (от санскрит „куп“, „насип“). Има конусовидно-пирамидална форма и също съдържа будистки реликви. Употребата ѝ е въведена от школите Шингон и Тендай през Хейан като това се дължи предимно на великият Ку:кай. *Горинто: се и*зползва с погребални и мемориални цели, поради което присъства както в будистки храмове, така и в гробища. Най-старата запазена ступа се намира в храма Чю:сонджи, Ивате и е смесица от *горинто:* и *та:хо:то*. Днес съществува под различни форми, като една от най-разпространените е *сотоба*. Може да се види в гробищата и представлява дървена дъска, върху която са написани *сутри* и името на починалия. Каменното *горинто:* има 5 нива, всяко от което представлява един от елементите: земя, вода, огън, вятър и небе. То е израз на китайското течение на петте елемента и има многопластова символика. Според едно от четенията, горните две фигури символизират реалния свят на пълното познания 実在界. Останалите три нива представляват света на промените, на непостоянството 変界, който включва и света, в който живеем ние. Според друго четене, квадратът, който е в основата символизира волята да достигнеш съвършенство. Кръгът е символ на самообладание, а триъгълникът – енергията, създадена в търсене на истината. Полумесецът е развиването на себе-осъзнатост и интуиция, а върхът символизира съвършенството.

Според древно будистко пророчество светът ще навлезе в тъмен период, наречен *маппо:*. Според монасите от Тендай просветлението може да се достигне единствено чрез почитането на Амида Буда, поради което през последните години от Хейан се строят множество зали, посветени на Амида, каквато е и залата на феникса в Бьо:до:ин или главната зала в Джо:руриджи. Такива зали, които помещават деветте статуи на Амида Буда са популярни през 12 век, но днес е запазена само тази в Джо:руриджи.

Дзеншю:йо: 禅宗様 **(стил Дзен)**

Дзенският стил в японската будистка архитектура произлиза от архитектурата на китайската династия Сон. Внесена е в Япония в края на XII, началото на XIII век с навлизането на будистката школа Дзен. Заедно със стиловете *вайо:* и *дайбуцуйо:* е един от най-значимите стилове, възникнали на основата на китайските архитектурни модели. До Втората световна война е по известен с името *карайо:* 唐様китайски стил, но е преименувано на

дзеншю:йо: през 20 век от учения О:та Хиротаро:.[5] Характерните му черти са разположение на сградите под права линия, панелни врати с панти, *токьо:*, разположени между всяка колона, прозорци тип *като:мадо* 火灯窓, орнаменти *кибана* и др. Важно е да се отбележи и промяната в структурирането на гредите, които вече са не просто прикрепени към, а преминават през колоните, което има антисеизмичен ефект.[6]

Основни архитектурни особености в дзенбудистките храмови комплекси са: липсата на пагода и външна ограда, която иначе е типична за будистките храмове, както и наличието на каменни градини.

***Дайбуцуйо*: 大仏様 (стил Дайбуцу)**

Този архитектурен стил, подобно на *дзеншю:йо:*, се развива през Камакура. В началото е наричан, *тенджикуйо:* – индийски стил. След смъртта на създателя му Чьо:ген, спира да се използва като основен стил, но, комбинират с *вайо:*, се включва в нов архитектурен модел, наричан *шинвайо:* 親和様[7]. Примери за този величествен архитектурен стил са Нандаймон в То:дайджи и Амидадо: в Джо:доджи.

Заключение

Будистката архитектура в Япония, макар привнесена от Китай и Корея, процъфтява на острова, развива се и се оформя като впечатлителна и неповторима архитектурна традиция, която привлича интереса на учените и днес. Климатичните условия, разликите в строителните материали и до голяма степен влиянието на местните шинтоистки вярвания, спомагат изграждането на характерни особености в японската будистката архитектура, които ясно се забелязва в композицията на храмовите комплекси от периодите Асука и Нара. Дзен будизмът в Япония също е един от безспорните фактори, които оказват влияние върху индивидуализирането и отдалечаването на японската архитектура от континенталните архетипни модели.

[5] Nishi, Kazuo; Hozumi, Kazuo (1996) *What is Japanese architecture.* Kodansha International.
[6] http://en.wikipedia.org/wiki/Zensh%C5%ABy%C5%8D
[7] Nishi, Kazuo; Hozumi, Kazuo (1996) *What is Japanese architecture.* Kodansha International.

ИЗТОЧНИЦИ

Mason, Penelope. (1993). *History of Japanese Art.* New York: H.N. Abrams.
Nishi, Kazuo; Hozumi, Kazuo (1996) *What is Japanese architecture.* Kodansha International.
http://thecarpentryway.blogspot.com/
http://en.wikipedia.org/wiki/Zensh%C5%ABy%C5%8D
http://en.wikipedia.org/wiki/Tamamushi_Shrine#Architectural_form
http://en.wikipedia.org/wiki/Japanese_Buddhist_architecture
http://en.wikipedia.org/wiki/Pagoda

ВЛИЯНИЕ НА БУДИСТКИТЕ ШКОЛИ ШИНГОН И ТЕНДАЙ ВЪРХУ СТИЛОВЕТЕ И ФОРМИТЕ НА ЯПОНСКОТО ИЗКУСТВО ПРЕЗ ЕПОХАТА ХЕЙАН

Георги Крушовски
Специалност Японистика, III курс

По времето на Хейан (794–1185) (културен подем, огромен потенциал от културни ценности, привнесени от Китай) будизмът все още се намира под контрола на държавата, но постепенно започва да се освобождава от влиянието на китайската традиция. Процес на превръщане на чуждото в свое (Цигова 2006: 31–32). Монаси посещават Китай и се завръщат да внесат елементи от ученията на различни школи на будизма, които не само обогатяват духовната им култура, но и служи за разширяване на японските държавни интереси. Принос имат нови будистки школи, като едни от тях са школите Тендай и Шингон.

Целта на тази курсова работа е да се разгледат по-подробно двете будистки школи Тендай и Шингон и тяхното влияние върху японското изкуство.

Тендай

Учението Тендай е пренесено в Япония през 805г. от монаха Сайчьо (будистко име е Денгьо-дайши). Принадлежи към будисткото направление Махаяна. То провъзгласява доктринално върховенство на Лотосовата сутра и тълкува будизма като интегрално учение, според което мъдростта е органично свързана с религиозната и нерелигиозната практика. Ползва се предимно от страна на хейанската дворцова аристокрация и рода Фудживара. Сред ключовите идеи на школата е истината за пустотата.

Буда преподава нещо средно между крайностите на чувствено задоволяване и самоубийство. В контекста на Четирите благородни истини това означава прекратяване на жаждата за светски желания и привързаност, като по тази начин се сложи край на страданието. Така, в ранния будизъм монахини и монаси основно са наблягали върху това да избягват дейности, които могат да предизвикат светски желания. Будисткото изкуство и поезия се фокусират основно върху будистки теми. Тази тенденция на отказ създава потенциален конфликт с културата на Китай и Япония, когато се въвежда будизма. Въпреки това, Махаяна по-късно разработва различен акцент. Като твърди, че феноменалният свят не се различава от *дхарма*, доктрината

на Тендай дава възможност за съчетаване на красотата и естетиката с будистките учения. Нещата могат да се видят само такива каквито са, като израз на *дхарма*. Съзерцанието на поезията, при условие, че се придържа към контекста на доктрината на Тендай, е просто съзерцание на *дхарма*. Същото нещо може да се каже и за други форми на изкуството. Поради това е възможно да се построи една естетика, която не е в конфликт с будизма.

Шингон

Шингон школата е една от основните школи на будизма в Япония и е една от малкото оцелели от направлението на Ваджраяна в Източна Азия. Принадлежи към будисткото направление Ваджраяна или Тантраяна. Японската дума *шингон* произлизаща от китайското *жънян*, буквално означава „истински думи", което от своя страна е китайският превод на санскритската дума *мантра*. Възниква в Япония през периода Хейан (794–1185), когато монахът Ку:кай заминава за Китай през 804 г. за да изучава тантрични практики в град Сиан, откъдето се връща с множество текстове и произведения на изкуството. Школата привлича както с дълбоката си символика, така и с акцентите върху самото създаване на художествени произведения. Ритуалите включват *мантри* (вълшебни думи/фрази като заклинания), *мудри* (ритуални жестове с ръце и пръсти) и художествени изображения *мандала*.

Важна церемония в Шингон школата, е когато нов практикуващ трябва да хвърли цвете върху *мандала*. Позицията на цветето върху *мандала* показва кой Буда или бодхисатва е духовен водач на съответния практикуващ.

Какво е *мандала*?

Мандала се превежда като кръг-обиколка или завършване и има духовно или ритуално значение в будизма. Типичната форма на *мандала* е кръг с вписан в него квадрат, а пък в квадрата е вписан сегментиран вътрешен кръг с формата на лотос. Външният кръг е вселената, а вътрешният – божественото пространство на будите и бодхисатвите. Квадратът между тях е с четирите посоки на света. *Мандала* могат да бъдат както двуизмерни и равнинни така и обемни и релефни. Бродират ги на тъкани или ги рисуват с пясък. Техниката за изработка включва материалите метал, камък или дърво. Разполагат се по пода, стените и таваните в централните храмови помещения на шингон-манастирските комплекси. (най-вече се отнася за двете *мандала* – Вселенската утроба – Тайдзо мандала и диамантен свят – Конгокай мандара). Конгокай мандала представя неизменния космически принцип на Буда а Тайдозо мандала – активното, физическо проявление

на Буда в естествения свят. Те са основен елемент за инициация в Шингон. Двете *мандала* се наричат *рьо:бумандала* 両部曼陀羅 – *мандала* на двете царства. Централното божество и на двете *мандала* е Дайничи Ньорай 大日如来. Двете представляват единна двойка и обикновено се поставят една срещу друга в храмовите зали като Тайдзокай е на изток, а Конгокай на запад.

Мандала свитъци и картини стават популярни в Япония през IX век с разрастването на Шингон и Тендай школите. Най-старата оцеляла цветна *мандала* в Япония се смята, че е копие на *Рьо:кай мандала* от Китай донесена в Япония през 859г. от Тендай свещеника Енчин 円珍. Дори и днес, в много японски Шингон и Тендай храмове, две големи *мандала* са обикновени монтирани на дървени платна под прав ъгъл спрямо оста на платформата на изображението. *Мандала* на източната страна е Конгодай мандала, а на западната страна е Тайдзокай мандала. Повечето Шингон и Тендай храмове показват *мандала*, изобразяваща Дайничи Ньорай 大日如来 – централната Буда в езотеричния будизъм, заобиколен от четири други Буди. Това групиране на пет е известно още като *гочи ньорай* 五大如来 – Петте Буди на мъдростта.

Една от отличителните черти на Шингон е обща и за другата достигнала до днес езотерична школа Тендай е използването на семенни срички (на санскрит *биджа*) заедно с съответните символични представяния на *Буда аспектите* с техните *мандала*. Използват се четири вида *мандала*: *маха-мандала* – антропоморфното представяне, *мандала* на семенните срички или *дхарма-мандала*, *самая-мандала* представяща обетите свързани със съответните Буда аспекти във формата на техните *мудри* и атрибути, и *карма-мандала* представяща активността на съответните аспекти като тримерни форми – статуи. Тези четири *мандала* изразяват цялата вселена на жизнената сила на Буда.

Маха-мандала – на санскрит означава „Велика мандала“.

Великата мандала изразява цялата вселена, в която, погледнато като цяло, хората и всички живи същества поддържат хармонията помежду си. То включва всички други *мандала*.

Самая-мандала – на санскрит означава „обет“. Буди и бодхисатви изразяват своите обети чрез формиране на *мудри* с ръце или като държат лотоси, мечове и други предмети. *Мудрите* и предметите улавят и изразяват същността, в която се крие този обет.

Дхарма-мандала – означава „учение“ или „предаване“. Методите за предаване на ума на Буда са *сутрите*, думи на санскрит и имената на бу-

дите. Същността на учението се съдържа в „семенни мантри“. Най-общо казано, това се отнася до езика, думите, и писмените текстове.

Карма-мандала – на санскрит означава „действие“ и се отнася до действията на Буда да преподава и спасява хората. В по-широк смисъл, това се отнася до дейностите и функциите на всичко във вселената, включително и дейността на хората.

Ритуал Гома 護摩

Ритуалът Гома е посветен на огъня. Той е уникален за езотеричния будизъм и е най-разпознаваемия ритуал, който определя Шингон сред редовите японски хора днес. Свещеният огън се смята, че има могъщ почистващ ефект на духовно и психическо ниво. Централното божество е Акала. Ритуалът се извършва с цел да се унищожат негативните енергии, вредни мисли и желания и да се създадат светски мисли и благословии. В повечето Шингон храмове този ритуал се извършва всеки ден сутрин или следобед. Поголеми мащабни церемонии често включват постепенно биене на барабани *тайко* и масово се пее мантрата на Акала от свещеници и практикуващи. Пламъците понякога могат да достигнат няколко метра височина.

Райго:дзу 来迎図

Райго: изобразява Амида Буда върху лилав облак по времето на нечия смърт. Това е довело до развитието на *райго:дзу* – вид японска живопис, който изобразява Буда придружен от бодхисатви. Като ритуал, такава картина се поднася в къщата на човек, който е пред смърт. Сред аристократите този тип картини и скулптура са добили значителна популярност.

Заключение

Още през периода Хейан будизмът започва да оказва влияние както върху традиционното японско изкуство, така и върху развитието на будисткото иконографско изкуство. Последователите на Тендай и Шингон са изразявали вълненията си чрез поезия, живопис и графика. Тази тенденция повлияла и на аристократите, които започнали да организират развлекателни игри и турнири за талант чрез различни поетични и художествени изяви. Важна роля са имали посланията на ученията на двете школи.

