

Государственный музей Востока

Москва
2016

G.M. SOROKINA

**TEXTILE
ART OF INDONESIA
AND MALAYSIA**

FROM THE STATE MUSEUM OF ORIENTAL ART

Catalogue of the Collection

Г.М. Сорокина

**Художественный
текстиль Индонезии
и Малайзии**

в собрании Государственного музея Востока

Каталог коллекции

Ответственный редактор: **А.В. Седов**
Фотографы: **Э.Т. Базилия, Е.И. Желтов, О.А. Сухарева**
Дизайн и верстка: **О.И. Бойко**
Корректор: **С.В. Лапина**

Сорокина Г.М. Художественный текстиль Индонезии и Малайзии в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции. — М.: ГМВ, 2016. — 344 с.: ил.
Издание представляет собой первую публикацию полной коллекции художественного текстиля Индонезии и Малайзии из собрания Государственного музея Востока. Ткани, занимающие важное место в традиционной культуре и обрядности жителей Малайского архипелага, стали основной темой данного исследования. В разделах каталога, посвященных наиболее значимым видам текстильных изделий, таким как батики, икаты, сонгкеты, приводятся данные об истории возникновения и развития данных видов художественного ремесла, о назначении каждого отдельного произведения, его бытовании, символике декора. Каталожная часть сопровождается цветными фотографиями. Данное издание представляет интерес не только для специалистов по художественному текстилю, востоковедов, но и для широкого круга читателей.

ISBN 978-5-903417-92-6

С О Д Е Р Ж А Н И Е

Характеристика и происхождение коллекции	7
История изучения художественного текстиля	9
Батики	
История искусства батикования	14
Батики Центральной Явы	27
Батики северного побережья Явы и других регионов Индонезии.	30
Батики Малайзии	37
Батиковые картины	38
Художественное ткачество	
Икаты.	39
Узорное ткачество.	45
Сонгкеты	47
КАТАЛОГ	
Батики Центральной Явы	55
Батики северного побережья Явы, других регионов Индонезии и Малайзии	151
Батиковые картины	219
Икаты.	245
Узорное ткачество.	270
Сонгкеты	283
Инструменты для батикования, костюм и его атрибуты	315
Приложения	
Текстильные техники.	326
Словарь терминов	332
Список литературы.	337
Указатель источников поступления музейных предметов	341
Таблица соответствия инвентарных номеров порядковым номерам каталога	341
Summary	343



Фрагмент *каина панджанга*,
Ява, г. Чиребон, 1980-е гг.
Кат. 61.

ХАРАКТЕРИСТИКА И ПРОИСХОЖДЕНИЕ КОЛЛЕКЦИИ

Художественные ткани составляют одно из наиболее значимых и интересных явлений традиционной культуры Малайского архипелага. Представители многочисленных народов, населяющих более чем 17 тысяч островов Индонезии, которые поэтично называют “изумрудным ожерельем экватора”, сохраняют многие старинные ремесла, в том числе и ткачество на ручном поясном горизонтальном станке. С глубокой древности мастера, используя различные техники, создавали ткани для национальной одежды, занавеси, украшавшие храмы и дома в праздничные дни, полотнища, в которые заворачивали ритуальные дары и подношения. Орнаменты подобных изделий несли в себе глубокое религиозно-магическое содержание. В них были зашифрованы важнейшие понятия, связанные со всеми аспектами человеческого существования: представления о строении мира, первопредках и древних божествах, о силах, ведающих плодородием и процветанием земли. По узорам можно было определить социальный статус члена общины, его семейное положение, возраст, пол, этническую принадлежность и т.п. Для современных обитателей Малайского архипелага содержательное значение орнаментики во многом по-прежнему остается важным и действенным элементом национального самосознания.

Коллекция художественного текстиля Индонезии и Малайзии в Государственном музее Востока насчитывает более 200 предметов. Ее основу составляют ткани батики, декорированные с помощью техники восковой резервации, происходящие преимущественно с центрального индонезийского острова Ява, прославившегося своими непревзойденными мастерицами. Ткачество народов, населяющих острова Восточной Индонезии, а также Суматру, Сулавеси и Калимантан, представлено в музейном собрании сравнительно небольшой, но ценной группой традиционных икатов, созданных из окрашенных в технике резерва нитей. Интересный раздел образуют также праздничные одеяния *каины сонгкеты* и *каины прада*, в орнаментике которых широко использованы металлические нити, золотые порошок и паста.

Хронологические рамки коллекции ГМВ охватывают XIX — нач. XXI вв. Складываться она начала достаточно поздно: самый первый предмет — батиковый шарф — поступил в музей в 1941 г. Число приобретений, в основном за счет даров и передач из различных организаций, увеличилось в 1950-е гг. после достижения Индонезией независи-



Карта Индонезии

мости и установления дипломатических связей с Советским Союзом¹. Так, один экспонат был получен музеем после закрытия в 1953 г. выставки подарков И.В. Сталину. Несколько костюмов и тканей были переданы из Аппарата Президиума Верховного Совета (секретариата К.Е. Ворошилова) после официального визита в Индонезию в мае 1957 г. советской правительственной делегации, возглавляемой Председателем Президиума Верховного Совета СССР К.Е. Ворошиловым. Ценным пополнением раздела художественного текстиля в 1960-е гг. стали семь яванских батиков кон. XIX — нач. XX вв. из фондов Дирекции художественных выставок и панорам (ДХВП), а также целая группа предметов, переданных из Музеев Московского Кремля. Целенаправленное же формирование коллекции началось в 1975 г. с организации в музее отдела Юго-Восточной Азии, научные сотрудники которого большое внимание стали уделять собирательской деятельности². Основным источником поступления произведений индонезийского искусства после 1970-х гг. стало приобретение их у коллекционеров через экспертную фондово-закупочную комиссию музея (ЭФЗК) и закупочные комиссии Министерств культуры СССР и РФ. Ряд предметов был безвозмездно передан Государственному музею Востока как официальными, так и частными лицами. Так, в 1997 г. супруга посла Индонезии в Российской Федерации г-жа Эрна Витулар подарила музею большую и значимую коллекцию тканей, основу которой составили изделия с островов Сумба, Flores, Саву и шелковые батики, не представленные ранее в музейном собрании³.

Каталог включает в себя полную коллекцию Государственного музея Востока по этой теме, а также такие детали костюма, как головные уборы и обувь. Так как основу ее составляют именно ткани, то материал разделен на две крупные группы: в первую вошли бати-

¹ С нач. XVII в. Индонезия стала объектом голландских колониальных притязаний, что в первую очередь было связано с торговлей пряностями. Страна освободилась от колониальной зависимости и провозгласила независимость 17 августа 1945 г.

² Особенно большой вклад в формирование коллекции внесла заведующая отделом ЮВА Н.П. Чукина

³ Дар был сделан госпожой Э. Витулар по истечении срока службы ее мужа-посла и в память о долголетнем и активном сотрудничестве заведующей музейным отделом ЮВА Н.П. Чукиной с посольством Индонезии в Москве после ее скоростной смерти в 1996 г.

Яванская танцовщица. Иллюстрация из книги Т.С. Раффлза «История Явы», 1817 г.



ки, во вторую — *икаты* и произведения с ткаными узорами. Внутри этих разделов произведения размещены с соблюдением по мере возможности хронологического и регионального принципов.

ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТИЛЯ

Текстильные произведения индонезийских мастеров неоднократно становились предметом изучения европейских исследователей. Одним из первых собирателей яванских батиков стал англичанин Томас Стэмфорд Раффлз, бывший губернатором Явы в 1811–1815 гг. За время своего пребывания в Индонезии он наряду с большими преобразованиями в экономической и административной сферах значительное внимание уделял поиску и расчистке древних памятников архитектуры, ознакомлению со многими видами искусств и ремесел местных жителей. Свои наблюдения и открытия Раффлз изложил

в двухтомном труде «История Явы», вышедшем в Лондоне в 1817 г., в котором он, в частности, описал технику создания батиков, упомянув при этом инструмент *чантинг*, и отметил орнаментальное богатство тканей, насчитав более 100 разнообразных узоров [78, с. 168–170].

В кон. XIX — нач. XX вв. голландскими учеными была опубликована целая серия работ, посвященных декоративно-прикладному искусству Индонезии, в том числе текстилю, среди которых можно выделить книги Лубера [63]. В этот период в Европе, и прежде всего в Нидерландах, меняется взгляд на художественные изделия, привозимые из колониальных стран. Если раньше на них смотрели как на диковинки и экзотические предметы, то теперь их начинают воспринимать как произведения искусства, в которых нашли отражение культурные традиции, эстетические предпочтения и технологические достижения далеких народов. Именно к этому периоду относятся публикации первых фундаментальных трудов по батик-у Индонезии. В первую очередь это монография Геррита Руффара и Хендрика Йёйнболла [85], в которой они прослеживают историю формирования данного вида текстиля и, отдавая дань его орнаментальному богатству, пишут о трех тысячах выявленных ими батиковых мотивов. С 1912 по 1930 г. выходят из печати исследования Йохана Яспера [51] о ремеслах и искусстве на островах Малайского архипелага в пяти томах, в двух из которых¹ он приводит сведения о различных видах тканей, техниках их создания, бытовании среди населения. Особую ценность представляет собой третий том, посвященный батик-у, — в нем помимо важной информации о целом ряде узоров, прекрасно проиллюстрированных Масом Пирнгадие, производится первичная классификация орнаментов. В 1930–1940-е гг. ученые обращают свое внимание на традиционное ткачество Суматры, Восточной Индонезии [12; 103], а самым ранним основополагающим трудом по текстилю Калимантана явилась книга Альфреда Хэддона и Лауры Старт «Ткани ибанов или морских даяков и их узоры», вышедшая в 1936 г. [38]. В ней на основе коллекций Саравакского музея (г. Кучинг), Кембриджского музея археологии и этнологии, а также Британского музея впервые предметом серьезного научного изучения стали разнообразные типы текстильных изделий ибанов, включая прославленные ритуальные накидки *пуа*.