ИЗТОЧНИЦИ

Цигова, Б. *Пътят на словото в Япония*. С., Университетско издателство „Св. Климент Охридски“. 2006.
http://en.wikipedia.org/wiki/Raig%C5%8D – извлечено на 30.11.2014
http://www.shingon.org/teachings/ShingonMikkyo/mandala.html – извлечено на 30.11.2014
http://www.onmarkproductions.com/html/mandala1.shtml – извлечено на 30.11.2014
http://en.wikipedia.org/wiki/Mandala – извлечено на 30.11.2014
http://en.wikipedia.org/wiki/Shingon_Buddhism – извлечено на 30.11.2014
http://en.wikipedia.org/wiki/Tendai – извлечено на 30.11.2014
двете снимки на мандала са взети от: http://www.onmarkproductions.com/html/mandala1.shtml

ИЗКУСТВО ПРЕЗ ПЕРИОДА ФУДЖИВАРА (897–1185)

Карина Спасова
Специалност Японистика, III курс

Изкуство през периода Фудживара

Историческия период Хейан започва след като императорът Камму (на власт 781806) решава да премести столицата в днешния град Киото. Периодът Хейан бележи културен разцвет най-вече в средите на императорския двор и аристокрацията. Най-голямо влияние през периода има рода Фудживара, които дълго време заема влиятелни позиции в императорския двор.

С упадъка на династията Тан в края на девети век, Япония започва да прекъсва взаимоотношенията си с Китай. Япония, отделяйки се от китайското влияние, започва да придобива свой собствен облик във всички сфери на живота, включително художествените изкуства. В новата столица започва да се появява характерна за японското общество култура, която днес бива наричана „традиционна японска култура“. Голямо развитие има както в литературен план, така и в областта на изкуствата, и затова този период е смятан от някои за „Златния век“ на японката култура. Може би най-отличителната промяна за периода е създаването на новата писмена система *кана*. Тази нова писменост, която се е ползвала предимно от придворните дами, се е използвала от Мурасаки Шикибу за написването на известния роман „Генджи моногатари“ и също така били творби като „Кагеро: никки“ и „Макура но со:ши“. Нови, по-нежни архитектурни стилове се появили, както и нови живописни стилове като *ямато-е*, *емакимоно*, *шикиши* и други, за които ще стане въпрос в тази курсова работа.

Будисткият комплекс Бьо:до:ин

Бьо:до:ин първоначално представлява вила, принадлежаща на тогавашния Министър от клана Минамото, но през 1052 година Фудживара но Йоримичи я превръща в будистки комплекс, в почит на Амида Буда.

Във време на освобождение от китайско влияние и изграждане на чисто японски сгради, Бьо:до:ин силно се отличава по своята архитектура. Постройката комбинира специфичен архитектурен стил, който влага в себе си както традиционно китайски, така и някои нови за Япония елементи на строителство. Най-голямата забележителност на Бьо:до:ин е залата Амида, също наричана „Залата на Феникса“ , завършена през 1053-та. Тя е

единствената част от комплекса, запазила оригиналната си форма през тези 1000 години и е под закрилата на ЮНЕСКО.

Залата представлява една главна сграда с три крила – два странични и един заден коридор, и цялата постройка се намира на ръба на язовир. Името „Феникса“ идва от формата на сградата, която прилича на феникс в полет (двата коридора напомнят разперени крила) както и от двата орнаментни феникса поставени на двата края на покрива. Тези фениксии също служат са символизиране будистките виждания за смъртта и прераждането. В главната зала се намира статуята на Буда Амида (Амида Ньо:рай), чийто създател е Джо:чьо:, който е признат за най-значимия скулптор от периода Хейан. Погледът на статуята е насочен право надолу, с което се установява пряка връзка между човека и Буда.

Постройката също така е украсена със 52 дървени Буди, седнали на облаци, камбана, дървен навес и 14 *райго*-картини на дървените врати, които изобразяват въздигането на Амида Буда, както и природни картини от покрайнините на Киото. Тези картини са едни от най-ранните екземпляри на Ямато-е.

Ямато-е

Периодът Фудживара се отличава с развитието на традиционното изкуство на рисуване на картини, наречено *ямато-е* (първоначално на картини от династията Тан). Названието идва от периода Ямато и се използва, за да се отличи от стила *кара-е* – картини, придържащи се към традиционната китайска тематична живопис. През по-късен период от японската културна история се наблюдава възраждане на този стил в живописта.

Характерни за картините в стил *ямато-е* са детайлите и японските природни гледки или дворцови сцени, които представляват горния фон, като част от пейзажния мотив е забулен с облаци.

Когато стане въпрос за този вид живопис, често се появяват някои определени образи. *Ямато-е* често са изобразявали поредица от сцени от литературни произведения, понякога придружавани и от текст. Също така могат да изобразяват значими за онова време места, както и един или няколко от сезоните. Ямато-е най-често представляват свитъци, които могат да се окачат на стената, „свитъци-картини“, или емакимоно, параван или плъзгащи се врати *шьо:джи*.

Пъстро изрисуваните *ямато-е* картини на дворцовия живот и истории за свещени места стават широко разпространени през периода Фудживара, определя мотивите на японското изкуство занапред.

***Емакимоно* (*емаки*)**

Емакимоно буквално означава „ свитък-картина“ , изкуство, което се развива в края на периода Хейан. Те са често хоризонтално изписани свитъци, които се използват в японското изкуство през периода от XI до XVI век. Тези свитъци обикновено са изрисувани или отпечатани на дълго руло хартия, което може да се навие и така да се съхранява. Изобразяват битки, любовни сцени, легенди и истории за свръхестественото.

Типичен пример за *емаки* е свитъкът на Генджи моногатари (1130 г.), нарисуван в стила *ямато-е*. Той се отличава с това, че за разлика от всеки друг свитък, в него са използвани различни стилове калиграфия.

Емаки свитъците също служат като едни от най-ранните примери за стиловете *отоко-е* и *онна-е*. Тези два термина за първи път са се появили в хейанските текстове, като част от изкуството Ямато-е, като например в „Генджи Моногатари“, но никога не се дава ясно описание какво точно представляват тези два стила. Има различни теория за това, по какво се различават, но има една общоприета теория. При *онна-е*, както подсказва името са представени „женствените аспекти на живота“ като например сцени от дворцовия живот, особено дамите и техния любовен живот. Докато при *отоко-е* се описва „мъжественото“, като исторически значими събития, военни сражения.

Шикиши

Специално изработени квадратни рамки от японска хартия, които са се използвали за калиграфия и изображения, след което хартията се закачала на рамка (най-често под формата на свитък), за да се получи картина. В днешни дни се използват най-вече за вземане на автографи или за пожелания.

Маки-е

Маки-е, което буквално се превежда „поръсена картина“, се отнася до изкуството, представляващо рисуване със различни видове прах върху лакирана повърхност. Този стил се използва най-вече за изработка на ежедневни артикули за аристокрацията.

За изработката на различните дизайни се използвали широка гама от метални цветове като злато, сребро, мед, месинг, алуминий и други. Нужни са били инструменти като бамбукови цилиндри и меки четки от различни големини за изрисуване на тънките линии. Отнемало е много време, за да бъде овладяно изкуството *маки-е* и затова по онова време е имало само две личности, които били признати за майстори – Ко:ами До:чьо: и Игараши Шинсай.

ИЗТОЧНИЦИ

John M Rosenfield, Japanese Arts of the Heian Period, 1967, 794–1185.
Бьо:до:ин официален сайт: http://www.byodoin.or.jp/ja/about.html
Heian arts at the British Museum http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/article_index/j/japan_heian_period_ad_794-11.aspx
The Metropolitan Museum of Art: http://www.metmuseum.org/toah/

СТИЛОВЕ В КАЛИГРАФСКОТО ИЗКУСТВО

Калин Петков
Специалност Японистика, III курс

Калиграфия: основни инструменти

Основните инструменти са 4: четка, мастилница, хартия, туш. Общото им название е 文房四宝, или „четирите съкровища на писането”.

Четка/筆: За космите се използват най-различни животни, най-често кон (от опашката, от гърба, гривата и краката), китайска планинска коза, енотовидно куче (*тануки*), невестулка (само опашката) и котка (само гърба). В зависимост от това какви косми се използват, четката има различни свойства, като за различни стилове на писане се използват различни видове четки.

Туш/ 墨: Прави се от сажди, като традиционно се гори или бор, или растителна мазнина. Също така се прибавят благовония, за да ухае по-добре. Думата *суми* на японски означава само сухия туш, който се разтваря във вода преди писане. Разтварянето на туша във вода е също важна част от процеса на писане, поради което професионалните калиграфи обикновено избягват предварително разтвореното във вода мастило, или *бокуджю:* 墨汁 .

Хартия/ 紙**:** *Ваши* 和紙. Като цяло процесът на произвеждане на хартия е един и същ на изток и на запад, с това изключение, че японската хартия се състои не от ситно нарязани растителни влакна, а от по-дълги и по-едри такива. Това я прави по-мека и с по-голяма попивателна способност, освен това и по-трудна за късане. Хубаво е хартията да е престояла няколко години, след като е била пресована.

Мастилница/ 硯: Прави се от камък, който се дялка и полира. Състои се от 2 части: *ока*丘, или „хълм”, където се търка тушът, и *уми*海, или „море”, където пада вече разтвореното мастило. Колкото по-гладък е един „хълм” , толкова по-дълго отнема да се разтвори тушът, но за сметка на това качеството на готовото мастило е по-високо.

Други инструменти: *Бунчин*文鎮 (тежест), *шитаджики*下敷き(подложка), *фудеоки*筆置 (поставка за мокра четка), *фудемаки*筆巻き (малка рогозка, направена от бамбук, в която се увиват четките)

Кратък преглед на основните стилове

Трите основни стила, които се споменават днес, са *кайшьо*楷書, *гьо:шьо* 行書 и *со:шьо*草書. Тук ще ги представим в реда, в който се учат от начинаещи.

Кайшьо е стилът, приет за основен, или *сейшики* 正式. На него са базирани повечето печатни и ръкописни шрифтове днес. Като основни характеристики се сочат ясно изразените места на спиране на четката, ясно изразен контраст между дебели и тънки линии/точки, изтегляне на десния край на хоризонталните линии нагоре, така че те се накланят наляво. По този начин елементите отляво стават по-малки, а тези отдясно – по-големи. Така се дава пространство на наклонените надясно черти, които стават дълги и изящни. На японски тези черти се наричат *мигихараи*右はらい. Така се създава впечатлението, че йероглифът се разширява надясно. Подчинен на тази тенденция е и стремежът дори когато има леви елементи по цялата дължина на йероглифа, те понякога да се пишат малко по-малки от десните.

Гьо:шьо : Основното при този стил е, че контрастът между дебели и тънки линии се загубва донякъде, тъй като се търси скорост. Освен основните черти се появяват и т.нар. „свързващи черти”, които оригинално не са част от йероглифа, а се дължат на това, че когато четката преминава от един елемент към друг, не се вдига напълно от листа и оставя следа. Докато в *кайшьо* се избягват вълнообразните и кръгови черти, тук те се получават естествено от скоростта на писане и стремежа да се съкрати йероглифа.

Со:шьо е най-бързописният и най-трудният за разчитане стил. Характерно е, че цели елементи от оригиналния йероглиф изчезват, други се сливат в едно (редът на чертите също се променя), всичко това продиктувано от стремежа да се напише един йероглиф с възможно най-малко движения на четката. В същото време се цели и елегантност, но вече постигана чрез други средства – контрастът между дебели и тънки черти се размива или направо липсва, търси се усещане за скорост, линиите не винаги са плътни. Когато линиите стават рехави, се създава усещане за динамика.

История на калиграфията

Артистичното изписване на йероглифите е толкова старо, колкото самите тях – може да се каже, че започва още с едни от първите йероглифи, *ко:коцумоджи* 甲骨文字, или буквално „писмената, издълбани на кости”. Счита се, че те са били използвани за гадаене. Те са все още просто пиктограми и при тях преобладават квадратните форми.

След тях се появяват йероглифи, изписани в метални съдове (金文) –

формите стават по-усложнени, появяват се повече знаци и формите на йероглифите започват да се закръглят.

Всяка епоха в Китай има т. нар. „официален стил”, на който са се писали документи, предназначени да останат за идните поколения. Преди династия Хан това е бил стилът *теншьо*篆書, като това всъщност е едно събирателно понятие, обединяващо няколко стила на писане, или по-скоро историческото развитие на един стил в продължение на много векове. Тези йероглифи са по-близки до пиктограми, със заоблени и сложни форми, и за тях не важат много от правилата за пропорции и баланс, които наблюдаваме в съвременния официален стил *кайшьо* 楷書. Линиите са кръгови, без ясно изразени дебели и тънки места. В това се състои разликата на *теншьо* със следващите стилове, когато йероглифите добиват по-схематична форма.

През династия Хан този стил отстъпва на 隸書, в който формата на йероглифите се опростява значително и се схематизира. В този период се счита, че са се зародили и бързописните форми на йероглифите, които стават основа на съвременните стилове *гьо:шьо* и *со:шьо*.

Следващият и последен официален стил е *кайшьо*楷書, който се появява едва в края на периода Хан. Тъй като поради нарасналата необходимост от писане в този период йероглифите започват да достигат до по-големи маси от хора, започват да се появяват и бележити калиграфи, които спомагат развитието на правилата за пропорции и баланс на йероглифите.

В тази епоха бързописните форми *гьо:шьо* и *со:шьо* вече са съществували дълго време, но все още не са се възприемали като установен стил, а по-скоро като ежедневна форма, лишена от голяма естетическа стойност.