В 1950–1970-е гг. в индонезистике происходит переход от накопления знаний, первичной обработки и каталогизации памятников к их более глубокому осмыслению. Известный американский специалист по текстилю Юго-Восточной Азии Мэттибель Гиттингер в 1972 г. защищает диссертацию по южно-суматранским культовым тканям с изображением кораблей и публикует ряд статей на эту тему [31; 32], а ее соотечественница Монни Адамс посвящает свою монографию и последующие исследования декору накидок с острова Сумба [3]. Она же предприняла одну из первых попыток раскрыть символично-философское значение традиционных батиковых узоров, в частности мотива *семен* [4]. Данное направление в изучении

¹ Первый том (1912) этой монументальной работы посвящен плетению, второй (1912) — ткачеству, третий (1916) — батик-у, четвертый (1927) — золоту и шелку, пятый (1930) — изделиям из металла.

батиковой орнаментики получает довольно широкое распространение в последующее десятилетие во многом благодаря применению популярного в это время метода структурного анализа художественных произведений и нашло свое отражение в трудах таких ученых, как Алит Вельдхёйсен-Джаясубрата [108], Гаррет и Бронвен Солиом [93], Беверли Лабин [59].

1980-е гг. ознаменованы выходом целого ряда обобщающих работ о текстильном искусстве Юго-Восточной Азии и отдельно Индонезии, в которых рассматриваются история развития текстиля, различные типы тканей и техники их создания, факторы внешнего воздействия и взаимовлияния на сложение орнаментики. Среди них можно отметить книги Робин Максвелл [66], Сильвии Фрейзер-Лу [26], Ванды Воминг и Михала Гаворски [112]. В этот же период публикуется несколько каталогов музейных коллекций и выставок, отличающихся обширным иллюстративным сопровождением и ценными научными текстами. Так, Бригитт Кхан Майлис обобщила и издала памятники индонезийского текстильного искусства нескольких музеев земли Северной Рейн-Вестфалии [64], предоставив богатый сравнительный материал для востоковедов. В блестящем выставочном каталоге М. Гиттингер «Великолепные символы: ткани и традиции в Индонезии» [33] много внимания уделено роли текстиля в обществе, а также различным центрам его производства. Тема значения батиковой орнаментики Центральной Явы как показателя статуса человека была поднята в исследовании Ж. Боу «Символ и статус в яванском батике» [11]. Бытование батиковых одеяний в придворных кругах освещено в книге «Батик при дворах Явы и Суматры» [40], в которой показу тканей из галереи немецкого собирателя Рудольфа Сменда сопутствуют многочисленные старинные фотографии представителей яванской знати, дворцовых служителей в традиционных костюмах. Коллекция Р. Сменда предоставляет прекрасный материал для изучения, так как значительную часть ее составляют батики 1910–1930-х гг., времени расцвета этого вида искусства на Яве [7].

Важным вкладом в дело изучения батиков как многогранного художественного явления стало обращение исследователей к вопросу региональных различий в этом виде текстиля, произошедшее в 1980–1990-е гг. В эти годы в трудах Армена Хельдхёйсена [106; 107], Ниэн Джумены [16; 17], Ингер Маккейн Эллиот [22] были собраны и обобщены сведения о различных центрах производства тканей, предпочтениях в колористической гамме и в орнаментике в каждом из них, об известных ателье-мастерских и их владельцах-художниках, уникальные произведения которых стали образцом для подражания для целых поколений батиковщиц. В 1996 г. выходит из печати монументальный, прекрасно проиллюстрированный каталог выставки «Волшебство тканей. Батик с северного побережья Явы», проходившей в Музее искусств Лос-Анджелеса в 1996–1997 гг., в котором авторы больших статей и каталожной части Ренс Геринга и Армен Хельдхёйсен сосредоточились на социально-экономических об-

стоятельствах формирования батикового производства *песисира*¹, взаимосвязи круга потребителей и особенностей цветовой гаммы и символики декоративных мотивов в текстиле этого региона [44]. История развития батикового искусства в XX в. получила отражение в каталоге выставки «Шедевры батика XX века. Из коллекции Тумбу Астиани Рамлеан» [79]. В 2000-е гг. издается ряд красочных книг, посвященных крупным коллекциям батика, как музейным, например Королевского тропического института в Амстердаме, крупнейшего в Европе и насчитывающего в настоящее время свыше 3000 предметов [6], так и частным — известного индонезийского дизайнера Ивана Тирты [104] и торгового дома «Данар Хади», включающей в себя около 10 000 произведений [2; 18].

Помимо батиков глубокому анализу в 1980–1990-е гг. в книгах индонезистов подверглись другие виды художественного текстиля Нусантары², в первую очередь икаты. В исследовании Сувати Картивы [55] приводится общая картина производства икатов на Малайском архипелаге. Большое место тканым изделиям Индонезии уделила в своей работе, связанной с ручным ткачеством Юго-Восточной Азии, Сильвия Фрейзер-Лу [26]. Во второй половине 1990-х и в 2000-е гг. накопленный материал позволил авторам исследований перейти от общих к более частным проблемам. В это время выходит целый ряд публикаций, основной темой которых стали икаты и другие тканые изделия с таких индонезийских островов, как Тимор [117], Танимбар [111], Саву [19], Флорес [29], Бали [41], Райджуа [54]. Ценным вкладом в изучение текстиля народа батаки Суматры стало фундаментальное исследование Сандры Ниссен «Тканое наследство. Батакские ткани из Индонезии» [72], в котором проанализированы практически все основные виды тканей этой группы, их бытование, композиционная структура декора. Особенно важен раздел с подробным и профессиональным технологическим обзором, ведь автор сама училась ткачеству у батакских мастериц. Малоизученным икатам с Калимантана посвящена книга Трода Гэвина «Ритуальные ткани ибанов» [28], в которой он касается таких сложных и дискуссионных вопросов, как символично-образное содержание орнамента культовых покрывал *пуа кумбу*, зависимость между назначением ткани и ее декором, сакральный аспект создания тканей, связь между иерархическим положением женщины в общине и ее достижениями в ткачестве. Специальной темой исследования становятся и отдельные, особо значимые типы тканых изделий, например, традиционные церемониальные юбки *тапис* из провинции Лампунг на Южной Суматре [105].

Не обошли ученые своим вниманием и такой важный компонент традиционной художественной культуры Индонезии, как ткани *сонгкеты*, украшенные золотыми и серебряными нитями, сведения о которых неоднократно включались в общие книги об искусстве и текстиле Индонезии [26; 65; 66; 90]. Кроме того, ряд авторов сделал *сонгкеты* основной темой своих научных изыска-

ний — в книге С. Картивы [56] приведена обобщенная информация о производстве *сонгкетов* в Индонезии, профессор антропологии Сьюзан Роджерс, известные исследователи Энн и Джон Саммерфилды в их совместном выставочном каталоге «Золотые ткани Суматры» [82] проследили историю развития этих тканей и описали их место в традиционном обрядовом церемониале жителей Западной и Южной Суматры, привели ценные данные о современных семьях, занятых в производстве и в торговле *сонгкетами*. Важный фактологический материал, касающийся ткачества народа минангкабау (Западная Суматра), изложен в книге «Шествовать в великолепии: церемониальный костюм и минангкабау» [96], в которой наряду с общими сведениями о народе минангкабау, их обрядовой практике, архитектуре, ювелирном искусстве дается углубленный анализ традиционного костюма. В отдельных главах подробно изложена техника изготовления тканей, орнаменты и их символическое значение, виды металлических нитей, использующихся при создании *сонгкетов*.

Библиография художественного текстиля Малайзии не столь обширна. Изначально основное внимание ученых привлекли ритуальные ткани ибанов с острова Калимантан. Первым серьезным изысканием на эту тему стала монография А. Хэддона и Л. Старт [38], а свое дальнейшее развитие она получила в блестящих трудах Т. Гэвина [27; 28], малайских исследователей Эдрика Онга [74; 75] и Датин Амар Маргарет Лингги [62], которые уделяли много сил популяризации и сохранению традиционного ткачества Саравака. Статья Люсьена де Гиза [36], опубликованная в журнале «Искусство Азии» в 2012 г., вводит в научный оборот уникальные икаты с вытканными каллиграфическими надписями с восточного побережья Малайского полуострова. *Сонгкетам*, считающимся в Малайзии национальным видом художественного текстиля, посвящены книги Навави Нурвани «Сонгкет Малайзии» [73] и Грейс Селванаягам «Сонгкет: тканое сокровище Малайзии» [87], в которых изложен богатый фактологический материал по истории, бытованию, техникам создания и орнаментальной структуре этих тканей. Современные тенденции развития *сонгкетов* рассмотрены в работе Нур Азлины Юнус «Революция сонгкета» [118]. Ткани батики, получившие распространение в материковой части Малайзии, также стали темой ряда исследований — как правило, они включаются отдельной главой в книги, связанные с искусством батика Малайского архипелага [83] или с традиционным текстилем Малайзии [76]. Изменения, происходящие в малайском батике в наши дни, направление его эволюции рассмотрены в книге Н.А. Юнус «Малайский батик: обновляя традицию» [119].

В российской индонезистике художественные ткани Малайского архипелага исследовались в первую очередь сотрудниками ведущих отечественных музеев, изучавшими культуру Востока. В Музее антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кун-

¹ *Песисир* — традиционное название северного морского побережья Явы.

² Нусантара — местное название Индонезии, распространенное среди обитателей Малайского архипелага. Термин известен с периода средневековья и происходит от двух слов: нуса — «остров» и антара — «другой, далекий, вся территория», т.е. архипелаг. Название Индонезия происходит от слов «несос» («остров») и Индия, т.е. «островная Индия». Первые случаи его употребления относятся к XVIII в., но в международном лексиконе оно закрепилось после 1928 г., когда на индонезийском Конгрессе национально-освободительных сил в Джакарте был исполнен гимн «Великая Индонезия».

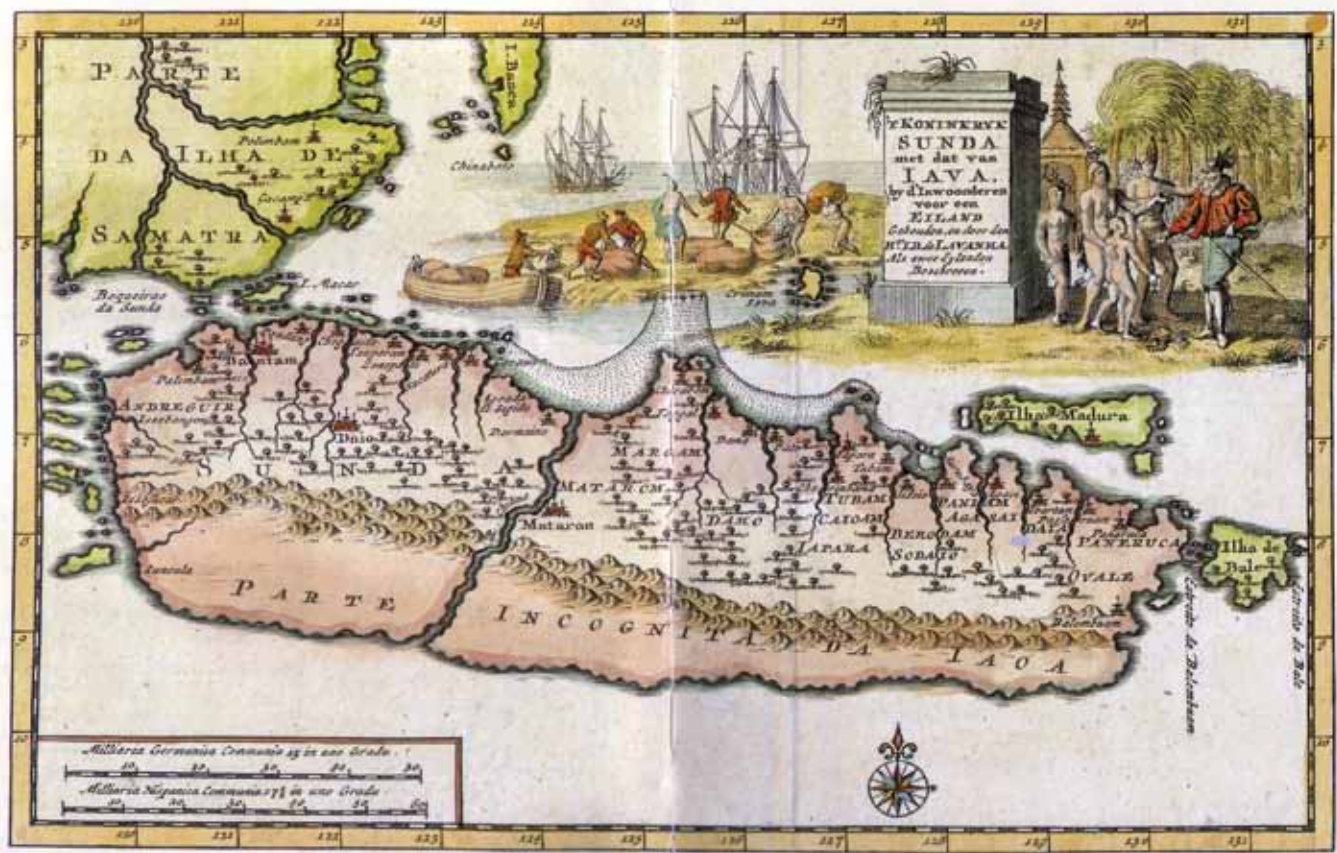
сткамера) Академии наук (МАЭ) Л.А. Мерварт уже в 1929 г. опубликовала статью о древнейших способах изготовления одежды в Индонезии [140]. В дальнейшем в сборниках этого музея неоднократно появлялись работы, связанные с музейными коллекциями традиционного текстиля и украшений: о них писали В.Г. Трисман [157], Е.В. Иванова [137], Е.С. Соболева [154; 155]. Елена Владимировна Ревуненкова уделила много внимания батакской части собрания, в том числе тканям, раскрыв при этом понятийно-знаковое содержание многих традиционных орнаментальных мотивов, глубокие религиозно-философские идеи, стоящие за ними [145; 147; 148; 149; 150]. Особенно значительный вклад в изучение художественных тканей Индонезии внесла сотрудник Государственного музея Востока Наталья Павловна Чукина, которая в целом ряде своих статей и в научном каталоге музейной коллекции изложила большой фактологический материал по истории развития батиков, технике создания и символическом значении их узоров [159-160; 165], связи батиковой орнаментики с другими видами традиционных искусств Индонезии [161; 162]. Семантике декора икатов и суматранских ритуальных тканей посвящены статьи автора данного каталога, написанные в соавторстве с сотрудником музея Н.А. Гожевой [126; 127; 129; 130].

БАТИКИ

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА БАТИКОВАНИЯ

Батики составляют большую часть музейной текстильной коллекции Юго-Восточной Азии. Способ декорирования тканей с помощью резервации известен во многих странах и регионах — Индии, Китае, Японии, Латинской Америке, Африке и др., но батик Индонезии считается непревзойденными по качеству благодаря своему техническому совершенству и эстетическим достоинствам. Они представляют собой важнейшую часть культурного наследия этой страны.

Индонезийским словом *батик*, вошедшим во многие языки мира, называют как ткани, украшенные методом резервации, так и саму технику их создания. Но сама этимология слова далеко не ясна: часть исследователей возводит его к малайскому *титик* — «точка, капля, черточка», в более широком смысле — «рисовать, писать, обводить линией» [22, с. 22], другие полагают, что оно связано с древнеяванским словом *тхика* — «рисование, написание» [44, с. 32]. Самый ранний батик, скорее всего индийского происхождения, был обнаружен в египетских гробницах, датировемых первыми веками нашей эры [112, с. 143]. Фрагменты индийских батиков VI в., окрашенных индиго, были найдены в Китае в местах прохождения Шелкового пути [65, с. 112]. В Японии, в г. Нара, в сокровищнице Сасаин храма Тодайдзи хранится батик VIII в., по-видимому китайский.



Карта Явы. Нач. XVIII в.

Вопрос о том, как появился батик в Индонезии, до сих пор дискуссионный — местное ли это изобретение или привнесенное извне? Если первые европейские исследователи считали, что техника батикования пришла на Малайский архипелаг из Индии или из Китая, то современные ученые склоняются к мнению, что метод декорирования ткани с помощью резервации развился самостоятельно в различных регионах, в том числе на Яве [44, с. 31–33]. Веским доводом в пользу местного происхождения этой техники является то, что ее примитивные формы известны в Индонезии с древности и сохраняются до наших дней у многих народностей, в частности у жителей окрестностей Бантена на Западной Яве [112, с. 144], у тораджей на Сулавеси, у обитателей Флореса, Хальмахеры, Новой Гвинеи и др. Об этом же свидетельствует ряд технологических деталей: специально созданный инструмент для нанесения воска — *чантинг*, неизвестный в других регионах, использование только местных растений для окрашивания тканей, некоторые специфические приемы крашения.

Первые письменные сведения об изготовлении батика на Яве относятся к 1520 г.: в манускрипте на пальмовых листьях из Галуха упоминаются мастера батика, их называют *лукус*, а их работу *тулис* (индон. «рисовать»). Но ряд опосредованных фактов позволяет говорить о более раннем бытовании батиковых тканей в Центральной Индонезии. Так, в надписях XII в. (записях налоговых привилегий) встречается слово *тулис* и название узора *грингсинг*, хотя и без указаний на тип



Фрагмент *каин панджанга*.
Кат. № 55

тканей. На средневековых каменных скульптурах божеств и обожествленных правителей с Восточной Явы¹ можно видеть орнаментированные облачения, например с мотивом *кавунг*, но и в данном случае нельзя однозначно утверждать, что это ткань, выполненная в технике батика. Не исключена вероятность, что яванский мастер-камнерез изобразил знаменитые индийские ткани *патола*, которые оказали заметное влияние на формирование декоративной системы батиков.

Прочные связи с Индией установились в Индонезии с древности. Выгодное географическое положение островов Малайского архипелага, находившихся примерно посередине морского торгового пути из Китая в Индию, Аравию и Средиземноморье, привело к тому, что прибрежные города Явы и Суматры стали крупными торгово-перевалочными портами. Многочисленные купцы на морских судах привозили сюда свои грузы — фарфор, керамику, шелк, хлопчатобумажные ткани, драгоценные металлы, чтобы обменять их на товар, ценившийся дороже золота — на специи: перец, гвоздику, мускатный орех, корицу и др. Ведь знаменитые Острова пряностей, куда на протяжении веков тянулись мореплаватели, — это Молуккские острова Малайского архипелага. Вовлеченность в международную торговую сеть, укрепление торгово-денежных отношений ускорили появление первых раннеклассовых государств в Индонезии в нач. 1-го тыс. н.э. В них происходило активное усвоение культурных достижений сопредельных регионов, в первую очередь Индии, откуда в Юго-Восточную Азию проникают религиозно-философские учения буддизма и индуизма.

Наиболее обширна была островная империя Шривиджая (VII–XIII вв.), могущество которой основывалось на контроле над торговыми путями, проходившими через Малаккский пролив. Ее центр располагался на юго-востоке Суматры, а ее влияние распространялось на Малаккский полуостров и Западную Яву. На Яве в период средневековья возникает целый ряд индуитско-буддийских государств: династии Шайлендра (VIII — нач. IX вв.), Матарам (IX — нач. XI вв.), Кедири (сер. XI — нач. XIII вв.), по повелению правителей которых возводятся величественные каменные храмы и создается прекрасная культовая скульптура. Дальнейшее развитие искусства происходит на Восточной Яве в государствах Сингасари (XIII в.) и Маджапахит (кон. XIII — нач. XVI вв.), в период, который считается своеобразным “золотым веком” в истории Индонезии. В XV в. на северном побережье Явы, известном как *песисир* (досл. «побережье»), происходят важные общественно-политические и идеологические изменения — здесь возвышаются исламские города-государства, такие как Демак, Джепара, Гресик и др., бросившие вызов могуществу Маджапахита.