Това се променя с един китайски калиграф, Уан Сиджъ (王羲之 Wáng Xīzhī, на японски おうぎし), наричан още „светецът на писмото” (書聖 Shūshèng). Неговите произведения са основополагащи за естетизацията и вдигането на статуса на *гьо:шьо* и *со:шьо*. Той създава собствена школа, която има огромно влияние върху развитието на калиграфията, и чрез която установява основни форми, следвани дори векове по-късно. Много известно произведение на Уан Сиджъ е 蘭亭序 (на японски らんていじょ), увод към поетична антология, написано в неговото имение 蘭亭(*Рантей*). Говори се, че го е написал пиян, и колкото и да се опитвал след това да го препише отново, не можел да надмине по майсторство първоначалния вариант.

Калиграфията в Япония

Въпреки че в Япония са открити образци на китайски йероглифи, донесени далеч преди началото на широката употреба на *канджи*, калиграфията става разпространена едва след началото на периода Асука, когато вече

са достигнали инструментите за писане и хартията. В този период вече са се установили основните стилове в Китай (*кайшьо*, *гьо:шьо* и *со:шьо*) и те се предават в Япония първоначално през корейските царства, и след това директно от Китай, с установяването на системата на пратениците. Тогава обект на калиграфия най-вече са *сутри* (写経 – букв. „преписване на сутри”).

Най-известният образец на калиграфия от този период е 法華義疏 (Хоккегишьо), препис на Лотосовата сутра, за който се говори, че е направен лично от *Шьо:току тайши*. До периода Мейджи той се е пазел в *Хо:рю:джи*, след това става притежание на императорското семейство. Това също се счита за най-старият запазен документ на хартия в японската история.

Следващият важен момент в развитието на изкуството в Япония е периодът Хейан, когато се развиват много стилови особености на чисто японската калиграфия. В началото на периода са обособени трима известни калиграфи, които се наричат 三筆 （さんひつ）, или трите големи четки. Те са император Сага 嵯峨天皇, Ку:кай 空海 и Тачибана но Хаянари 橘逸勢, които са били съвременници. В почерка на Ку:кай се вижда ясно влиянието на Уан Сиджъ.

Средата на периода Хейан се бележи с бурно развитие на японските стилове в калиграфията, както и с развитието на японската писменост *кана*. В този период Япония е престанала да праща хора в Тански Китай, което позволява на чисто японски стилове да се развият. Тогава са живели тримата майстори, смятани за основоположници и утвърдители на японския стил – т.нар. 三跡. Те са Оно но Мичикадзе 小野道風, Фудживара но Сукемаса 藤原佐理 и Фудживара но Юкинари 藤原行成. Особено в калиграфията на Оно но Мичикадзе можем да видим как размерите на йероглифите варират много, също така и дебелината на чертите, като че ли с това редуване на тънки и дебели, мощни черти се цели установяването на някакви акценти в текста, на някакъв ритъм в изписването, а и в четенето. Това ще го видим по-късно и в калиграфията с *кана*. Там отново отделните знаци са много различни по размер, но като цяло – елегантни, с крехки черти с много кръгови и въртеливи движения и често се пишат свързани. Използват се много различни знаци за един звук от кана, нещо, което през Мейджи ще се нарече *хентай-гана* 変体仮名.

Следващ важен момент от развитието на японската калиграфия е *бокусеки* 墨跡, или калиграфия на дзенски монаси. Тук ще разгледаме накратко предисторията, преди да пристъпим към описание на самите произведения.

По времето на китайската династия Сун стилът на писане вече става силно догматизиран – наблюдава се строго придържане към стила на т.нар. „двама царе” 二王 (Уан Сиджъ 王羲之 и Уан Сиенджъ 王献之. Затова се

търси нещо ново, което идва в революцията на стила, водена от ново поколение калиграфи, най-известни сред които са Су Шъ 蘇軾 и Ми Фу 米芾. Същевременно Япония подновява контакт с Китай. Културният обмен между двете държави започва отново и заедно с внасянето на Дзен будизма, Япония заема и нова форма на калиграфия – *бокусеки*墨跡, която бързо се „японизира". Тази калиграфия обаче се различава много от традиционната, тъй като в действителност не е създадена да се оценява като произведение на изкуството. По-скоро се цени спонтанността и непринудеността. С бързото развитие на изкуствата, свързани с Дзен, *бокусеки* и *садо*: 茶道 се свързват много здраво, като скоро в повечето чайни павилиони започва да се окачва *какеджику* 掛け軸 (свитък, който се окача в *токонома*) с такава калиграфия.

Днес *бокусеки* е много популярно, и не един или двама съвременни калиграфи пресъздават известни творби на дзенски монаси.

Заключение

Представената тук история на калиграфията и описание на основните стилове представлява една малка частица от това, което може да се каже за това изкуство и развитието му в Япония и Китай. Но все пак едно обобщение, което можем да направим, е, че калиграфията е тясно свързана с японската представа за красиво, и поради това представлява ценен прозорец към японската душевност.

ИЗТОЧНИЦИ

Цуненобу Такахата, „書道史の新研究", на:
http://ci.nii.ac.jp/els/110007147047.pdf?id=ART0009091694&type=pdf&lang=en&host=cinii&order_no=&ppv_type=0&lang_sw=&no=1417523783&cp=
http://www.kuretake.co.jp/create/calligraphy
http://shogaku-shodoushi.org/

КЕРАМИЧНОТО ИЗКУСТВО ДО XVII В.

Ивелина Генкова
Специалност Японистика, III курс

Керамиката в Япония има 12 000-годишна история. Останки от старинни керамични съдове са най-древните следи, които напомнят за най-ранните жители на Япония. Мотивите и гледжосването в традиционната керамика са уникални и се предават от поколения в продължение на векове. Днес керамиката се нарежда до изящните изкуства и се цени наравно с известните картини или скулптури.

История

Японската керамика陶磁器 (яп. *то:джики* или 焼きもの *якимоно*) и порцелан 陶芸 (яп. *то:гей*), са едни от най-старите форми на изкуство в страната, датиращи от неолита. Най-древните образци на изкуството в Япония са изработени през периода *Джьо:мон* от първите заселници по тези земи. Епохата *Джьо:мон* е продължителна (около 14 000 г.) и се разделя на няколко подпериода, като всеки следващ трае все по-кратко.

Името на епохата идва от първите глинени съдове открити през първите фази на джьо:монската култура. Тогава глинените съдове *доки* 土器 са украсявани със сплитки от въжета, които са притискани върху влажната глина, преди тя да се остави да изсъхне на слънце. Това оставя специфични следи върху глината.

Глинени съдове от епохата *Джьо:мон* са намерени из цяла Япония – от Хокайдо до Рюкю. Има различни типове съдове: дълбоки съдове, плитки (плоскодънни) съдове, съдове с тесни гърла и съдове с чучур. Може да се разделят и на съдове със закръглени и заострени дъна. Има също така утилитарни и ритуални съдове в зависимост от употребата им. Глинените съдове са изработени от груба глина, изпечена на ниска температура. Тъй като не е имало грънчарски колела, съдовете са изработвани, като са се увивали във въжета.

Епохата *Джьо:мон* е продължителна (около 14 000 г.) и се разделя на няколко подпериода, като всеки следващ трае все по-малко. Три са основните подпериода – ранен, среден и късен. През всички подпериоди на *Джьо:мон* преобладаващият мотив, с който са украсени съдовете, са спирали и линии. Грънчарите украсяват съдовете с форми и мотиви, които показват страхопочитание към свръхестествените сили и природата. Древните

грънчари предпочитали по-несиметрични форми и мотиви и спирали, които придават на глинените съдове жизненост. През късен *Джьо:мон* обаче тази енергия донякъде се губи и повърхността на съдовете става по-гладка и симетрична. Остават единствено виещите се линии, но и те са формализирани и са загубили органичната връзка между орнаментите и естествената повърхност на съда, които се наблюдават през среден *Джьо:мон*.

През 3 и 4 в. пр.н.е., известен като период *Яйои* в Япония, в токийския квартал *Яйои-чьо* е открита делва от нов, непознат вид, явно различен от джьо:монския, поради което това грънчарство се нарича „тип *Яйои*“. Делвата е без украса, но е направена от по-фина глина в сравнение с грънците *Джьо:мон*, а видът ѝ говори за ползването на грънчарско колело и за изпичане на по-висока температура. *Яйои* бележи изключително развитие в технологиите и начина на живот като се започне от изработката на битови съдове до различни оръдия на труда и оръжията. Керамиката от този период може да разделим на два типа: ритуална и битова. Като към ритуалната можем да причислим както различни предмети от битов тип, които са се ползвали за ритуални цели (съдове например), така и фигурките *догу:* 土偶. В най-общ план, керамичните съдове от *Яйои* имат сходство както с тези от *Джьо:мон*, така и със изчистения стил на тогавашната корейска керамика.

Следващият по ред период е *Кофун*, за който характерна черта са надгробните могили – *кофун*. Те са различни видове, като най-разпространени са могилите с формата на ключалка. Покрай стените на много от могилите са поставени глинени съдове – *ханива*. Фигурки с повече или по-малко цилиндрична форма, които изобразяват хора, животни и различни предмети. Разнообразието от облекла и прически на статуетките свидетелства за сложна обществена, религиозна и военна йерархия: разпознават се например различни видове воини, музиканти, певци. Някои *ханива* изобразяват къщи и съпоставянето им с археологическите находки позволява да си представим доста точно тогавашните жилища.

В епохата *Нара* (710–794 г., наречена така по името на местност и на новата столица) е налице културен разцвет, свързан с активното утвърждаване на будизма. В *Нара* е съграден будисткият манастирски комплекс То:дайджи (Великият храм на Изтока) с централен храм, в който е издигната позлатена статуя на Буда Вайрочана (Брилянтно сияещият) с размери, непознати дотогава – висока 16 метра (с лице с диаметър 5 м). Според легендата японците се обърнали с молба за съвет към върховната шинтоистка богиня *Аматерасу* и след нейното благословение започнали да отливат статуята. Японската скулптура бързо става прецизна – обръща се внимание на детайла, на специфични черти, които да различават едно от друго будистките изображения. През периода японското изкуство достига до своя първи разцвет по покровителството на държавата и поставя основата на автентичната култура на последвалия период *Хейан*.

Периодът *Хейан* продължава около 400 години, през които Япония напълно асимилира елементи на китайската култура и създава своя оригинална култура, икономика и политика. Изкуството през периода обикновено бива разделяно на два етапа. Първите сто години са познати по името на един от двата подпериода *Конин* или *Джьоган*, а последните три века са наречени епохата *Фудживара*. През ерата *Джьоган* все още е силно китайското влияние и развитието на изкуствата е тясно свързано с езотерическия будизъм. Двете основни художествени форми са *будистката скулптура* и *мандала*. Като показателни примери можем да посочим *Якуши Ньо:раи* и *Джингоджи* (*Киото*) и *Рьобу мандала* в *Тоджи*. През последния период на доминиране на рода Фудживара се наблюдава значителна промяна. Изображенията на Амида печелят популярност, като пример за това е Буда Амида на скулптора Джьо:чьо в залата на феникса, храма Бьо:до:ин. Една от особеностите на този период е развитието на светското изкуство *ямато-е* или картини в японски стил. Преобладават хартиените врати (*фусума*) и сгъваемите паравани (*бьо:бу*), изобразяващи пейзажи или картини от всекидневния живот в двора. Изключителен пример за изкуство през епохата *Фудживара* е живописта върху свитъци – *емакимоно*, добила популярност през XI – XII в. Една част от тези свитъци изобразяват известни исторически събития, докато други са с религиозен характер.

През III – IV в. в Япония, от Корейския полуостров през Китай се появяват пещи *анагама* 穴窯, които са направени по хълмовете, в издълбани тунели. *Анагама* буквално означава „пещ в пещерата“. Пещта представлява врата с широчина около 75 см, огнище, стъпаловиден под от кварцов пясък, опори, димоотводен комин и огнеупорна арка. Пещта работи под висока температура над 1000 градуса и понякога съдовете изпичани в нея, биват случайно доукрасявани от пепелта, която полепва по глазурата. Най-често изработваните изделия в тези пещи са *суеки* 須恵器 – синьо-сива керамика, изпечена на висока температура, характерна за периодите Ко:фун, Нара и Хейан; *хаджики* 土師器 – вид чиния, в червеникаво-кафяв цвят, която е използвана за ритуални цели и поставяна в гробниците.

През VIII в. от Китай в Япония, навлиза трицветната техника за глазиране на изделията. До този моменти, глазирането било изцяло в един цвят – зелен и само на малка част от съдовете, които се използвали за определени ритуали.

Видове

С времето хората, подобрявали пещите и техниката на работа, като най-известните пещи са тъй наречените „Шест стари пещи“: *Шигараки*, *Тамба*, *Бидзен*, *Токонаме*, *Ечидзен* и *Сето*.

Пещта *Сето*, която се е намира в днешна префектура Аичи, има специална техника за глазиране на съдовете, които наподобявали китайския порцелан и имат възможност творбите да бъдат направени с различни покрития: пепеляво-сиви, медно-зелени. Изделията от тази пещ са толкова използвани, че терминът „*сето моно*“ (продукти *Сето*) се превръща в нарицателно име за керамика в Япония.

Друг популярен вид керамика е *шигаракияки* 信楽焼 – керамични и каменни изделия, изработени в областта *Шигараки*. Най-старата такава пещ, датира от периода *Камакура* и началото на периода *Муромачи*. Пещта и керамиката от областта имат дълга и също така популярна история. Името *шигараки*, описва голяма група керамични изделия, изработени в близки географски области. Керамиката *шигараки*, носи името си на дворецът *Шигараки-но-мия*, построен за император *Шьому*, който е покрит със специални керамични плочки, изработени от занаятчии от близки географски райони. Керамиката *шигараки* се е използвала също така и при чайната церемония. Днес най-популярната фигурка от този вид е язовецът *тануки*.

Видът керамика *ракуяки* 楽焼 се използва при чайната церемония и именно от този вид са направени купичките за чай. Съдовете от керамика *ракуяки* са ръчно изработени, печени на ниска температура. *Раку* означава „ удоволствие“, „комфорт“ и се смята, че името на керамиката произлиза от името на двореца *Джюракудай* в *Киото*, построен от *Тойотоми Хидейоши*. През XVI в. *Сен Рикю*, майстор в чайната церемония, участвал в изграждането на двореца *Джюракудай*, заедно с майстора на плочки *Чьоджирьо*. В процеса на работа двамата изработват чаша за чай, на която е сложен печат с йероглифа 楽 *раку*, в резултат на което *раку* става фамилия за хората, които създават съдове от вида керамика *ракуяки*. Този вид керамика се изпича в специални дървени пещи, наречени *вакигама*.

Орибеяки 織部焼 е вид керамика, която има характерен зелен цвят, с медна глазура и красиви рисунки. Носи името си на един от майсторите в японската чайна церемония *Фурута Орибе*. Този вид керамика има много различни вариации. Съществува голямо разнообразие от изделия, както и различен тип обработка на повърхността на изделията. Глината, от която се изработват съдовете има малко количество желязо и позволява да бъдат лесно обработвани на ръка. След което повърхността им се украсява с различни декорации – природни картини, геометрични фигури и др.

ИЗТОЧНИЦИ

Калве,Р.(2003) , *Японците историята на един народ*, Рива, София,2003.
Kodansha (1983), *Encyclopedia of Japan*, Kodansha Ltd, Tokyo, 1983.
Mason, Penelope (1993), *History of Japanese Art*, Harry. N. Abrams Inc., New York, 1993.
http://en.wikipedia.org/wiki/Japanese_pottery_and_porcelain

ДЗЕН И ТРАДИЦИОННИТЕ ЯПОНСКИ ИЗКУСТВА *СУМИ-Е, ДЗЕНГА, СУЙБОКУГА, ХАБОКУ, КАРЕСАНСУЙ, СЕКИТЕЙ*

Светлана Стоянова
Специалност Японистика, III курс

Формите на изкуство, повлияни от Дзен, са трансформирани в духовна дисциплина, която се фокусира върху спокойствието, простотата и индивидуалния растеж. В Япония има традиция изкуството да се изучава не само заради самото изкуство, но също така и за духовни цели. Когато изкуството се практикува с Дзен-нагласа, то се превръща в начин за самоусъвършенстване, а съзнанието остава в момент на „тук и сега“ и е напълно наясно с илюзорната природа на материалния свят.

Дзен-изкуството е известно със своята елегантна простота, въплътена в много видове изкуство като например картини и калиграфии с черен туш върху хартия или коприна. С няколко движения на четката, Дзен-монасите създават изображения на просветлението.

Понятията *суми-е* 墨絵 и *суйбоку-га* 水墨画 се отнасят за живопис с туш върху хартия или коприна, но докато *суми-е* включва картините, нарисувани с туш като цяло, *суйбоку-га* се разглежда като част от *суми-е* и се характеризира със смесване на туша с повече или по-малко вода, като се набляга на светлосенките, различните нюанси и техните комбинации. Живописта с туш се разпространява като едно от Дзен-изкуствата от японските монаси-художници през 14 век, превръщайки се във важна основа на японското изобразително изкуство. В *суйбоку-га*, основни аспекти са изобразяването на три вида наситеност на туша – силна, междинна и слаба, и създаването на форми с черти, направени с едно единствено движение на четката, без да се повтаря и дооформя допълнително. В *суйбоку-га* обикновено се изобразяват природни картини, характеризиращи се с ясно обособена дълбочина. Предният план се изобразява с по-тъмни линии, докато в задния план преобладават по-светли нюанси на размития туш. Задният план обикновено е просто загатнат и е отворен за интерпретация, оставяйки въображението на зрителя да „довърши” картината и да достигне до същността, която не може да бъде изобразена. Подобна функция има и празното пространство, което е важна част от композицията. Живописта с туш няма за цел да изобрази картина, която напълно отговаря на реалността, а цели да изобрази същността на нещата. Понеже не всичко е обозримо, *суйбоку-га* представя част от нещата без да ги изобразява, т.е. загатването на

планински форми на заден план и нереалистичното представяне на празно пространство в картините могат да приемат много по-сложен образ (и то не задължително материален такъв) в съзнанието на човек.

„Лов на сом с кратуна“ от монаха-художник Джьосецу, бележи повратна точка в живописта през Муромачи (1333–1573). На преден план е изобразен човек на брега на река, който държи малка кратуна и гледа към голям хлъзгав сом. Мъгла запълва средния план, а в далечината са изобразени планини. По принцип се приема, че „новият стил“ на картината, завършена в периода между 1413 и 1415 г., се отнася до по-характерното за китайския стил чувство за дълбочина на картинното изображение, а не до акцент върху цветовете, което е стъпка към монохромната живопис в Япония. Картината може да се разглежда като произведение на Дзен-хумор или по-точно като *коан* 公案)[1] във визуална форма, който цели да провокира зрителя да „види“ нещата по нов начин.

Изтъкнат творец на *суми-е* е и дзенският монах-художник Теншьо Шюбун, който е и ученик на Джьосецу. Шюбун пътува из Корея и също така учи под ръководството на китайски художници. Най-известната му картина, „Четейки в бамбуковата горичка“ (фиг.2), представляваща реалистичен монохромен пейзаж с акцентирано чувство за пространствена дълбочина, е част от националното културно богатство на Япония и се съхранява в Националния музей в Токио. Под ръководството на Шюбун твори Сешю Тойо, който основава и разпространява стила *хабоку* в Япония.

Хабоку 破墨 е стил в *суйбоку-га*, при който художникът използва не очертания, а вместо това разчита на области с пръски от разреден туш и слоеве петна като светлосенки, за да създаде впечатление за триизмерен образ на планини, дървета и камъни в пейзажа. Техниката в този стил включва забележителна икономия на движенията с четката, които от своя страна са свободни и резки. Резултатът е по-раздвижен и абстрактен образ, който провокира въображението и най-вече съзнанието.

Класически пример за картина в стил *хабоку* е „Пейзаж“ (от 1495 г. на Сешю Тойо. Картината представлява абстрактно изображение на дървета на малък остров или земна издатина и големи планини, които са само леко видими на заден план. Въпреки че на пръв поглед картината може да изглежда като направена небрежно, ако се погледне по-отблизо, се разкрива колко блестяща е творбата всъщност. Например, човек забелязва детайли като покривите на сгради в близост до ръба на водата и гребци в лодка недалеч от сушата. Именно от подобни резюмирани и импресионистични картини, човек може да възприеме най-пряко дълбокото усещане за природа, което мотивира творци като Сешю (Варли 2000: 134).

[1] Парадоксален анекдот или гатанка в Дзен-будизма, доказваща неадекватността на традиционното логическо разсъждение и водеща към просветление.

Дзенга 禅画 е стил на японската калиграфия и живопис с туш. В много случаи, калиграфия и изображение присъстват заедно в едно произведение. Калиграфията представлява стихотворение или поговорка, която учи някакъв елемент на истинския път на Дзен. Но „само да се разбере написаното не е достатъчно. По-важно е да се почувства как е сътворен надписът.“ (Цигова 2014: 75). Рисунката в *дзенга* е характерно семпла, смела и абстрактна. Изображението може да представлява всичко от природна картина до портрет. Портретните изображения *джимбуцу* 人物 често са на легендарни фигури, сред които Бодхидхарма/Дарума, патриарх на Дзен-будизма; Хотей, богът на изобилието и безгрижен герой в легенди за духовна свобода; и ексцентриците Канзан и Джитоку, които символизират творчески и просветен живот, свободен от дребнави разсъждения и социална условност. Други често срещани елементи в картинното изображение в *дзенга* са: бамбук, тояга, планината Фуджи и др. Може би най-трудното за изобразяване нещо в *дзенга* е кръгът или *енсо* 円相. Окръжността символизира пълното просветление, вселената и *му* (*нищота*; на яп.: 無). Кръгът е нарисуван, за да се изрази „съвършенството на несъвършенството“, неподправеността на обикновеното, и насочва към динамичния кръговрат на живота, който непрекъснато се променя.

Сред най-известните дзенски монаси-художници са: Фугай Екун (1568–1654), Хакуин Екаку (1685–1768), Джиун Сонджя (1718–1804), Сенгай Гибон (1750–1837) и Торей Енджи (1721–1792). *Дзенга* продължава в двадесети век с работата на Накахара Нантембо (1839–1925), Кицу Дейрю (1895–1954) и др.

Влиянието на Дзен води и до друг нов художествен подход – създаване на градини, чиято функция е да даде поглед към същината на живота. Градината в стил *каресансуй* 枯山水, „сух пейзаж“ или „пресъхнали планини и вода“), често наричана Дзен-градина, създава миниатюрен стилизиран пейзаж чрез внимателно съставена подредба на камъни и използване на чакъл или пясък. Зеленината не заема централна роля, но композицията може да включва мъх, подрязани дървета и храсти. Дзен-градината обикновено е относително малка, оградена е, и често е предназначена да се наблюдава от една единствена гледна точка извън градината. Класическите градини стил *каресансуй* са създадени в дзенските храмове в Киото, по време на периода Муромачи (1333–1573), когато стилът разцъфтява. Според Дзен-учението природата е свещена, затова вместо да се опитва да установи контрол над нея, Дзен се проявява в дълбока духовна връзка с природата. Градините имитират вътрешната същност на природата, а не нейния реален материален вид. На пръв поглед *каресансуй* изглежда семпъл стил, но може да се каже, че в действителност е точно обратното. Абстрактната композиция е натоварена с дълбока символика, а при подбора на материалите се спазват основни принципи на Дзен.

Камъните са гръбнакът на композицията в *каресансуй*. При изборът им е важно те да се различават по форма и размер, да се избягват ярки цветове, които могат да отвлекат вниманието на зрителя. Естествената форма на камъните също е важна, затова те никога не се обработват допълнително. Камъните в този тип градини не се подреждат в права линия или симетрични модели, понеже в природата няма абсолютна симетрия. Общият брой камъни и броят групи от камъни трябва да е нечетно число, тъй като в будизма нечетните числа като цяло се смятат за позитивни и носещи късмет и превъзхождат четните. Една от най-обичайните триади (групи от по три камъка) се състои от един голям отвесен камък, представляващ Буда, и два по-малки от двете му страни, представляващи придружаващи го Бодхисатви.

Пясъкът в градините в стил *каресансуй* представлява водата. Пясъкът е под формата на линии, които представляват вълните на водата, а монасите, които го оформят, поемат ролята на вятъра, който извайва вълните. В този смисъл, макар вода реално да не присъства в градината, тя е представена чрез пясъка и дори не може да се нарече съвсем статична – вълните и вдъхват живот и напомнят за нейното непостоянство. Пясъкът е бял на цвят, за да изпъкват по-добре камъните в градината, които, заобиколени от „водата", представляват острови. Между отделните групи камъни съществува определено разстояние, което е само пясък. Това „празно пространство" всъщност е важна част от композицията. То представлява *му* или *нищотата*, която дава поглед към нещата извън материалния им облик, давайки възможност за по-дълбоко разбиране на нещата и достигане на прозрение относно тяхната същност.

Каменните градини *секитей* спазват принципите от *каресансуй* стила, но при тях се използват само камъни и пясък/чакъл, а единствената растителност е естествено появилия се мъх върху камъните. Храмът Рьо:анджи е известен със своята каменна градина, за която се смята, че е построена в края на XV век. Градината представлява правоъгълник от 248 квадратни метра. Поставени в него са петнадесет камъка с различни размери, внимателно съставени в пет групи: една група от пет камъка, две групи от по три и две групи от два камъка. Камъните са заобиколени от бял пясък, който внимателно се оформя с гребло всеки ден от монасите. Градината е предназначена да бъде наблюдавана от седнало положение на верандата на *хо:джьо* – резиденцията на игумена на манастира. Камъните са поставени така, че целият състав не може да се види веднага от верандата. Те са разположени също така, че при разглеждане на градината от който и да е ъгъл (с изключение отгоре) само част от каменните блокове са видими едновременно. Казва се, че само чрез постигане на просветление може да се видят всички петнадесет камъка. Стената зад градината също е важен неин

елемент. Тя е изработена от глина, която е оцветена от времето с фини кафяви и оранжеви тонове.

Функцията на Дзен-изкуството е да внуши същността на обектите. Голямата икономия на средства е необходима, за да се изрази чистотата и простотата на вечната природа на нещата. При Дзен самият творчески процес може да е форма на медитация, също както крайният продукт може да служи като обект на медитация. Дзен-изкуството не се опитва да създаде илюзията за реалност. То изоставя реалната перспектива и работи с изкуствени пространствени отношения, които карат човек да мисли отвъд реалността за същността на реалността. Тази обща представа за същността в сравнение с илюзията е основна за Дзен-изкуството във всички негови форми и фази.

ИЗТОЧНИЦИ

Ван Тондер и Лайънс 2005: Van Tonder, G. J., & Lyons, M. J. *Visual perception in Japanese rock garden design*. Axiomathes, 15(3), 2005, 353–371.

Варли 2000: Varley, Paul. *Japanese Culture*. University of Hawaii Press, 2000.

Сайто 2000: Saito, Ryukyu. *Japanese Ink Painting: Lessons in Suiboku Technique.* Tuttle Publishing, Aug 1, 2000, 63–64.

Цигова 2014: Цигова, Бойка. *Дзен и традиционните японски изкуства*. Университетско издателсво „Св. Климент Охридски“, 2014.

http://artsites.ucsc.edu/faculty/lieberman/zen.html#Zen%20and%20Arts

http://en.wikipedia.org/wiki/Ink_wash_painting

http://en.wikipedia.org/wiki/Japanese_painting#Muromachi_period_.281333-1573.29

http://en.wikipedia.org/wiki/Japanese_rock_garden

ДЗЕН И ТРАДИЦИОННИТЕ ЯПОНСКИ ИЗКУСТВА *САДО, КАДО, ХАЙКАЙ, СЕНРЮ*

Виолета Георгиева
Специалност Японистика, III курс

Скоро след навлизането си в Япония през 12 в. Дзен будизмът започва да оказва силно влияние върху развитието на японската култура и с времето става част от японската душевност и естетика.