Ислам начинает распространяться в Нусантаре достаточно рано, есть основания говорить о прибытии сюда первых мусульман в кон. VII — нач. VIII вв. [134, с. 86]. Мусульманские купцы из Аравии, Индии, Персии, приплывая на острова, оставались надолго, дожидаясь

¹ Например, скульптуры богинь Дурги и Праджняпарамиты из храма Сингасари, около 1300 г. [24, cat. 23, 24], скульптура Харихары (обожествленного первого правителя государства Маджапахит Кергараджаса) из храма Симпинг, сер. XIV в. [47, pl. XXXII]



Храмовый комплекс Боробудур. Центральная Ява, VIII–IX вв.

Рельеф с обходной галереи Боробудура. Центральная Ява, VIII–IX вв.

попутных ветров, а иногда и поселялись навсегда, собирая вокруг себя общины единоверцев. Для местных жителей принятие ислама означало «приобщение к влиятельному братству мусульманских торговцев» [158, с. 87], а также обещало дополнительные льготы и гарантии безопасности торговли. К XIII в. ислам утверждается на Северной Суматре, а к XV в. — в прибрежных городах Явы. В XVI–XVII вв., когда





Вид на Новый порт в Батавии. Гравюра из атласа ван дер Хагена, 1682 г. Национальная библиотека, Нидерланды

под властью правителей-мусульман государства Матарам¹ (1582–1755) вновь объединяются территории Центральной и Восточной Явы, ислам распространяется и здесь.

Значительную роль в экономической и общественно-культурной жизни Нусантары играли также китайские поселенцы *хуацяо*. Китайские купцы и паломники-буддисты, путешествовавшие к святым местам в Индию, останавливались на Яве и Суматре в ожидании попутных кораблей и благоприятной погоды, нередко они оседали здесь надолго. Ранние сведения о них относятся к V–VIII вв. С нач. XV в. Китай, где правила династия Мин (1368–1644), в поисках новых торговых путей посылает морские экспедиции в Южные моря, и число китайского населения на Малайском архипелаге значительно увеличивается. Большая миграция китайцев-мусульман из южных провинций Поднебесной империи наблюдалась в конце XV в., когда в Китае начались притеснения иноверцев. Так как приобретать землю в собственности *хуацяо* было запрещено, они селились в прибрежных городах, таких как Тубан, Семаранг, Сурабая, Чиребон. Здесь китайцы занимались торговлей, посредничеством и предпринимательством. Они всту-

¹ В научной литературе часто называется Поздний Матарам, чтобы отличить от раннесредневекового государства Матарам, существовавшего в IX – нач. XI вв.

Батикововицицы за работой. Центральная Ява, г. Джокоьякарта, 1890–1917 гг. (из коллекции Музея тропиков <Tropenmuseum>, Амстердам)



пали в межэтнические браки, и их потомки получили в Индонезии название *перанакан*.

К XV–XVI вв. относится расцвет торговых связей Индонезии с Индией и Ближним Востоком. Следует отметить, что в торговле специями индийские ткани уже с XIII–XIV вв. служили своеобразной “валютой”. Среди них — прославленные шелковые ткани *патола*, выполненные в сложнейшей технике двойного иката, которые производили в единственном месте в Индии — в Гуджарате¹ набивные хлопчатобумажные *чинтцы* и расписные *каламкары*, производство которых получило значительное развитие в XVII в. на Коромандельском побережье. Арабские купцы из районов Красного моря и Персидского залива заходили сначала в Индию, меняли золото на ткани, а затем плыли в Индонезию за специями. В Индонезии эти дорогостоящие ткани служили ценными дарами, входили в приданое, были своеобразным запасом на черный день, который можно легко продать. Одежда из них была показателем высокого положения человека, его статуса. Узоры данных изделий оказали значительное влияние на орнаментику традиционного текстиля Индонезии, прежде всего батиков и икатов. В свою очередь художественный вкус и эстетические предпочтения индонезийской клиентуры диктовали индийским ремесленникам формат тканей, декоративную композицию, подбор орнаментальных мотивов. Например, в Национальной галерее Австралии хранятся индийские ткани XVII–XVIII вв., повторяющие композицию придворного яванского одеяния *каина додот* [65, с. 121, 141].

В XVI в. к этой торговле присоединяются европейские державы, также стремившиеся достичь Островов пряностей. Вначале португальцы, испанцы, англичане, а затем и голландцы² пытаются монополизировать торговлю пряностями. Наиболее успешно политику тор-

¹ Единственное число — *патолу*, но в научной литературе для обозначения подобных тканей и в единственном, и во множественном числе используется лишь слово *патола*. В Индонезии эти икаты известны под названием *чинде*.

² Южная и Северная Голландия являются лишь двумя из двенадцати провинций Нидерландов, но уже с периода позднего средневековья были наиболее экономически развитыми и соответственно широко известными за пределами государства. Поэтому в других странах нередко слово «Голландия» обозначало все королевство Нидерланды, а всех жителей страны называли голландцами. В России эта традиция закрепилась в правление Петра I.



Портрет султана Джокьякарты Хаменгку Бувоно VII, 1870–1890 гг. (из коллекции Музея тропиков <Tropenmuseum>, Амстердам)

¹ Нидерландская Ост-Индская компания (Vereenigde Oost-Indische Compagnie – VOC) просуществовала с 1602 по 1799 г. Помимо привилегий монопольной торговли она имело право на строительство факторий, фортов, формирование собственных войск, ведение военных действий, чеканку монет и др. Административно-торговым центром ОИК стала основанная в 1609 г. Батавия (современная Джакарта).

гово-территориальной экспансии проводили Нидерланды, сумевшие вытеснить остальных европейцев и впоследствии установить прямое колониальное правление в Индонезии (1600–1942). В 1602 г. была создана нидерландская Объединенная Ост-Индская компания (ОИК)¹, действия которой сыграли значительную роль в дальнейшем политико-экономическом развитии Нусантары. Голландцы взяли в свои руки индийско-индонезийскую торговлю, и, чтобы удовлетворить растущий спрос на ткани, в селениях южной части Коромандельского побережья ими были организованы мастерские, специализировавшиеся на “яванизированных” тканях.

В данный период на Яве батикование, бывшее до этого долгое время сезонным домашним занятием женщин, изготовлявших одежду для своей семьи, получает широкое распространение в придворных кругах княжества Матарам. Лично султану Агунгу (1613–1646), первому мусульманскому правителю Матарам, принявшему титул *сусухунан* (индон. «тот, кому все покоряются»), приписывается создание целого ряда батиковых узоров, самый известный из которых — *паранг русак* (индон. «сломанный нож»). Известно, что его церемониальное одеяние было белым с синими узорами, окрашенными индиго [83, с. 19]. Во дворце правителей — *кратоне* — в кон. XVI в. вводятся предписания, касающиеся одежды: ее размера, манеры носить, орнаментики. Важнейшим фактором для совершенствования батика стало появление в нач. XVII в. специального инструмента для нанесения воска — *чантинга*. Это миниатюрный металлический сосуд с носиком, своеобразный чайничек с деревянной ручкой. С его помощью восковые узоры рисовались на ткани как пером, что дало толчок творческой фантазии, позволило создавать декоративные мотивы сложных очертаний, от крупных до самых мелких. В это время на Яве производят так много батика, что стало возможным вывозить его на другие острова, в частности на Суматру. Использувавшееся для батикования полотно ткалось из местного хлопка, активная культивация которого началась не позднее X в. Дополнительным стимулом для развития местного производства батика стало резкое удорожание индийских тканей, связанное с падением в Европе цен на пряности, которыми обычно расплачивались за ткани. Кроме того, с посл. четв. XVII в. индийские ткани все реже используются в качестве платежного средства, их завоз сокращается, так как ОИК ввела в обиход большое число серебряных монет.

Во втор. пол. XVIII в., после разделения в 1755 г. Матарам на подконтрольные голландцам княжества-султанаты Джокьякарту и Суракарту, их правители по мере усиления иностранного влияния и потери реальной власти обращают основное внимание на внутренние государственные дела и сохранение духовного наследия предыдущих эпох. Каждый султан и *сусухунан* (*сунан*) направлял значительные усилия на развитие традиционных искусств при дворе — танцев, музыки, театра, литературы, художественных ремесел, стремясь при этом создать свой собственный неповторимый стиль. Батикованию



Портрет сусухунана Суракарты Паку Бувоно X с женой и дочерью, 1936 г. (из коллекции Музея тропиков <Tropenmuseum>, Амстердам)

¹ Привозные ткани в этот период по-прежнему высоко ценятся, но используются в основном как занавесы, покрывала, балдахины и т.п. К ним относятся как к предметам роскоши, дорогому наследству и реликвиям *пусака* – предметам, наделенным магическими свойствами.

уделялось большое место в жизни придворных дам, которые вели замкнутую жизнь во внутренних покоях *кратона*, для них оно стало любимым времяпрепровождением, как вышивание, рукоделие для знатных европейских женщин. И более того, батикование, требовавшее полной сосредоточенности и концентрации внимания, было в чем-то сродни медитации, уходу от обыденной действительности, стремлением к совершенству. Оно было высшим искусством, возможностью проявить свой тонкий вкус, талант, умения. Недаром о батиковании говорили: «рисовать узоры сердцем». Этим мастерством должна была владеть любая женщина из сословия *приаи*, наследственной аристократии. Дамы наносили на ткань восковые узоры с помощью *чантинга*, следили за приготовлением краски, храня в секрете их точный состав и тонкости технологического процесса, но непосредственно крашением занимались женщины невысокого происхождения. Для мужчин всех рангов изысканные ткани, которые создавали их жены, дочери, наложницы, были предметами гордости и восхищения, что отмечал в своих записях Т.С. Раффлс [78, с. 86]. Иногда церемониальные и праздничные батики, предназначенные для высших кругов, покрывали золотом в соответствии с традицией, восходящей к XVII в.