Самите дзенбудистки монаси, най-вече в миналото, но много от тях и днес, се изявяват и като творци – поети, художници, музиканти, като техният стремеж е да възпроизведат Дзен естетиката чрез средствата на изкуството.

Дзен придава духовен аспект на изкуството, защото превръща процеси като съзерцанието, концентрацията, себе-израстването във важна част от него. Когато изкуството се практикува с дзенска нагласа, се постига единство между тялото и духа, което и жизненоважно за овладяването на всяко изкуство, а умът е съсредоточен в настоящето, като съзнава илюзорната природа на материалния свят. Според Дзен в изкуството по-важен от продукта е самият творчески акт на създаване, който се възприема като средство за постигане на просветление.

По този начин навлизането на дзенски идеи в японското изкуство стимулира развитието на форми на изкуство, които са уникални, типично японски, и чрез тях се преподават моралните и духовни ценности на Дзен.

Садо: 茶道 – пътят на чая

Същност и произход

Традиционното японско изкуство *садо:* – пътят на чая, представлява приготвянето и представянето на японски зелен чай – *мачча*.

Това изкуство е много близо до живота, защото пиенето на чай е ежедневно действие. Майстори на *садо:*, един от най-големите от които е Сен но Рикю: (千利休), въвеждат правила и превръщат това действие в изкуство, което през XVI в. е вече разпространено сред всички слоеве на обществото. Основното нещо, което превръща *садо*: в изкуство, е атмосферата, в която човек се откъсва от ежедневието, освобождава се от ограниченията на обществото. Тази атмосфера е подходяща за медитация и отразява влиянието на Дзен. Изкуството *садо*: се осъществява чрез ритуал, наречен *чаною* 茶の湯. Рикю: развива четири основни принципа, необходими за осъществява-

нето на ритуала – *ва* 和 – хармония, *кей* 敬 – уважителност, *сей* 清 – чистота и *джяку* 寂 – душевно спокойствие.

Ритуалът *чаною* 茶の湯 – правила, атмосфера и поведение на участниците

Преди да влезе в стаята за *садо*:, наречена *чашицу*, човек си измива ръцете с вода, което е акт на пречистване, а преминаването през каменната пътека в градината символизира навлизането в нов свят. *Чашицу* е обзаведена в традиционен японски стил – в стаята се влиза през *шьо:джи* (врати и прозорци от хартия с дървени рамки), подът е покрит с *татами* и често в нея има ниша *тонокома,* където може да бъде разположен свитък с калиграфия или картина. Интериорът е прост и оскъден, като е препоръчително да има само едно цвете или букет, чийто цвят не трябва да е ярък. За дрехите също е подходящо да са обикновени, като за предпочитане е сивият цвят. Храната също е оскъдна – обикновено супа и някой зеленчук.

В стаята са забранени ежедневни теми на разговор, като политика и религия. Дори социалното разделение се пренебрегва там. Затова гостът обикновено заема главната позиция независимо от мястото му в социалната йерархия, но все пак има случаи, когато социалното разделение се спазва. В стаята за *садо*: се забравят желанията за лукс и богатство и се изместват от желание за бедност и скромност, като тази идея е в унисон с дзенбудистката идея за отказване от материалния свят и освобождаване от привързаността към него.

Дзен принципи, които откриваме в *садо:*

Като цяло дзен естетиката в *садо:* се открива в стремежа към постигане на хармония между човека и природата. По-конкретно превъплъщение на тази естетика е принципът *ваби-саби* – откриване на красота в простите, асиметрични, незавършени неща. Тази естетическа категория, която се основава на дзен философията, съдържа в себе си истинност, непретенциозност, скромност и се асоциира с любов към природата. Този тип красота е предпочитана, защото обикновено е по-издръжлива – не разчита на сетивата, а е душевна, затова съдържа чувство на топлина и истинност. Съгласно с този принцип животът в стаята за *садо*: може да се определи като простичкият живот, следващ естествения си ход на развитие, и затова е красив и съдържа скрита сила.

В съгласие с Дзен може да се каже, че *садо*: дава свобода на духа. Подобно на Дзен *садо*: се опитва да не бъде ограничена от правила и маниери, дори от своите собствени, защото красотата се открива не в самите формалности, а в техния дух и стремежът на изкуството е импровизация в рамките на тези правила. Човек трябва да притежава „просветлено сърце”, което го

освобождава от желания и следване на правила, за да успее да улови мига на красота, който създава *садо*:.

Кадо: 華道 **– пътят на цветето**

Същност и произход

Кадо: 華道, по-известно с наименованието си *икебана* 生け花, е традиционно японско изкуство за аранжиране на цветя. Първото японско произведение, в което се споменават цветя, подредени във ваза, е Маньо:шю:, но развитието на изкуството започва от преди приблизително 5 века в училището Икенобо:, чийто директор Икенобо: Сенно: има значителен принос за развитието му. През 1542 г. той написва есе за *рикка* – най-разпространения стил на *икебана* по онова време, и вероятно е автор на книгата „Сенден шьо:", в която се описват установените тогава правила в *икебана*.

През XV в. *кадо:* се превръща в сложно изкуство със свои принципи, техника и цялостна система от видове и стилове. Под влияние на дзенската естетика, която откриваме в *кадо:*, това изкуство се осмисля като път към хармонията, красотата и себепознанието.

Основни принципи, в които откриваме дзенбудистките идеи

В основата на изкуството *икебана* стои имитацията на природата, а не толкова красотата и пъстротата. Разбира се в това изкуство се открива красота, но тя произтича от съчетанието на цветове и форми, наподобяващи природния, естествен вид на растенията, и затова *икебана* може да се определи като умален модел на природни пейзажи. Тази идея е в унисон с дзенбудистката идеята за хармония с природата, като според Дзен природата трябва да се уважава и почита и човек не трябва да се опитва да я контролира, а да установи хармония с нея. Фокусът е върху формата, очертанията и се отдава важно значение и на листата и стъблата и често се акцентира и върху тях, а не само върху цвета на цветето.

В *кадо:* Дзен естетиката създава принцип на структурна съчетаемост в пространството. При създаването на *икебана* композиция се използва контрастът и асиметрията като принципи, защото растенията трябва да бъдат представени в естествения си вид, като в тази идея е изразена естетическата категория *ваби-саби*, която открива красота в простите и асиметрични неща. Затова се наблюдава използването на контрастни елементи и стремеж към балансирането им, а не използването на идентични елементи – напр. съчетание на високи и ниски елементи, гъсти и редки, силни и слаби и т.н. и според този принцип обикновено се поставят различни видове цветя в различни цветове. Но тези елементи трябва да бъдат балансирани, като балансът също е важен принцип, използван в икебана.

В основата на композицията стоят три главни клона, наречени *сансай* – небе (яп. *тен*天), земя (яп. *чи*地) и човек (яп. *джин*人). При разпределението им се търси баланс и обединени в едно цяло, те изразяват постигането на дзенбудистката идея за хармония между човека и природата. Тези клони могат да се означат и с други наименования – небето е *шин* – главният, най-същественият елемент; земята е *сое* – подчинен, придружаващ елемент, а човекът – *хикае* – елемент, осигуряващ общия баланс. Клонът, изразяващ човека, се поставя между тези на небето и земята, защото небето, символизиращо истината, е насочено към човека, а земята е опорната точка. Следователно творецът се опитва да вникне в истината за всемира, като се уповава на земята.

Друг елемент от *икебана*, свързан с Дзен, са празните пространства в *икебана* – композициите. Те са израз на пустотата в Дзен, която е необходима за пълното сливане с Буда-природата, и имат естетическа функция в асиметричните съчетания на цветята и клоните.

Сен но Рикю: обвързва цветята със символизъм, като ги разделя на такива, които носят добра или лоша поличба, като към първите отнася напр. бамбук, бор, слива, а към вторите – мак, плевели, 4 като брой – 4 цветя, 4 листа. По този начин създава идеята, че цветята в *икебана* не служат само за естетическо наслаждение, но може и да изразяват чувства, като тези чувства са по-скоро универсални, отколкото лични, чувства, които са не само човешки, а споделяни от цялата природа включително и цветята, което отразява дзенбудистката идея за единство с природата.

Цветята в различни цветове – синьо, жълто, червено, бяло и черно, отговарят на петте сетивни органи – очи, уши, нос, език и кожа, както и на петте сили според будизма – вяра, енергия, памет, концентрация и пълно съзнание.

По време на процеса на изработване на *икебана* творецът се учи на дисциплина и в това изкуство отдадеността към работата е по-важна от таланта. Целта на *икебана* е човек да се освободи от проблемите на всекидневието чрез самовглъбяването, което е характерно за Дзен. Следователно изкуството създава атмосфера, подходяща за медитация, и затова предоставя на практикуващия *икебана* възможност да живее в момента и да оцени природата по начин, който не е възможен без естетиката на Дзен, т.е. предоставя му достъп до просветлението.

Стилове икебана

Рикка 立花е изправен стил, който представя будистката концепция за красотата и величието на природата чрез символизъм – например клоните на бора символизират издръжливост и вечност, жълтите хризантеми символизират живот и т.н.

Нагеире 投入れ може да бъде определен като стил със свежи и спонтанни композиции, но се придържа към принципите на триъгълна асиметрична композиция, съставена от три клона, и на цветова хармония. За стила е характерен един дълъг клон, заобиколен от къси, а в основата има цветя и композицията е разположена в продълговата ваза.

Сейка 生花, наречен още „*шьо:ка*", е опростен стил, който съдържа само трите основни клона и се придържа към класическите принципи, преподавани още в школата Икенобо:. Целта му е да представи красотата и уникалността на растението, стремейки се към запазване на природния ред – напр. видове, характерни за планините, се поставят над видове, характерни за низините; елементите се съчетават според сезоните и растенията се поставят в изправена позиция – естествената си позиция, в която се срещат в природата.

Джиюка е най-новата форма на *икебана* – свободен, креативен стил. Вместо основни клони има форма на композицията и всякакъв съд може да бъде използван, но принципите на красота, баланс и хармония са все още основната цел.

Необходимо е *икебана*-композицията да бъде съобразена с редица фактори като съчетанието с вазата според формата и големината ѝ; сезонността – препоръчително е да се използват цветя от съответния сезон, подходяща атмосфера и мебели – използваното помещение трябва да е в хармония с цветята. *Икебана* заема важно място в религиозни ритуали, поетически състезания, сватби и т.н.

Хайкай 俳諧 **– същност и произход, представителни автори и произведения**

Хайкай е жанр на японската поезия, представляващ свързани строфи и подобен на *ренга*, който се заражда през XVI в. Той притежава комичен характер и в него се използват по-разговорни думи, сатира, игра на думи. Хуморът произлиза от съчетаването на несъвместими елементи, затова често поетите комбинират традиционни елементи с нови, които те създават. Първата отпечатана в Япония антология на *хайкай* е „Ину но цукубашю" („Сборник от кучешки нанизани строфи") от Со:кан, която е издадена около сто години след написването ѝ в ръкописни варианти – през 20-те години на XVII в.. Но за основоположник на жанра и на нормативните правила в поетиката му се възприема Мацунага Тейтоку. Неговата школа – Тейтоку или Теймон, издава повече от 260 сборника със стихове *хайкай*, които имат по-

опростена форма, по-леки са за възприемане и са най-близко съответстващи на духа на своята епоха. Целта на тази школа е да популяризират *хайкай* и да го отдалечат от вулгарността. Търсят по-голямо разнообразие както при изразяването на хумористичните елементи, така и при подбирането на поетичните средства. Друга школа с голям принос към жанра *хайкай* е Данрин, чийто основен представител е Нишияма Со:ин. Тя спомага за изграждането на цялостния облик на поезията, а техните стремежи са освобождаване от наложените канони, новаторство, спонтанност и свобода. Под влиянието на Мацуо Башьо тематиката на жанра търпи промяна и става по-сериозна, като в последствие *хайкай* се развива в жанра *хайку*.

Сенрю 川柳 **– същност и произход**

Сенрю: (букв. „речна върба") е поетичен жанр, подобен на *хайку* по структура. Той представлява тристишие от 17 срички, като сричките могат да бъдат и по-малко. Но основната тема в *сенрю:* е човекът за разлика от *хайку*, където е природата. В *сенрю:* природата или отсъства, или служи като фон за разкриване на вътрешното психологическо състояние на човека и се разглеждат теми, свързани с човешкия живот, като любовта и изневярата, бедността и богатството. Освен това в *сенрю:* често се наблюдава по-циничен изказ, използване на черен хумор, докато изказът в *хайку* е по-сериозен. *Сенрю:* не включват *киреджи* (разрязващи думи) и не винаги има и *киго* (сезонни думи). Името на жанра произлиза от името на *хайкай* поет от периода Едо – Сенрю: Карай (1718–1790), чийто сборник „Хайфу: янагидару" 誹風柳多留 прави жанра популярен.

Основни дзенски идеи в поетичните жанрове като *хайку*, *хайкай*, *сенрю*:

Миг на съзерцание

Тази поезия се ражда в миг на съзерцание, без активното изразяване на чувства или логика, просто пасивно наблюдаване и представяне на момента тук и сега, момент, който може да бъде уловен най-добре в състояние на медитация. Момент, в който Дзен будизмът търси просветлението и освобождаването от зависимостите от околния свят. Затова може да се каже, че поезия като *хайку* не описва, а посочва това, което погледът на поета е уловил от реалността в този миг, в който е протекъл творческият процес. Според Башьо истинска поезия може да се създаде именно в този миг на съзерцание, в който поетът е в състояние, освободено от емоции, състояние на сливане със заобикалящия го свят.

Несловесното

Въпреки че според Дзен отстраняването на вербалността е едно от условията за пътя към просветлението, в тази поезия думите може да се възприемат като символи и да се употребяват само като средство за достигане на *сатори*, за което подпомага и краткостта на поетичния изказ. Поетичното слово по този начин е въплъщение на творческия акт и затова може да се каже, че *хайку* представлява израз на несловесното, постигнат с думи.

Естетика

Башьо разработва естетика на поезията, която е свързана с естетическите Дзен начала. В поезията те изразяват различни психични, душевни състояния, те са като вид обобщено настроение. Това са *ваби* (което може да се определи като печал, меланхолия) и *саби* (уединение, усамотеност), *моно но аваре* – очарованието от преходността на нещата, *ю:ген* – красотата на съкровеното, *каруми* – ефирност, нежност, *хосоми* – изящество, *фуга но макото* – същинска красота, истинност на изказа. Тези състояния възникват в мигове на съзерцание с природата. Следователно и връзката с природата се наблюдава като необходимо условие за сътворяване на поезия.

Заключение

Дзен играе важна роля за формирането на много уникални по рода си японски традиционни изкуства като *садо:* – пътя на чая, и *кадо:* – пътя на цветето. Негови идеи откриваме дори в поетични жанрове като *хайку*.

Основните идейни елементи от Дзен, въплътени в тези изкуства, са стремежът за постигане на хармония с природата; атмосферата, която предразполага към съзерцание; *ваби-саби* като откриване на красота в простите, асиметрични неща и други естетически Дзен категории, както и разбира се важността, която се отдава на творческия процес, чрез който не просто се стига до създаването на даден продукт, а се развива душевността на практикуващия това изкуство, възпитава се дисциплина у него.

ИЗТОЧНИЦИ

Цигова, Б. *Дзен и традиционните японски изкуства*. С., Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2014.
Makoto Ueda. *Literary and Art Theories in Japan*,
http://zen-buddhism.net/arts/zen-and-arts.html
http://jivotyt.com/index.php/literatura/95-statii/1196-nakratko-za-haiku-senryu-humor-v-haiku
http://en.wikipedia.org/wiki/Japanese_tea_ceremony
http://en.wikipedia.org/wiki/Rikka_(ikebana)
http://en.wikipedia.org/wiki/Haikai
http://en.wikipedia.org/wiki/Senry%C5%AB
http://www.britannica.com/EBchecked/topic/401646/nageire
http://www.ikenobosf.org/gallery-jiyuka.htm
http://www.ikebanahq.org/whatis.php

ЕСТЕТИЧЕСКАТА КОНЦЕПЦИЯ НА СЦЕНИЧНОТО ИЗКУСТВО „НО“ ; ЗА ПОНЯТИЕТО *ХАНА*.

Светомира Рускова
Специалност Японистика, III курс

Японското сценично изкуство Но (яп. 能 или能楽 *но:гаку*) възниква през 14 век като негов първообраз са вокално-танцови сценки, които съчетават шинтоистки и будистки ритуални изпълнения, елементи на народни танци, скечове и акробатични номера. Тази форма на зрелищен спектакъл е привнесена от Китай и в началния си етап на разпространение в Япония има характер на улични забавления, наричани *саругаку* 猿楽 – музикално-забавни маймунщини.[1] След това *саругаку* стават по-организирани представления с растяща популярност, а актьорите печелят признание за уменията си, поради което изкуството започва да се нарича *саругакуно* 猿楽能 и бива провеждано основно в будистките манастири.

За основоположник на Но в Япония се счита Дзеами Мотокийо (1363–1443). Дзеами е не само един от най-даровитите изпълнители, но и човекът, който създава оригиналната естетическа концепция за Но в множество свои трактати. Най- значимото му съчинение е „Фушикаден“ – „Напътствия за цветето“[2] в Но, което представя естетическата концепция на това изкуство и служи като важен учебник за обучение по актьорско майсторство в Но.

В част четвърта на „Фушикаден“ се споменава произхода на *саругаку*. За негова родина се счита Индия, като за доказателство служи текст, разказващ любопитна история от живота на Буда. В родината на Буда – Индия, той започва свещена проповед, но в този момент Дайба – роднина на Буда, но и негов зложелател, събира други неверници, с които започват да вдигат голяма врява – крясъци, танци, звънци само и само да попречат на молитвата му. Тогава трима от учениците на Буда: Анан, Шариоцу и Фуруна изпълняват 66 сценки в съпровод на флейти и барабани. Така вредителите били привлечени от веселието и престанали на пречат на Буда и той завършил молитвата си. Така започва пътят на това изкуство в Индия.

[1] Цигова, Б. Дзен и традиционните японски изкуства. Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2014.

[2] По превод на проф. дфн. Бойка Цигова.

Драматургия

„Но“, за разлика от други театри, няма ясно изразена литературна основа, нито пък може да се определи към конкретен вид театрално изкуство. Сценичното изкуство Но съчетава особености на оперния, балетния и драматичния театър. Съвкупност е и от вокално и актьорско изпълнение, пантомима, музика, хореография, а сценичната му реализация се постига чрез всички тях, докато самата история не е толкова важна. По света е известен и като *Театър на маските* като понякога се търсят аналогии и с класическия древногръцки театър. И докато наистина, в Но маски се използват, но те са само един от всички елементи, които съставляват Но като сценично изкуство. Маските 能面 или 面 *омоте*, са атрибут на основните герои в стандартната Но пиеса и са средство за художествена деперсонализация. Тя прави Азът безличен като освобождава съзнанието на зрителя от мисълта за образност, от реалното. Маската дава път на въображаемото, нереалното и насочва към чистото, освободено от илюзорните представи съзнание. С други думи маската тук е стимул в процеса на себеотрицание.

Сцената на Но представлява модел на шинтоистко светилище и е построена от кипарисово дърво. Основната част *хонбутай* е открита от три страни, една от които е свързана с тесен мост – *хашигакари*. Хорът, музикантите и помощниците са в задната част на сцената. Единственият постоянен декор е иглолистното дърво, символ на дълголетие. Костюмите също са важен елемент – те са пъстри и с по-особена кройка. Музиката е сложна за изпълнение и актьорите ѝ отделят голямо внимание през дългогодишното си обучение.

Пиесите за НО се наричат *йо:кьоку* и представляват песни и мелодии. Те се превеждат като „драма“, но не са драматургично произведение, както ние ги осмисляме. *Йо:кьоку* са съчетание на текст и музика. Сюжетът е опростен, а пиесите са еднакви по структура. Прелюдия 序, кулминация 破 и финал急. Текстовете включват класически текстове, *сутри*, митологични и исторически сюжети. Говорът може да се стори монотонен, защото е свързан с будистките идеи и самият той наподобява молитва.

Естетическата категория *хана*.

В центъра на естетиката Но е понятието „хана“, преводимо като цвете. В поетиката на Дзеами, понятието е разглеждано като основна естетическа категория на Но-изкуството. *Хана* е състояние, което е най-висша тайна на изкуството Но и до него може да се достигне само чрез основната будистка категория – духовно озарение, или *сатори*. *Хана* не е еднозначно поня-

тие и в този смисъл е трудно да се определи. Дзеами го обозначава като „скрито и неуловимо от разума състояние на духа, близко до религиозното съзнание.“[3] То може да се тълкува и като връх на актьорското майсторство. Как актьорът може да постигне хана? Това е най-голямата трудност за актьора и определя неговия талант и умение. Така нареченото *мономане* е един от начините, с които актьорът може да постигне майсторство. *Мономане* е превъплъщаването в ролята на типичен персонаж, представян от съответната маска. Важно е да се отбележи, че в Но героят не е персонаж, а типаж. Пълното превъплъщаване в ролята става чрез тренираните до съвършенство жест, танц и песен които да трябва да бъдат овладени изкусно, но да изглеждат естествени и неподправени. Неподправеността се изразява чрез понятието *макото*. То е сърцевината на изпълнението. По начало, зрителите на Но знаят за какво става въпрос в постановката предварително, поради което и текстът, и случването на сцената нямат такава съществена важност. Маските, сценографията, песните са познати и типични. И все пак зрителят идва на представлението, не за да види добре познатата пиеса, а за да изпита изненадата от неочакваното, смайващото, в актьорската игра, чрез което да достигне хана и мигът на прозрение и просветление. Истинският миг на наслада от представлението.

Омошироки е друго интересно понятие, свързано с хана и *медзураши*. Трите заедно се обединяват в т.нар. триединно цвете на озарението, водещо по пътя към просветлението.

Френският японист Рене Зифер дава следното определение за хана: „... Хана си остава едно чудотворно явление, което се появява от време на време в играта на актьора и поражда у зрителите една неопределима, но безспорно естетическа наслада.“[4] *Хана* обединява творческите усилия на актьор и зрител да достигнат озарението – светът на необозримото, нематериалното, което може да се случи само чрез вглъбяване и съзерцание, преминаващо в самовглъбяване. *Хана* може да се нарече и екзистенциална тайнственост, която е почти илюзорно състояние на връзката между актьор и зрител по време на спектакъла, „при което актьорът е възможно най-вдъхновен, а зрителят е в състояние на естетически екстаз“[5]. С други думи хана обозначава върховият момент в представлението. В теорията на изкуството „Но“ *хана* е обяснено и чрез термина *кокоро*, при което по смисъл се приближава до разбирането ни за същина, емоционален заряд, духовно пространство. За древния японец то е психично състояние, източник на творческа енергия.

---

[3] Цигова, Б. Дзен и традиционните японски изкуства. Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2014, с. 112.

[4] Пак там, с. 115.

[5] Пак там.

При Но сцената и актьорът могат да се разгледат и като заместители на бялата стена в медитационната практика дза-дзен. Те стават медиатор между публиката, зрителя и между света на хана – непознатото, отвъдната красота, която зрителят цели да достигне чрез вглъбяване в сценичното майсторство на актьора, чрез художествена медитация.

Целта на НО е да „пренесе“ зрителя в света на „незримата красота“, наречена *ю:ген*. Самото *ю:ген* включва тайнството на незримата красота, но и прелестта и съвършенството във всеки детайл на изкуството Но. Красотата е нереален феномен, илюзия, но нейната основа е в човешките действия и съзнание. Тя е „видимост без форма“. Най-висшата форма на актьорската игра е степента на не-съзнание. То се изразява в превъзмогване на двоичността на съществуващия свят според будизма – материя и празнота и сливането им в една цяло, което води до проникване в незримата, сакрална красота. Красотата, макар и феномен, нереална, според Дзеами, е все пак породена от реалното – песен, глас, от сценичното действие.

По време на своята игра, актьорът е в сърцето на *хана* – т.н. „*хана но кокоро*“, иначе казано в света на състоянието *хана*. Той става посредник между света на отвъдната красота и публиката. Трябва да съумее да преодолее разрива между материя и не-материя – състояние което Дзеами определя като не-съзнание – висша степен на актьорската игра, която съумява да „смая“ зрителите. Смайването от неочакването е необходимо свързващо звено в спектакъла НО. Зрителят идва, за да бъде смаян. Той очаква неочакването. В японския език това се обозначава с *медзураши* 珍しい и има значение на нещо ново, необикновено, непривично. Ако актьорът максимално успее да се потопи в света на *хана*, то актьорската му игра ще успее да смая зрителя, да го поведе по пътя на съзерцанието. В този смисъл, в Но като медитативен акт, смайването се определя като първата крачка към самовглъбяването, крачка към достигане на сатори и на юген. С други думи, хана е начално състояние за актьора, който има за задача да разпръсне семената на цветето, за да може зрителят, наблюдавайки играта му да достигне смайващото, отвъдното. Така за зрителя хана се явява крайният, върховен момент. „Тоест в Но хана е и причина и следствие от естетическата медитация, която назоваваме Но.“[6]

НО изключва зрелищността, а в пиесите не присъстват забавни или остри конфликти. Зрителят предварително е запознат със съдържанието на пиесата, със символичния реквизит и структурата на спектакъла. Затова зрителят посещава спектакъла с ясната цел да се наслади на актьорската игра и да се потопи в нея, изцяло откъснат от всичко останало. С други думи, Но може да се разглежда като художествено мотивирано медитиране, при

[6] Пак там, с. 117.

което зрител и актьор се отдават на съзерцанието по пътя към незримата красота. При Но няма аплодиране или добре познатата ни шумна публика. Тъй като целта е да се постигне самовглъбяване на зрителя в самия себе си. Този процес при актьора протича отвътре-навън, а при зрителя отвън-навътре. Естествено, такова върховно изживяване не винаги може да се постигне. Понякога актьорът не може да се потопи напълно в света на хана, или зрителят не може да постигне пълното удоволствие от съзерцанието на разцъфването на хана в актьорската игра. Дзаеми пише, че избраният стил на игра, дадената публика и място, общите очаквания – всички те са условия за вероятния успех на спектакъла. Вкусовете на хората се променят според мястото и хана не е статика, а променлива величина, която съответства на всеки определен отделен момент.[7]

Актьорът в Но преминава дългогодишно обучение, докато се научи да достига пълно творческо самовглъбяване. Той трябва да се превърне в творчески медиум между одухотворено и материалното. Публиката на НО няма характер на зрителско множество. Зрителят няма експресивна реакция по време на спектакъла – няма говорене, смеене, коментари. Основното състояние, което обединява публиката е самовглъбяването. Необходими и за актьора, и за зрителите са предварителна психична нагласа и максимална емоционална концентрация.

Заключение

Би могло да се заключи, че сценичното изкуство Но е по-скоро естетика, отколкото религиозен феномен, и по-скоро медитативна практика, отколкото зрелищен спектакъл. Зрителят отива на НО за да открие себе си, а не, за да наблюдава често пъти познатата постановка. Художествено тайнство Но е не просто акт на съзерцание, а духовна мотивация в търсене на нещо по-възвишено. В търсене на красотата и озарението. В търсене на *хана*.