При султанских дворах Центральной Явы в этот период строго регламентируются правила поведения, этикет, костюм, которые остались практически неизменными на протяжении последующих двух веков. Поясной одеждой мужчин и женщин была несшитая юбка *джарик*, в качестве которой использовалась ткань *каин панджанг* (индон. «длинная ткань») размером ~105×250 см. Церемониальным одеянием султана и его супруги служил *каин додот*, прямоугольное полотнище 200х500 см, драпировавшееся пышными складками. Правитель носил его поверх брюк *ланчинган*, как правило, сшитых из драгоценной ткани *патола*, а его жена — с юбкой. Придворные дамы заматывали торс узкой тканью *кембен*, оставляя плечи открытыми, через плечо перекидывался шарф *сленданг*. По мере усиления позиций ислама и под европейским влиянием женщины стали надевать блузку *кебайя* из тонкого муслина, шелка или бархата, отделанную кружевами. Первоначально это была привилегия представительниц знатного сословия. У мужчин верхняя часть туловища оставалась обнаженной, или они носили рубашку *сурджан* или куртку *бескап* (обе не из батика). Мужскими головными уборами были платок *икет кепала* и шапочка *блангкон*. Все детали костюма, за небольшими исключениями, выполнялись из местных батиков¹, декор и цвет которых также подверглись кодификации при дворе.

Классической цветовой гаммой центральнаяванских батиков стало благородное сочетание синей, белой (кремовой) и коричнево-бежевой красок, сложившееся уже в XVII в. [89, с. 11]. Узоров, включающих в себя геометрические, растительные, изобразительные мотивы, насчитывалось большое число. Часть из них согласно эдиктам *сусухунанов* была включена в категорию *ларанган* (индон. «запретный»),



Фрагмент *каина панджанга* с *узорами сават, паранг и кавунг*. Кат. № 18.

одежду с таким орнаментом могла носить лишь высшая аристократия. Так, в Суракарте согласно указам 1769, 1784 и 1790 гг. в нее вошли узоры *сават, паранг русак, чемукиран, удан лирис, кавунг* и др. Здесь же определялось, что индийские шелковые ткани с декором *джалам-пранг* могли использоваться как занавесы только государем и его братьями [110, с. 39]. В Джокьякарте султан объявил “запретными” все разновидности узора *семен*.

Широкое распространение в XVIII в. батик приобрел в среде служащих ОИК, которые использовали его для домашней одежды и для официальных костюмов своих спутниц. Европейские женщины, опасаясь тяжелого климата, неохотно ехали в Ост-Индию, помимо того, путь туда занимал около полугода. Поэтому наличие подруги не считалось предосудительным, и такие женщины не только вели все домашние дела, но и сопровождали мужчин на официальных мероприятиях, одетые в *каины панджанги* или *саронги* (сшитые юбки)² и кофты *кебайи*. Приезжавшие в Нидерландскую Ост-Индию европейцы нередко были шокированы как свободой нравов, так и видом присутствующих на приемах дам «в нижних юбках и шемизетках». Но для местных обитателей эти одеяния, отличавшиеся высочайшим мастерством исполнения, богатством декора, изысканностью цветовой гаммы, являлись показателем богатства и высокого статуса женщины в обществе.

Совершенствованию процесса батикования в XVIII в. способствовал ввоз в Нусантару высококачественного белого хлопчатобумажного полотна вначале из Индии, а затем фабричных тканей из Нидерландов и Англии. На ровном гладком полотнище можно было создавать сложные рисунки с мельчайшими деталями. В кон. XVIII — нач. XIX

вв. спрос на местные ткани резко увеличился, что было связано со значительным сокращением торгово-экономических связей с другими странами. Торговля с Индией была разрушена из-за ввоза в Ост-Индию дешевого фабричного ситца, а разразившиеся в Европе войны (англо-голландские, наполеоновские) сопровождались блокадой портов, уничтожением судов, что привело практически к прекращению морского судоходства и регулярных связей между метрополией и далекой колонией.

В нач. XIX в. *песисир*, т.е. северное побережье Явы, становится тем местом, где батикование из сезонного занятия простолюдинок и утонченного времяпрепровождения аристократок превращается в коммерческое производство. Инициаторами этого процесса стали китайцы-перанакан, потомки китайских иммигрантов, как наиболее активная группа населения. Первоначально предприниматели нанимали батиковщиц (*пембатик*), которые работали на дому в деревнях. Они снабжали их всеми необходимыми материалами и принадлежностями, показывали образцы, заказывали определенные узоры. Нередко торговцы покупали ткани, покрытые восковыми рисунками, и уже сами окрашивали в своих домашних кустарных мастерских, причем со временем эта функция становится полностью мужской. С 1840-х гг. в производство батиков включились женщины смешанного, индоевропейского происхождения, как правило, жены и дочери голландских гражданских служащих нижнего ранга или многодетные вдовы, вынужденные зарабатывать на жизнь. Они организовывали небольшие мануфактуры, где создавались батики, рассчитанные на европейский вкус, как в орнаментике, так и в цветовой гамме. Позднее их примеру последовали индокитайские мастерицы, работавшие в основном на китайскую клиентуру.



Мастерская по изготовлению батика. Ява, кон. XIX – нач. XX вв.

² *Саронг* – традиционная поясная одежда жителей Малайского архипелага, прямая юбка с одним швом. На Яве считается менее формальным одеянием, чем *каин панджанг*, и отличается от последнего меньшими размерами – приблизительно 105×180 см.



Кратон – комплекс султанского дворца. Ява, г. Джокьякарта, 2013 г.

В 1840–1850-е гг. на Яве были созданы медные штампы *чапы*, призванные облегчить и ускорить процесс батикования — с их помощью на ткань наносился воск. Если раньше эта работа занимала несколько недель, то теперь на ее выполнение уходили часы, причем это стало мужским занятием. С этого времени ткани различают на батик *тулис* с узорами, нарисованными инструментом *чантингом* полностью вручную, и батик *чап*, при изготовлении которого использовались штампы. Нередко обе техники сочетаются в одной ткани: например, кайма или фоновое заполнение сделаны *чапом*, а главные мотивы вручную¹.

Появление штампов, стремление к увеличению количества производимых тканей, коммерциализация их изготовления не могли не сказаться на качестве батиков. На снижение роли батиков в традиционном жизненном укладе индонезийцев повлияли и большие изменения в общественно-культурной жизни Нусантары. Во второй пол. XIX — нач. XX вв. число европейцев на Малайском архипелаге значительно увеличилось, что связано с появлением регулярного пароходного движения, открытием Суэцкого канала в 1869 г. и соответственно сокращением времени в пути. Это привело к дальнейшему расслоению общества, стремлению отмежеваться от местных корней и подчеркнуть свою принадлежность к европейской элите. У голландцев смешанные браки стали вызывать неодобрение, а местная манера одеваться уже считалась неприемлемой для официального и уличного костюма. *Каин панджанг* и *саронг* превращаются преимущественно в домашнюю одежду, и лишь в среде *перанакан*

¹ Подобные ткани получили название «батик комбинаси».



Батиковщик со штампом чапом за работой. Ява, г. Тасикмалайя, 1925-1935 гг. (из коллекции Музея тропиков <Tropenmuseum>, Амстердам)

они остаются одеянием для важных семейных и общинных церемоний. Традиционный стиль одежды сохраняется и в *кратонах* Центральной Явы, где одеяние всегда было важным показателем статуса человека.

В этих условиях настоящим “спасением” для искусства батикования стала деятельность в городах *песисира* небольших предприятий мануфактурного типа и мастерских, владельцы которых, как правило, женщины индоевропейского происхождения, сделали ставку не столько на количество, сколько на высокое качество тканей. Они продолжали создавать сложный батик *тулис* для привилегированной клиентуры, как европейской, так и местной. Первым признанным предпринимателем стала Каролина Жозефина фон Франкемонт, работавшая в Семаранге в 1850–1860-е гг., а самым известным — Элиза Шарлотта ван Зейлен, творившая в Пекалонгане с 1890 по 1940-е гг. Индоевропейские владельцы мастерских в Пекалонгане в 1860-е гг. ввели традицию подписывать батик, это был знак подлинности и высокого качества ткани, своеобразная торговая марка. На исходе века этот обычай широко распространился, стали подписывать даже батик *чап*. Период с конца XIX в. и первые десятилетия XX в. были наиболее продуктивными для развития батикового искусства как в технологическом, так и в художественно-эстетическом отношении. Появившиеся после 1892 г. на Яве синтетические красители сильно расширили цветовую гамму тканей, орнамента их значительно обогатилась, а мастерство исполнения достигло совершенства. Именно в этот период в европейской среде происходит осознание того факта, что батикование является не просто ремеслом, а одним из наиболее самобытных видов традиционного искусства Малайского архипелага, что привлекает к нему интерес западных исследователей и коллекционеров.

В самой Индонезии, по мере роста национального самосознания и стремления к независимости в 1930-е гг., появление на публике в традиционном костюме становится своеобразным знаком поддержки освободительного движения. Во время Второй мировой войны в период японской оккупации (1942–1945) производство тканей значительно сокращается. Следующий этап возрождения древнего искусства батикования наступил после провозглашения независимости Индонезии в 1945 г. Первый президент Индонезии Сукарно в своем стремлении к созданию общенационального этнополитического сообщества предложил считать *каин панджанг*, кофту *кебайю* и шарф *сленданг* женским национальным костюмом, в то время как у мужчин батиковая рубашка европейского покроя стала полуофициальной одеждой. Это также нашло отклик в возникновении в 1950-е гг. нового стилистического направления — “батик Индонезии”, характеризующегося тем, что в декор тканей стали включать традиционные орнаменты разнообразных этнических групп Индонезии¹. В последующие десятилетия батик нашел самое широкое применение в повседневной жизни индонезийцев, а ношение служащими национального ко-

¹ Создателями стиливого направления “батик Индонезии” являются мастера батика Сариджа Бинтанг Судибьо (1908-1993) и К.Р.Т. Харджонагоро (1931-2008). Последний лично встречался с президентом Сукарно и был вдохновлен его энтузиазмом и мечтой о едином независимом государстве.



Карта о-ва Ява с основными центрами производства батика

стюма на работу всячески приветствуется в государственных учреждениях и на предприятиях¹.

Спрос на них, а также высокая цена на изделия чисто ручного изготовления стали стимулом для появления новых технологий производства. В 1960-е гг. был изобретен метод создания батиков *чап* погонными метрами, другим новшеством в 1970-е гг. стала шелкографическая трафаретная печать. Причем в Индонезии получили распространение как классический способ печати, когда на экран с ситовой тканью и трафаретным рисунком накатывается краска, так и смешанная техника. В последнем случае экран служит для нанесения воска, а затем полотно окрашивается по традиционной технологии². Такие ткани получили название *батик принт*. Помимо этого нередко для ускорения процесса создания классических батиков *чап* обратная сторона *каинов* не окрашивается, а глубоко проникающие с лицевой стороны краски делают изнанку почти неотличимой от лица ткани.

Во втор. пол. XX в. батики вошли в мир современной высокой моды, из них шьют стильные платья и мужские рубашки. Модельеры в Индонезии, Малайзии, Сингапуре часто используют батиковые ткани для придания своим творениям национального колорита. Одним из самых известных дизайнеров является Иван Тирта (1935–2010), работавший в Джакарте. Его творческий стиль прослеживается в необычном сочетании традиционных узоров, использовании непривычной для батиков цветовой гаммы. Творчество современных прославленных мастеров, таких как К.Р.Т. Харджонагоро (1931–2008), Жозефина Комара, известная также как Обин (р. 1955), Ибу Пуспанингат, Уи, Масина, продолжает традиции искусства батика. Как и прежде, волны чужеземных влияний адаптируются и переосмысляются, вновь привнесенные художественные элементы органично включаются в сокровищницу батиковой орнаментации с учетом эстетических норм и ценностей, определяющих национальную культуру.

¹ Например, в г. Баньюмаса для поддержания традиционных художественных ремесел служащим настоятельно рекомендуется один день в неделю носить костюм, выполненный из местной батиковой ткани с характерными для этого региона колористическо-стилистическими особенностями.

² Изделия, изготовленные методом шелкографической печати, в Индонезии не считаются батиками, их относят к категории тканей с батиковыми узорами.

Музейная коллекция батиков включает в себя более 130 предметов. В ней представлены преимущественно яванские ткани, а также единичные произведения с Бали, Суматры и из Малайзии. Самые ранние экспонаты относятся к концу XIX в., но основную массу составляют изделия 1960–1980-х гг. Среди них традиционная поясная одежда — *каин додот*, *каины панджанги*, *саронги*, мужские наголовные платки *икеты кепалы*, а также декоративные занавесы, панно, салфетки. В отдельную группу входят картины художников, выполненные в технике батиковой росписи.

Преобладающие в составе коллекции яванские батики можно классифицировать согласно общепринятому их делению на центральнаяванские, главным образом из Джокьякарты и Суракарты¹, которые принято считать классическими батиками Индонезии, и ткани *песисира*.

БАТИКИ ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЯВЫ

Как уже отмечалось, при султанских дворах Джокьякарты и Суракарты и небольших соседних *кратонах* Пуру Мангкунегара и Пуру Пакуалам к батикованию относились как к высокому искусству, способствовавшему духовному совершенствованию человека. Уже в XVII–XVIII вв. здесь сложился батиковый стиль, отличающийся целым рядом характерных черт. Прежде всего, следует отметить сдержанную цветовую гамму, выдержанную в благородных бело-сине-коричневых тонах. Свои особенности имеет и композиция декора *каина панджанга*, который стал основным предметом традиционного одевания, так как *саронг*, считавшийся одеждой чужеземцев, при дворе носить было не принято. Декор *каина* строится на сплошном заполнении поверхности раппортными узорами, при этом орнамент густо покрывает ткань, без начала и конца. По краям оставляют узкие (1,5–2 см) белые каймы *серет*, нередко с мелкими зубчиками или штриховкой с продольных сторон.

Центральнаяванским батикам присуще потрясающее орнаментальное разнообразие, узоров здесь к нач. XX в. насчитывалось более трех тысяч. Многие из них берут свое начало в глубокой древности: например, источником для целого ряда геометрических мотивов является донгшонская культура², часть орнаментов, такие как *кавунг*, *сават*, *сри гунунг*, *нага*, восходят к искусству средневековых индуистско-буддийских государств. Структурно их можно разделить на несколько крупных групп. В первую — *чеплокан* — входят растительные и геометрические узоры, организованные по принципу калейдоскопа и имеющие равномерный сетчатый характер (*кавунг*, *нитик*, *громпол* и др.). Вторую категорию — *гарис миринг* — образуют узоры, аранжированные в диагональные полосы, самые знаменитые среди них *паранг русак*, *паранг гендрех*, *удан лирис*. Третья группа орнаментов строится по более свободному ковровому принципу, где основными композиционными элементами являются растительные мотивы,

¹ В Индонезии часто используют сокращенные названия этих городов – Джокья и Соло.

² Донгшонская культура позднего бронзового и раннего железного веков, расцвет которой приходится на сер. 1-го тыс. до н.э. – первые века н.э., получила широкое распространение во всей Юго-Восточной Азии. Ее центр располагался на территориях современных Северного Вьетнама (пров. Тханьхоа) и Южного Китая (пров. Юннань).



Дворцовый служитель в традиционном костюме. Ява, г. Джокьякарта, 2013 г.

зачастую дополненные фигурками птиц, насекомых, зверей, изображениями небольших архитектурных сооружений — *семен*, *алас-аласан*, *лунг* и др. Следует также отметить, что орнаменты из этих групп обладают большой вариативностью, в частности, такие как *нитик*, *семен*, *паранг*, *кавунг*, насчитывают по несколько десятков разновидностей. Это достаточно условное деление, под которое не подпадают многие классические центральнаяванские узоры, например *банджи*, основанный на свастике, *секарджагад* и *тамбал*, напоминающие лоскутное одеяло, *чемукиран* в виде язычка пламени. Для получения эффекта сплошного декоративного покрытия в Суракарте и Джокьякарте широко используют миниатюрные узоры *танахан* для фона и *исен* для заполнения пространства внутри основного узора, они имеют вид точек, овальных бусинок, запятых, завитков и пр.

Характерной особенностью орнаментов является стилизация изображаемых предметов, растений, животных, нарисованные достаточно условно, они нередко представляют собой настоящую загадку для исследователей. На Центральной Яве за такой недосказанностью, легким намеком скрывается стремление передать внутреннюю сущность предмета, что представляется более важным, чем внешнее сходство с объектом. Помимо этого почти каждый узор на ткани наделяется глубоким символично-магическим и религиозно-философским значением. Так, птица олицетворяла высшие небесные сферы, лесные звери — земные пределы, небольшой холмик мотива *сри гунунг* — центр мироздания гору Меру, змеи — подземные миры и т.д. Смысловая нагрузка, которой обладало большинство батиковых мотивов, наряду со статусом человека, его возрастом, полом и другими данными определяли выбор одежды, надеваемой к тому или иному событию. В частности, на свадьбу новобрачные могли облачиться в одинаковые *каины панджанги* с узором *сидомукти* — пожеланием безбедной жизни, а их родители — с орнаментом *трунтум*, что означало их готовность вести молодоженов по жизни. Для церемонии похорон выбирались ткани с темным фоном и неброским рисунком, например, *чувири*, *габах синавур*, а гроб умершего накрывали батиком с орнаментом *кавунг*, четырехлепестковые розетки которого ассоциировались с четырьмя сторонами света, а их сердцевина с центром вселенной, источником жизненной энергии.

Несмотря на общее сходство батиков Джокьи и Соло, в них можно найти целый ряд отличий. В джокьякартских тканях цвета более яркие, контрастные — ослепительно белый, глубокий синий, насыщенный шоколадно-коричневый, и граница между ними четкая. Узоры достаточно крупные, без излишней детализации, значительное число среди них чисто геометрические. В Суракарте предпочтение отдается приглушенным тонам: желтовато-кремовому, темно-синему, бежево-коричневому. Орнаментика отличается дробным характером и обязательно включает в себя множество растительных мотивов, а также миниатюрные элементы *танахан*, заполнители фона. На Яве говорят, что батики Джокьи обладают мужским “характером”, а суракартские — женским.

Классические изделия Джокьи и Соло известны также под названием батиков *кратон*, так как производили их в придворных мастерских, где на избранную клиентуру трудились по заказам лучшие *пембатик*. Для удовлетворения же спроса широких слоев населения в окрестностях городов работали небольшие мануфактуры, производившие ткани на продажу. Их продукция отличается большим цветовым разнообразием, включением в орнаментику узоров и деталей, например цветочной каймы, характерных для других регионов, такие батики получили название *судагаран* (торговые). Центральнаяванские художественные традиции оказали также значительное влияние на текстиль таких близлежащих городов, как Баньюмас, Понорого, Тулунгагунг. В батиках из этих городов, выдержанных в типичных для Соло и Джокьи бежево-коричнево-синих, но более темных оттенков цветах, хрестоматийные мотивы *кратонов* нередко служат фоном, на котором помещают изображения птиц и цветов.

В Государственном музее Востока шесть из семи имеющихся в собрании самых ценных ранних тканей, относящихся к кон. XIX — нач. XX вв., являются классическими центральнаяванскими батиками. Среди них *каины панджанги* с традиционными узорами *семен* (кат. № 1), *чувири* (кат. № 2), *удан лирис* (кат. № 3), мужские наголовные платки *икеты кепалы* (кат. №№ 5–7). Большую ценность представляет придворное церемониальное одеяние *каин додот* (кат. № 4), также входящее в эту группу.