[7] Мотокийо, Д. Фушикаден: Напътствия за Цветето в Но. Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1999, с. 109.

ИЗТОЧНИЦИ

Цигова, Б. *Дзен и традиционните японски изкуства*, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“ 2014

Мотокийо Дзеами. *Фушикаден: Напътствия за Цветето в Но*. Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1999.

КУКЛЕН ТЕАТЪР БУНРАКУ

Виолета Георгиева
Специалност Японистика, III курс

Бунраку 文楽, наричан още *нингьо: джьо:рури* 人形浄瑠璃, е традиционен японски куклен театър. Той включва кукли с човешки облик, които представят човешки истории обикновено с моменти на силни емоционални конфликти. Започва развитието си в края на 17 в., като преминава както през периоди на разцвет, така и през такива на упадък, но продължава съществуването си и днес и затова може да се каже, че е ценно традиционно изкуство на японския народ, запазено през вековете.

Сцената е специфична за този театрален жанр, но заема някои елементи от Кабуки, особено в съвременния си вид, а участниците далеч не включват само кукловоди – разказвачът и музикантът също имат жизненоважна роля за представлението. Куклите от прости и малки се превръщат в двойно по-големи и с усложнена структура, като за вторите са необходими цели трима кукловоди за една кукла, чието обучение трае дълги години.

Несъмнено най-голям принос за Бунраку има японският драматург Чикамацу Мондзаемон, затова при разглеждането на този жанр неговото присъствие е неизменно. Във връзка с неговото творчество ще бъдат разгледани особеностите на литературната част от пиесата, основните сюжети, герои и идеи в тях. Чикамацу определя като важни идеите за мястото на изкуството между истината и измамата; присъствието на конфликт, който засяга чувството за чест на героя и наличието на патос, който е предизвикан именно от този конфликт, в чието създаване се крие майсторството на автора.

Исторически преглед

Бунраку произлиза от примитивни представления от Хейанския период. По онова време пътуващи кукловоди, известни като *кугуцумаваши*, обикалят Япония и изнасят представления по домовете на хората като събират дарения. Техните постановки включват кукли, които кукловодът движи върху малка сцена – кутия, висяща от врата му. През 16 в. тези кукловоди са поканени да изнесат представление в Киото за императорското семейство и самурайското съсловие. Именно в този период изкуството на кукловодството се обединява с *джьо:рури* – литературната част на представлението, съставена от поезия и проза. *Джьо:рури* от своя страна се създава от *бива хо:ши* – монаси, които разказват истории и свирят на музикалния инстру-

мент лютня. Оттук произлиза и другото наименование на театъра – *нингьо: джо:рури*, като японската дума за кукла е *нингьо:* и тя се комбинира с джьо:рури.

Бунраку се превръща в добре развито театрално изкуство, когато през 1684 г. в Осака е основан театърът Такемото-дза. Тогава започва периодът му на разцвет. През XVIII в. размерът на куклите се увеличава двойно и те придобиват днешния си облик. Техният механизъм се усложнява и затова има необходимост и от увеличаване на броя на кукловодите – от един на трима.

Упадък на този жанр се наблюдава в ранния период Мейджи. Тогава конкурентният му жанр *кабуки* успява да запази своята популярност и в репертоара му се включват пиеси, първоначално писани за Бунраку. Но куклениятъ театър продължава да съществува благодарение на актьора Уемура Бунракукен, който открива свой куклен театър през 1871 г. в Осака. Именно той му дава името Бунраку.

И днес този театър в Осака е центърът на развитие на *бунраку*, но пиеси от този жанр може да се видят и в Националния театър в Токио.

Важна особеност на Бунраку е, че е общодостъпен за публиката, а не е предназначен само за висшите социални слоеве, като това го различава от театралното изкуство НО.

Структурата на Бунраку е специфична с това, че литерурната част и действието са разделени и се изпълняват от различни хора на различни сцени – кукловодите изпълняват действието на основната сцена, а разказвачите рецитират литературната част на допълнителната сцена, където има място и за музикант, защото и наличието на музикален съпровод е необходимо за *бунраку*.

Сцена

Сцената на кукления театър Бунраку се състои от основна част, наречена *хонбутай*, и допълнителна част, наречена *юка*.

Хонбутай е предназначена за куклите и кукловодите и е разделена на три части от перила, наречени *тесури*, простиращите се по дължина на сцената. Средната част се нарича *фунадзоко* (вдлъбнатина), като тази част е по-ниска от съседните ѝ две и там застават кукловодите. Това им помага да държат куклите така, че краката на куклите да се движат по *тесури*, които се намират пред *фунадзоко*, създавайки илюзията, че куклите се движат по земята. Кукловодите влизат и излизат през *комаку* – малки черни завеси, поставени в двата края на сцената.

От дясната страна на *хонбутай* се намира допълнителната сцена – *юка*, която навлиза в публиката и на нея има въртяща се платформа. Там се разполагат разказвачът и музикантът.

Декорите на сцената са цветни и реалистични и наподобяват умален модел на тези на Кабуки сцената, защото са направени пропорционални на височината на кукловодите.

Участници

Участниците в постановките на Бунраку се делят на три вида –- кукловоди (*нингьо:цукай*), разказвачи – (*таю:*) и музиканти-изпълнители на *шямисен*.

Куклите на главните герои обикновено са управлявани от трима кукловоди, а тези на второстепенните като слуги, войници, странични наблюдатели, животни и др. изискват само един кукловод. При наличието на трима кукловоди за една кукла главният от тях е предназначен за главата и дясната ръка на куклата (*омо-дзукай*), вторият за лявата ръка (*хидари-дзукай*), а третият за краката (*аши-дзукай*). Те се движат се заедно в безупречна координация, така че движенията на куклите да наподобяват човешките. Кукловодите не са изцяло скрити от публиката както в много други театри, а това, което ги прави „невидими", е черното им облекло, като само главният кукловод е изцяло видим. Той обикновено е с открито лице и е облечен в официално кимоно в светли цветове. Това нарушаване на анонимността на кукловодите е свързано с амбицията на кукловодите за слава и желанието на публиката да види известни кукловоди. Останалите кукловоди са облечени в черни роби, наречени *курого*, като тези облекла им позволяват да „изчезнат" зад куклите. Те имат и качулки, които скриват лицата им. Много години са необходими на кукловодите да се обучават в изкуството *бунраку.* Необходими са поне 25 години за придобиване на титлата *омодзукай*.

Разказвачът и музикантът седят на въртящата се платформа на страничната сцена *юка*, която ги прибира зад сцената като приключат изпълнението си. *Таю:* представя мястото на действие и емоциите на героите. Често той е само един, затова му се налага не само да рецитира диалозите на всички герои, но и да играе ролята на вездесъщ разказвач, затова е необходимо да притежава богат вокален диапазон. Има три стила на рецитиране, които използва *таю: – котоба* – говорене (включва диалозите); *джи* – напяване, прекъсвано от звуците на шамисен (включва разказвателната част от трето лице), и *фуши* – емоционални песни, изпълнени под мелодичния акомпанимент на *шямисен*.

Изпълнителят на *шямисен* седи отляво на разказвача, като *шямисен*, който се използва в Бунраку, се нарича *футадзао* и е различен от тради-

ционния инструмент, защото тоновете му са по-ниски и по-резониращи. Целта на музиканта също е да изрази емоциите на героите, да предаде атмосферата и напрежението на историята, но основната му задача е да зададе темпото на представлението.

Разказвачът и музикантът отначало са невидими за публиката, но през 1715 г. започват да излизат на допълнителната сцена *юка*. В някои по-мащабни пиеси от репертоара на Бунраку е възможно да има повече от една двойка разказвач и музикант и дори цял оркестър от музиканти.

Въпреки че основната сцена е за кукловодите, е трудно да се прецени дали тяхната роля е най-важна и дори често ролята на разказвачите се приема за по-важна и те се определят за душата на изпълнението. Този факт предполага, че *бунраку* е изкуство, което трябва да се чуе, защото литературната част е в основата му.

Кукли

Куклите са съставени от няколко елемента – глава (*кашир*а), дъска за рамената, пръчка (*догуши*), представляваща основата на тялото, крайници, костюм, който представлява кимоно, като на гърба на костюма има дупка, която да позволява на кукловодите да ги управляват, както и перука (*кадзура*). Размерите им зависят от пола и възрастта на героя, като обикновено са на половината на човешкия размер. При някои кукли с помощта на конци кукловодът може да движи очите, устата и веждите на куклите, но често тези на женските персонажи са с неподвижни лица. Обикновено кимоната на женските кукли са толкова дълги, че се премахва необходимостта от наличието на долни крайници. Съществуват модели на около 70 различни глави, които се избират за куклите според характеристиките на персонажите им, както и около 80 различни прически за мъжките кукли и 40 за женските. Движенията на мъжките кукли са по-бързи и резки, докато на женските – по-леки и изящни. Способността им да наподобяват човешките движения им позволява да заемат специфични пози, които се срещат и при актьорите в Кабуки като *мие* – внезапна драматична поза, и др.

В една пиеса се използват около 40–50 кукли, като една кукла може да бъде запазена за около 100 години. Отначало куклите се управляват само от един кукловод, като броят им се увеличава до трима през 1734 г.

Сюжети, литературен език и идеи. Приносът на Чикамацу Мондзаемон

Несъмнено най-голям принос за развитието на драмата за кукления театър Бунраку има Чикамацу Мондзаемон (1653 –1725). Той е написал около 100 пиеси, които се разделят на два основни вида – *джидаймоно* 時代物 – исторически, които обикновено са базирани на реални исторически събития, но често в тях се срещат и фантастични елементи; и *севамоно* 世話物 – семейни драми за търговската класа, които той въвежда като драматургичен жанр. Историята в пиесите се развива в рамките на човешкия свят и героите са хора, въпреки че понякога представя свръхестествени случки. Като цяло сюжетът се придържа към реалността, към човечността и изразяването на човешки емоции. Въпреки че героите са представени от кукли, театърът не е предназначен за деца, а в него се разглеждат теми за възрастни.

Събитията от човешкия живот са представени от емоционалната им страна, защото цялостната атмосфера на театъра е по-скоро емоционална отколкото интелектуална за разлика от западните пиеси, в които се търсят човешки истини и се правят опити за достигане до корените на човешкото съществуване. Затова въпреки че заради големия си принос към театъра често Чикамацу е сравняван с Шекспир, тематиката на пиесите му е коренно различна.

В *джидаймоно* е засегната концепцията за *бушидо:* – самурайския кодекс за поведенчески модели. Сюжетите обикновено са сложни, понякога и фантастични, а когато са базирани на реални събития от тогавашното време те често се поставят в миналото, за да се избегне цензуриране. Засегнати са теми като етика, лоялност и предателство, служба и саможертва. Главният герой обикновено е смел воин, има отдадена съпруга, готова на саможертва, лоялни слуги и понякога наложница. В *севамоно* се засягат теми като изневяра, самоубийства, убийства. Има четири основни типа герои – търговец от средна класа, вярната му съпруга, честната му куртизанка и неговите зли врагове, които искат да му я отнемат.

Мястото на Бунраку между истината и измамата

Според Чикамацу изкуството се намира на границата между истината и измамата и затова забавлява публиката, защото според него точна имитация на реалността предизвиква неприятно чувство у публиката. Куклениятт театър съдържа тази дистанция между живота и изкуството, тъй като кукли биват възприемани в ролята на човешки същества – в това се съдържа измамата. А според него истината откриваме в това, че пиесите му представят

някои неща дори по-истински от фактите – например женските му персонажи казват неща, които жените в реалния живот не биха се осмелили да кажат, и по този начин изразяват съкровените им чувства. Това е защото в изкуството не съществуват ограниченията, наложени от живота особено в тогавашната феодална епоха, в която японските жени са били доста ограничавани от изразяването на емоциите си.

Затова може да се каже, че Бунраку разчита на принципа на стилизация – стилизираният начин на игра на куклите принадлежи на сферата между истината и измамата и може да бъде изпълнен ефективно само от тях. Именно затова на кукловодите са необходими дълги години на обучение да усвоят този стилизиран начин, по който трябва да протече играта на куклите на сцената. Пример за такъв тип стилизирано движение е *уширобури* – поза, при която куклата се обръща с гръб към публиката, главата и се наклаия силно назад и вдига дясната си ръка. Тази поза изглежда нереалистична като се сравни с човешко движение, но тя ефективно изразява емоцията на героя, обикновено емоция на скръб и болка.

Стилизация се наблюдава във всички аспекти на пиесата – стилизация на сценичния език, на представлението, което е съставено от три части – представлението на куклите, рецитиране и музикален акомпанимент, както и стилизация на сюжета и представянето на историята на сцената. Това е иновативен подход, който е необходим за поддържане на интерес у публиката. Чрез него се дава реална форма на неща, които не съществуват в реалния живот и по този начин се постига артистична експресивност.

Джьо:рури – литературният език

Джьо:рури е литературната част от пиесата, която включва поезия и проза. Поетичните части са изградени от стихове, съставени от комбинация от 5 и 7 срички. Това разпределение на сричките създава ритъм, подходящ за японските текстове за рецитиране. Поезия се използва основно в *макура* (начални фрази, които въвеждат дадено действие или сцена) и в лирични части като *мичиюки* (сцена с пътуване) и *кудоки* (монолог на ридание, оплакване), а прозата се среща основно в диалозите. Някои стихове създават дълбоко емоционални фрази, които впечатляват и разчувстват публиката. Но може да се каже, че това е приблизително разделение и като цяло границата между поезия и проза в текстовете на пиесите не е ясно изразена. Това се дължи и на факта, че Бунраку не разчита толкова на стила на писане на пиесите, колкото на тяхното изпълнение, на начина на представяне на текста *джьо:рури* на публиката – той трябва да бъде рецитиран по драматичен начин, за да ѝ въздейства.

Джьо:рури може да бъде разделен и на други две категории – *котоба*, които представляват диалозите и са от първо лице, и *джи* – частите с обяснение, в които разказвачът таю: от трето лице разказва историята и описва чувствата и мислите на героите. Котоба обикновено се рецитират, а джи се пеят под съпровода на шамисен, но често и тези ограничения се пренебрегват и се наблюдава и обратния случай. Но със сигурност се използват и двата начина на изпълнение като от мелодично пеене се преминава към говорене и обратното в зависимост от драматизма на ситуацията.

Конфликтът между *нинджьо:* и *гири*

Конфликтът, който се наблюдава в сюжета на пиесите на Чикамацу, е предизвикван от чувството за чест, защото главният герой в пиесата обикновено е поставен пред трудния избор между чувствата си (*нинджо:* 人情) и честта си, запазването на която изисква придържане към конфуцианската концепция за лоялност и дълг (*гири* 義理). Героят се опитва да избегне нарушаването на дълга си и затова е принуден да потисне емоциите си. Интерпретациите на този конфликт в пиесите на Чикамацу са различни според вижданията на различните критици. Според представителите на консерватизма Чикамацу настоява за избор на разума над чувствата във всички случаи. Представителите на романтизма споделят различно мнение – според тях той представя любовта в най-чистата ѝ форма, която заради своята чистота не може да бъде изпълнена в опетнения и позорен земен свят. Левите критици твърдят, че Чикамацу представя конфликта между консервативното общество и прогресиращата личност, между морала на феодализма и развиващото се его на модерния човек.

Патос

Според Чикамацу патосът в пиесата е необходим и той е предизвикан от драматична ситуация, създадена от конфликта. Човешката природа е склонна към изпадането в тези драматични ситуации, защото е изградена от чувства, страсти, желания, които често си противоречат. Но в нея съществува и чувство за чест, което притиска човекът да ограничи и контролира конфликтите на личните си чувства колкото може повече. Чувството на патос възниква, когато публиката вижда в пиесата герой, изправен на кръстопът, като по който и път да поеме би довел някакво бедствие в живота си. Получава се още по-силен ефект на патоса, когато чувството за чест е разделено на две – като дълг към семейството и дълг към обществото и какъвто и из-

бор да направи ще изгуби нещо важно – чистотата на името си, богатството си, любовта си или дори живота си.

Образи на героите

Ограниченията, които поставя използването на кукли за ролите на хора, имат своите последствия в това, че историята е представена по по-прост и примитивен начин от начина, по който я представят човешките актьори, и се създава впечатлението, че героите са статични и не се наблюдава духовно израстване в тях. Затова наистина почти всички герои в пиесите на Чикамацу нямат дълбочина на образа и рядко показват психологическо развитие. Въпреки че в живота на героите има препятствия, за преодоляването на които те показват своите благородни качества, може да се каже, че тези качества са изначално в природата им, но са скрити и излизат наяве заради ситуацията, а не че са резултат от духовно израстване.

Събитията в сюжета не е нужно да са силно свързани, защото целта на Чикамацу е да представи отделни сцени, обрисувани със силни емоционални конфликти. Не съществува една-единствена открояваща се идея, която да преобладава през цялата пиеса и да управлява структурата ѝ като цяло. В заключение може да се каже, че майсторството на Чикамацу се крие не в създаването на тези сюжети и герои, а в представянето на драматичния момент, където ръководени от чувството за чест, два противоположни елемента от човешката природа влизат в дуел, т.е. неговата цел е не да създаде сложен сюжет със сложни персонажи, а да развие психологическата сфера на героите, да представи вътрешния, интимен свят на чувствата им.

Известни пиеси от репертоара на Бунраку

Едни от най-известните пиеси на Чикамацу Мондзаемон са „Сонедзаки шинджю:” и „Канадехон Чюшингура”, които са създадени по истински случаи.

„Сонедзаки шинджю:” е най-популярната пиеса на Чикамацу от жанра *севамоно*. В нея е представено самоубийството на двама влюбени, което е резултат от конфликта между любовта и честта. Последната сцена на пиесата е изпълнена с дълбок и емоционален патос. В нея двамата влюбени се отправят в нощния мрак към градината на храм и се самоубиват. Тази пиеса дълбоко разчувства зрителите и самоубийството на влюбени става основна тема за Бунраку. След като тя придобива популярност се наблюдава увеличаване на случаите на реални самоубийства на двойки, което води до забрана на пиесите с такава тематика.

„Канадехон Чюшингура" представя историята за клана на феодала Асано Наганори, който е принуден да извърши самоубийство. 47-те ронини, които са му служили, решават да отмъстят за смъртта му като убият човека, виновен за смъртта му. Тази история, която разказва за предаността на самураите към господарите им, за смелостта и готовността им да изпълнят дълга си към тях, е пресъздадена на сцената 47 години след реалното събитие.

Заключение

Бунраку е театър с богата история и несъмнено важна част от японското културно наследство. Кукловодите не са единствените участници в пиесата, защото те се грижат само за сложните стилизирани движения на куклите, докато диалозите на героите и разказването на историята са поверени на разказвач, който има задачата с помощта на музиканта – изпълнител на шамисен, да предаде атмосферата на историята и да опише емоциите на героите. За разлика от много други куклени театри, които разглеждат опростени истории като митове и легенди, бунраку представя по-сериозни теми, задълбавайки в човешката емоционалност и създавайки драматичен сюжет. В основата на този сюжет обикновено стои конфликтът между личните чувства на героя и неговия дълг, като именно тази драматична част на пиесите е най-голямото постижение при създаването им, майстор на което е несъмнено Чикамацу Мондзаемон. Той има най-голям принос в този жанр и създава най-известните пиеси от него, истински шедьорви, останали в историята.

ИЗТОЧНИЦИ

Literary and Art Theories in Japan. Makoto Ueda
Shakespeare East and West. Minoru Fujita, Leonard Pronko
The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism. Benito Ortolani
http://factsanddetails.com/japan/cat20/sub131/item713.html
http://www.glopad.org/jparc/?q=en/adachi/text
http://en.wikipedia.org/wiki/Bunraku

Академични прояви

НА СТУДЕНТИ ЯПОНИСТИ

ПРЕЗ 2014 ГОДИНА

КРЪГ КРЪГ КРЪГ

ПЪРВА КОНФЕРЕНЦИЯ НА СТУДЕНТА ЯПОНИСТ В СУ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“ ПОД НАДСЛОВ „ЯПОНИЯ – ЗАГАДЪЧНА И БЛИЗКА“, ПОСВЕТЕНА НА 55-ГОДИШНИНАТА ОТ ВЪЗСТАНОВЯВАНЕТО НА ДИПЛОМАТИЧЕСКИТЕ ОТНОШЕНИЯ МЕЖДУ БЪЛГАРИЯ И ЯПОНИЯ

TOSHIBA

КОЛЕКТИВНИ ПРОЯВИ

НА СТУДЕНТИ ЯПОНИСТИ

ПРЕЗ 2014 ГОДИНА

ИЗЛОЖБА „*БЪЛГАРИЯ ЗА ЯПОНИЯ*“, ПОСВЕТЕНА НА 55-ГОДИШНИЯ ЮБИЛЕЙ ОТ ВЪЗСТАНОВЯВАНЕТО НА БЪЛГАРО-ЯПОНСКИТЕ ДИПЛОМАТИЧЕСКИ ОТНОШЕНИЯ. ОРГАНИЗИРАНА ОТ СПЕЦИАЛНОСТ ЯПОНИСТИКА СЪВМЕСТНО С НАЦИОНАЛНИЯ ЕТНОГРАФСКИ МУЗЕЙ 15 ЯНУАРИ – 7 ФЕВРУАРИ 2014 Г.

ДЕВЕТИ ПРАЗНИК НА ЯПОНСКАТА КУЛТУРА – БУНКАСАЙ / 第九日本文化祭

桜
幸福
暁
夢
龍
流星
虎
希望
満月
勇気

ТРЕТИ БАЛКАНСКИ ЛАГЕР ПО ЯПОНСКИ ЕЗИК
第三バルカン半島日本語サマーキャンプ

ALGIDA

Нашият афиш

2014–2015 АКАДЕМИЧНА ГОДИНА

КРЪГ КРЪГ КРЪГ

ОБУЧЕНИЕ ЗА СЛЕДДИПЛОМНА КВАЛИФИКАЦИЯ:

КУРС „ЯПОНСКИ ЕЗИК И КУЛТУРА“
Факултет по класически и нови филологии ,
Специалност Японистика

Обучението се провежда от 2006/2007 академична година
Курсът предлага широкопрофилна подготовка в посочената област. Предназначен е за специалисти от различни сфери, които желаят да придобият основни практически умения за общуване на японски език, както и базови познания за японската култура и общество. Подходящ е и за служители в държавната администрация, чиято сфера на дейност предполага контакти с Япония, и за ръководители и служители на фирми, които имат бизнес отношения с японски компании и организации.
Обучението се извършва в специалност „Японистика“ на Катедра „Езици и култури на Източна Азия“ от висококвалифицирани български и японски преподаватели.
Продължителност на обучението – 2 години, по два семестъра годишно / 3 пъти седмично от 18 до 21ч.
След успешно приключване на обучението се издава свидетелство за професионална квалификация.

Записване – ежегодно от 01 април до 15 септември, в каб. 214, партер, Ректорат, Северно крило, бул. Цар Освободител 15.

Документи за кандидатстване – заявление до Ректора за участие в курса (свободен текст), ксерокопие на диплома за висше образование (за действащи студенти – уверение за студентско положение), документ за платена такса – фискален бон или бордеро.

За допълнителна информация: Сектор „Следдипломна квалификация“, Ръководител сектор: Цветана Панова

Ректорат, каб 214, тел.: (+ 359 2) 9308 548, (+ 359 2) 846 35 46,
E-mail: tz_panova@fmi.uni-sofia.bg

ЦЕНТЪР ЗА ИЗТОЧНИ ЕЗИЦИ И КУЛТУРИ – Отдел „Студенти“
Бул. „Тодор Александров“ №79, каб. 2, Мария Тодорина
тел.: 02/829 37 83 вътр. 117; 02/829 37 85, E-mail: mimi_todorina@abv.bg

ОБУЧЕНИЕ В ОБРАЗОВАТЕЛНА СТЕПЕН МАГИСТЪР:

ПРИЕМЪТ НА КАНДИДАТИ ЗА ОБУЧЕНИЕ В НОВАТА МАГИСТЪРСКА ПРОГРАМА „ЯПОНСКИ ЕЗИК И КУЛТУРА“ НА СПЕЦИАЛНОСТ ЯПОНИСТИКА В СУ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“ Е ПРЕЗ СЕПТЕМВРИ 2015 ГОДИНА

С цел да подпомогнем нашите следващи дипломанти от бакалавърската програма да надградят своите знания напомняме, че курсът на обучение в нашата магистърска програма „Японски език и култура“ осигурява необходимото по-високо ниво на квалификация в научното направление филология и гарантира по-целесъобразен спектър на компетентност в бъдещата професионална реализация на завършилите специалисти японисти.

МАГИСТЪРСКА ПРОГРАМА ЯПОНСКИ ЕЗИК И КУЛТУРА

специалности: ЯПОНИСТИКА
Срок на обучение: 2 семестъра
Форма на обучение: редовна
Ръководител: проф. дфн Бойка Цигова
e-mail: boyka.tsigova@gmail.com

УЧЕБЕН ПЛАН

ЗАДЪЛЖИТЕЛНИ ДИСЦИПЛИНИ	Семестър	Лекции	Упражнения	ECTS КРЕДИТИ
Съвременен японски език – практически курс 1.	1	15	30	4
Японска култура – традиции и съвременност	1	30		2
История на японското сценично изкуство и театър	1	30	15	4

Социално-икономическо развитие на съвременна Япония	1	30		2
Шинто и Дзен-проекции в традиционните японски изкуства	1	30	15	4
Българската японистика: история, съвременно състояние и перспективи	1	30	15	4
Изследвания в съвременната японистика	1	30	15	4
Естетика на източния театър	1	30		2
Съвременен японски език – практически курс 2.	2		45	4
Съвременна японска архитектура	2	30		2
Етнография на Източна Азия	2	30	15	3
Подготовка на дипломна разработка под научно ръководство	2		60	2
Защита на дипломна работа	2			15
ИЗБИРАЕМИ ДИСЦИПЛИНИ (избраните дисциплини трябва да носят минимум 8 кредита (4 кредита за I сем., 4 кредита за II сем.)				
Японската литература в България: превод и рецепция	1	30		2
Японското сценично изкуство «НО»	1	30		2
Дзен-словесни типологии в Япония	1	30		2
Gender Studies. Роля на пола във фолклора.Мъжките образи в японските вълшебни приказки	1	30		2
Философия на образността	1	30		2
История на политическите и културни отношения м/у България и Япония.	1	30		2
Японската гравюра *укийо-е*: автори и образци	1	30		2
Кулинарно изкуство и култура на храненето в Япония	2	30		2
Потребителската култура в Япония и Китай.	2	30		2
Поетичен символизъм в източноазиатската поезия	2	30		2

Музикална култура на Източна Азия.	2	30		2
Други избираеми дисципини (предлагани в други магистърски програми на СУ «Св. Климент Охридски», както и от всички задължителни и избираеми дисциплини в бакалавърските програми на специалностите Китаистика и Кореистика, но без да може да избере два пъти в рамките на двете степени една и съща дисциплина).				

Съставил: проф. дфн Бойка Цигова

ПУБЛИКАЦИИ:

КРЪГ/Списание на младия японист,
Брой 1, 2014 г.

КРЪГ/Списание на младия японист,
Брой 2, 2014 г.

КРЪГ/Списание на младия японист,
Брой 3, 2014 г.