Ряд экспонатов датируется 1950 — 1960-ми гг., периодом установления дипломатических и дружеских связей между ставшей независимой Республикой Индонезией и СССР. Они являются в основном дарами различных правительственных делегаций и организаций. Это и *каины панджанги*, и несколько шарфов, и салфеток, которые в традиционном обиходе служили не только для украшения интерьера жилища, но и использовались в церемониальных целях. Почти все они исполнены в технике *тулис*, большая часть демонстрируют классические центральнаяванские узоры, такие как *мерак кесимпир* (кат. № 9), *писанг бали* (кат. №№ 13, 14), *удан лирис* (кат. № 15).

Значительный раздел среди центральнаяванских батиков составляют произведения 1970–1980-х гг., приобретенные преимущественно через Экспертную фондово-закупочную комиссию музея у советских специалистов, побывавших в Индонезии. Среди них преобладают батики *чап*, но представлен также ряд *каинов панджангов*, выполненных полностью вручную с великолепным мастерством и техническим совершенством, например, батики с миниатюрным звездчатым орнаментом *трунтум* (кат. № 16) и узором *сават селинг паранг* (кат. № 17). Две ткани с цветочными композициями — одна с орхидеями (кат. № 21), а другая со стилизованными лотосами (кат. № 22) — выполнены в селении Воногири, пригороде Суракарты, широко известном изделиями, окрашенными красителем *сога* очень красивого золотисто-коричневого оттенка. Характерной их особенностью считается также фон с изысканным рисунком “кракле”. Подобные



Студийный портрет женщины в **саронге** и кофте **кебайе**. Ява, г. Батавия, 1900–1915 гг. (из коллекции Музея тропиков <Tropenmuseum>, Амстердам)

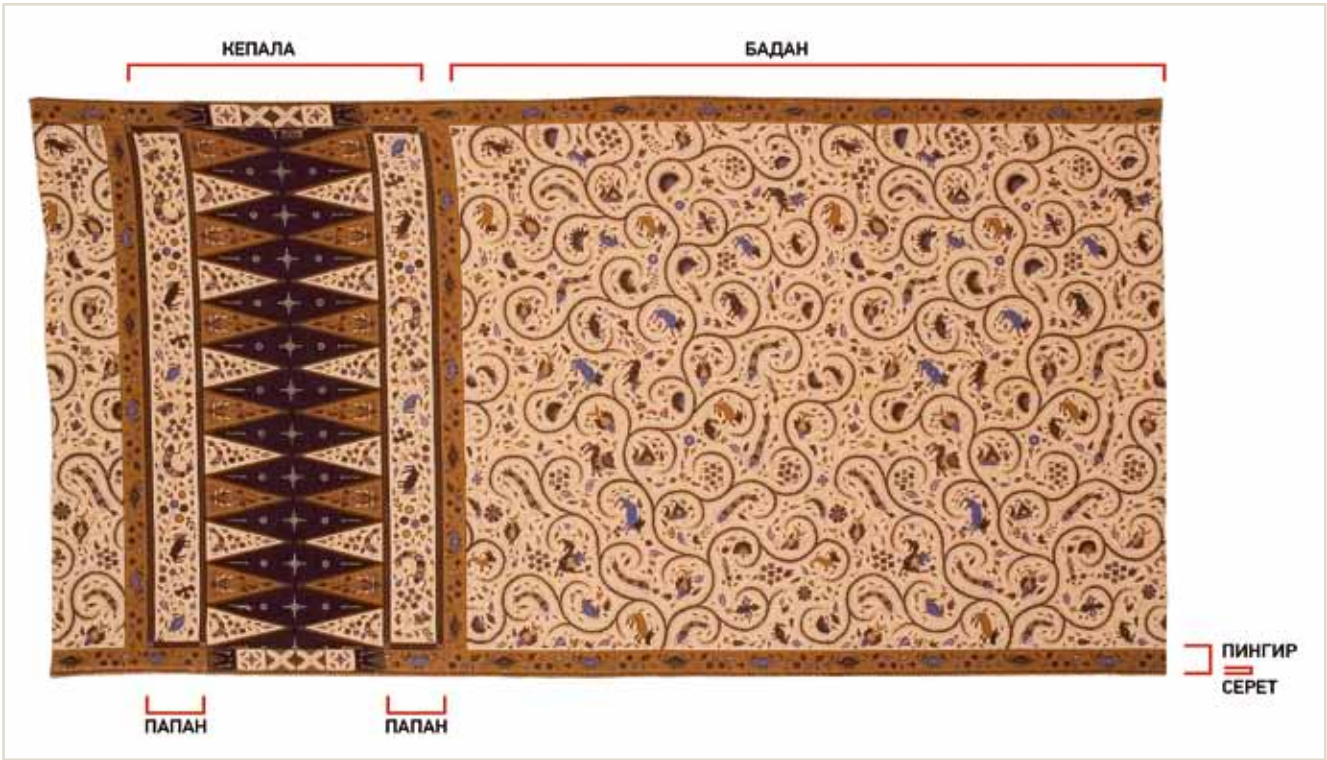
“прожилки” на ткани образуются от затеков краски в растрескавшееся восковое покрытие, но если раньше это считалось дефектом работы, то мастера Воногири со втор. пол. 1960-х гг. стали намеренно повреждать резервирующий слой, художественно обыгрывая эту технологическую особенность и добиваясь выразительности красочных линий и разводов. В коллекции следует также отметить два *каина панджанга*, один из которых выполнен известной мастерицей Ибу Пуспанингат (кат. № 24), а другой (кат. № 25) изготовлен на фабрике знаменитой компании «Данар Хади» из Суракарты, одним из крупнейших производителей батиков в Индонезии. Произведения 1960–1970-х гг. из музейного собрания включают в себя наряду с батиками *тулис* и *чап* и печатные ткани, исполненные в технике шелкографии. Все они интересны тем, что дают возможность ознакомиться с целым рядом центральнояванских узоров, таких как *грингсинг* (кат. № 39), а также с разнообразными видами классического мотива *паранг* (кат. №№ 30, 32). Один из музейных предметов привлекает особое внимание, это *каин* с узором *тамбал* (кат. № 18), поверхность которого разделена на 27 квадратов с неповторяющимися орнаментальными элементами. Считается, что ранее такие ткани служили своеобразным пособием для начинающих мастериц, но позднее они приобрели самостоятельное значение, позволяя женщинам продемонстрировать свое умение, знание орнаментики, художественный вкус в отборе узоров и их сочетаниях.

Центральнояванские батики посл. четв. XX — нач. XXI вв. в музейном собрании представлены рядом ценных произведений, прежде всего шелковыми батиками *тулис* (кат. № 47, 48). Шелковые (индон. *сутра*) батики, известные в Индонезии с XVII в., всегда были предметом роскоши. Хотя шелк культивировали в самой Индонезии, в частности, на севере Суматры у народа ачех уже в XVI в. существовало развитое шелководство, пряжа или готовые неокрашенные ткани для батиков были преимущественно привозными, и первоначально центры изготовления *каинов* из этих материалов находились на северном побережье Явы. Однако начиная с 1980-х гг. по мере развития индустрии моды и появления дизайнерской одежды шелковые *каины панджанги* стали производить и в городах Центральной Явы. При этом важно отметить, что точная атрибуция тканей последних двух десятилетий, как шелковых, так и хлопчатобумажных, крайне затруднена, так как современные художники в своих произведениях используют характерные орнаментальные мотивы и цветовую гамму тканей всех регионов Индонезии.

БАТИКИ СЕВЕРНОГО ПОБЕРЕЖЬЯ ЯВЫ И ДРУГИХ РЕГИОНОВ ИНДОНЕЗИИ

Другую большую группу текстильных произведений из коллекции музея составляют ткани с *песисира* — северного побережья Явы, где, как уже отмечалось, существовали старинные крупные центры производства батика. На Западной Яве это города Пекалонган, Чиребон, Индрамаю, на востоке — Кудус, Джувана, Лазем, Тубан, Гресик, Сурабая.

Эстетика художественного текстиля этого региона сложилась в совершенно особой социально-культурной среде городов-портов, бывших оживленными перевалочными пунктами заморской и межостровной торговли на пути из Китая в Индию и далее в Аравию и страны Европы. С первых веков нашей эры здесь появляются индийские, арабские, китайские купцы и паломники, многие из которых надолго оставались на острове в ожидании попутных ветров, а нередко и навсегда, постепенно ассимилируясь и вступая в межэтнические браки. В период средневековья миграционные потоки в Индонезии значительно усилились, что привело к появлению в приморских городах-княжествах поселений с компактным проживанием китайских, арабских и индийских жителей. С XVI в. в этот сложный многоэтнический мир вливаются европейские торговцы и колонисты. Привнесенные всеми этими группами населения религиозные верования, мировоззренческие принципы, элементы традиционной культуры стали важным фактором в сложении специфики и стилистических особенностей батиков *песисира*. Наиболее заметны эти веяния в орнаментике, которая была обогащена новыми мотивами, а также в колорите и композиционной структуре тканей. Так, в декор *каинов* часто включаются фигуры животных, позаимствованных из дальневосточной, южноиндийской, персидской и ближневосточной мифологии: птица *фэнхуан*, зверь *цилинь*, крылатый конь *бурак*, фантастический лев и др. Характерной стилистической чертой орнамента стало довольно натуралистичное изображение природных мотивов — цветов, букетов, бабочек, птиц — в отличие от сильно обобщенных растительных и изобразительных узоров Центральной Явы. Следует отметить и стремление батиковщиц *песисира* быть на острие модных тенденций. Если в Суракарте и Джокьякарте значительная часть узоров воспринималась как канонические, табуированные, и женщины бережно повторяли их из поколения в поколение, то в приморских регионах владельцы мануфактур и кустарных мастерских внимательно следили за модой, даже выписывали из Европы журналы, художественные открытки, специальные печатные рисунки с образцами вышивок и орнаментов, заимствуя из них новые идеи и мотивы. Помимо чужеземных влияний батики побережья многое позаимствовали от классических центральнояванских тканей, оригинально трактуя хрестоматийные узоры. Связь между мануфактурами внутренних и прибрежных районов острова усилилась в XIX в., когда возник обычай перевозить ткани, покрытые воском, из одного города в другой с целью использовать лучшие художественные и технические достижения каждого центра. Подобные изделия даже получили свои собственные названия, к примеру, у батиков *дуа негри* (индон. «два города») основной узор в коричневый цвет окрашивали в Суракарте, а каймы — в красный в Пекалонгане, Лаземе или Баньюмасе, славившихся именно этой краской. А ткани *тига негри* (индон. «три города») перевозились из Центральной Явы в два производственных пункта на побережье. Такая практика сыграла значительную роль в знакомстве мастериц с творчеством других батиковщиц-*пембатик* и к широко-



Композиционная схема декора **каина панджанга**

му обмену орнаментами. К примеру, один из самых сакральных центральнованских мотивов — *паранг* — широко использовали и на севере Явы, но при этом он нередко являлся не главным мотивом, а служил фоном, на котором помещали изображения птиц или цветов.

Выделяются батики *песисира* и своей колористической гаммой, отличающейся большим разнообразием, в ней доминируют красный, синий, белый, черный и зеленый цвета, что отмечал уже в нач. XIX в. Т.С. Раффлз [78, с. 168–169].

Наряду с *каином панджангом*, сохраняющим свое значение церемониального, репрезентативного предмета одежды, широкое распространение на Северной Яве получает *саронг*, который предпочитали носить европейская клиентура и *перанакан* (потомки индонезийско-китайских смешанных браков). Композиция батиков *песисира* отличается большей сложностью, чем у центральнованских тканей с присущим им сплошным заполнением поверхности раппортными узорами. Пространство *каина*, как правило, делится на две неравные части: основную, получившую название *бадан* (индон. «тело»), и более узкую, составляющую одну треть или одну четверть от всей ткани, поперечную кайму *кепала* (индон. «голова»), отличающуюся цветом и декоративным оформлением. У *саронга* *кепала* помещается с одного конца ткани, нередко с отступом в 10–15 см от края, чтобы при драпировке юбки скрыть шов в складке, оставляя кайму полностью на виду. *Каин панджанг* может иметь одну *кепалу* или две с противоположных сторон, в последнем случае их выполняют идентичными или отличающимися расцветкой. Часто *кепала* обрамляется орнаментальной каймой



Фрагмент **каина панджанга** с узором **нага себа**. Кат. № 56

¹ Сам город на месте рыбацкой деревни и порта был основан в сер. XV в. принцем Чакрабуаной, вассалом соседнего индуистско-буддийского княжества Галух-Паджаджаран.

папан. Кроме того, у батиков *песисира* помимо узкой светлой кромки *серет*, окружающей ткань со всех сторон, появляется дополнительная продольная кайма *пингир*, которой часто придавались волнообразные очертания или вид цветочной гирлянды. В зависимости от времени и места изготовления батика композиционная схема размещения *пингир* разнообразна: одинаковые или различные каймы сверху и снизу, только снизу, с одной или с двух поперечных сторон.

В музейной коллекции представлены батики таких известных центров *песисира*, как Чиребон, Пекалонган, Индрамаю, Джакарта. *Каин теранг булан* (кат. № 55) стилистически близок к «батикам Индонезии», элементы традиционной орнаментики соединены в нем в новые декоративные мотивы. Наиболее своеобразны ткани Чиребона — одного из старейших городов-портов побережья, бывшего столицей первого мусульманского княжества на Яве. Провозглашенный независимым султанатом в 1482 г. правителем сунан Гунунгджати (1448–1568), одним из девяти святых *вали сонго*, т.е. проповедников ислама, он стал центром учености и распространения новой религии¹. В XVI и XVII вв. Чиребон — оживленный морской порт с межэтническим населением. В городе располагались арабские, индийские, китайские кварталы. В 1677 г. произошел раскол султаната на четыре отдельных княжества, наиболее значимыми из которых стали Касепухан и Каноман. При дворах правителей и при религиозных школах-*песантрэн* работали большие группы мастеров, творчество которых призвано было способствовать верховенству ислама. Это является одной из причин того, что именно в Чиребоне сложилась уникальная для Явы ситуация, когда изготовлением батика занимались мужчины, а не женщины, хотя позднее эта функция перешла все же к ним.

Батик Чиребона¹ обладает своими ярко выраженными чертами. Среди других тканей *песисира* он выделяется большим орнаментальным разнообразием, типично чиребоновских узоров насчитывается около 400. В них очень сильно китайское влияние, ведь в городе проживала большая китайская община, причем значительная их часть мусульмане. В то же время в орнаментике сохраняются многие древние индуистско-буддийские мотивы. Фон тканей, как правило, белый или светло-кремовый, он даже получил название *кунинг чиребон*, т.е. «чиребоновский желтый», характерно и отсутствие мелких элементов *танахан* и *исен* — заполнителей пространства. Колористическая гамма выдержана, как правило, в белых, синих, черных, оранжево-красных и коричневых цветах. Своеобразной «визитной карточкой» чиребоновского батика стали мотивы *вадасан* (индон. «скала») и *мегамендунг* (индон. «грозовое облако»), отличающиеся сложными очертаниями, а также изображения фантастических существ *синги баронга* и *пакси нага лимана*, сочетающих в себе черты льва, змеи, птицы и слона. Батники нередко украшаются пейзажными композициями, воспроизводящими дворцовый сад Таман Арум Суньяраги — это расположенные в горизонтальных ярусах изображения причудливых скал, гротов, де-



Фрагмент **каина панджанга**.
Кат. №62

ревьев, павильонов и водоемов с рыбками. Наряду с этим художники широко применяют арабесковые узоры, геометрические, а также растительные из тонких изогнутых ветвей и побегов, в них нередко вписываются каллиграфические надписи на арабском языке.

В музее хранится ряд чиребоновских *каинов панджангов* и декоративных панно 1970–1990-х гг. с такими хрестоматийными узорами, как *нага себа* (кат. № 56), *гангенг* (кат. № 59), *синга баронг* (кат. № 121). Одно из произведений (кат. № 63) представляет собой батик *тамбал*, поверхность которого разбита на 12 прямоугольников с классическими чиребоновскими орнаментальными мотивами, исполненными черной и коричневой краской на светлом фоне. Яркой декоративностью отличается женский костюм глубокого синего цвета, состоящий из *каина панджанга* и шарфа *сленданга* с изображением султанского парка с гуляющими среди скал оленями (кат. № 57). Среди музейных шелковых *каинов панджангов* два также можно отнести к мастерским Чиребона (кат. № 61, 62).

Наряду с Чиребоном важнейшим центром производства батика *песисира* является Пекалонган, известный как “город батика”. Во втор. пол. XIX в. он стал основным местом создания прославленных батиков *беланда*¹, отвечавших вкусам европейской клиентуры и высоким требованиям к качеству изделий. Здесь работали небольшие предприятия мануфактурного типа, которые возглавляли женщины, в основном индо-европейского происхождения, такие как Лиен Метзелар (ок. 1855–1930), А. Янс (ок. 1850 — ок. 1920) и наиболее известная из них Элиза ван Зейлен (1863–1947). По мере роста популярности батика нового стиля к их изготовлению подключаются мастера *перанакан*, например члены семьи Уи, потомки которых и в наши дни занимаются этим искусством. Самым знаменитым и талантливым является Уи Су Чун (1901–1975), произведения которого считаются непревзойденными в техническом мастерстве. Батик *беланда* обладает своим оригинальным характером и множеством новых черт. В *кепале* вместо треугольников *тумпалов* рисуют вертикальные полосы с разнообразными мотивами, цветочные композиции, иногда диагональная линия делит ее пополам. Со всех сторон ее нередко окружает цветочная кайма. Фон, как правило, однотонный с достаточно крупными, натуралистично исполненными мотивами. Много новшеств наблюдается и в орнаментике. Классическим, одним из самых знаменитых узоров Пекалонгана становится пышный цветочный букет, введенный в обиход ван Зейлен. Изображения букетов в орнаментике встречались и раньше, но в интерпретации ван Зейлен они выглядели особенно импозантно и привлекательно. Несколько больших букетов (во всю высоту ткани), окруженных бабочками и птичками, располагаются на основном поле ткани, а один, обычно в другой цветовой гамме — на кайме *кепале*. С кон. XIX в. по мере усиления колониальной голландской экспансии в батике Пекалонгана появляются новые мотивы: пароходы, поезда, велосипеды, самолеты, игральные карты, сцены военных действий и др.¹. В 1900–1920-е гг. становятся популярны сюжеты из европейских сказок — о Белоснежке,

¹ Название этого вида батиков происходит от слова «Беланда» — индонезийского названия Голландии.

² Такие батики получили название *компени*, так как сюжеты их ассоциировались с деятельностью Ост-Индской компании. В основном их изготовлением занимались индо-арабские мастерские. Помимо Пекалонгала их производили и в других городах *песисира*, в частности в Лаземе и Семаранге.



Авторский батик Л. Метзелар с изображением сцены из сказки «Спящая красавица» (Музей батика «Данар Хади», Ява, г. Суракарта)

Спящей красавице, особенно часто изображали Красную шапочку. Многие декоративные элементы мастерицы взяли из европейских стилей *art nouveau* и *art deco*. В изделиях *перанакан* много внимания стало уделяться фону *каина панджанга* или *саронга*, нередко для него использовали такие центральнованские мотивы, как *паранг*, *кавунг*, поверх которых накладывали основной узор. В китайских мастерских *бадан* нередко полностью покрывали мелким узором, а в цветовую палитру тканей добавили розовый и оранжевый цвета. В перв. трети XX в. в Пекалонгане производится много батиков *дуа негри* и *тига негри* — в мастерских города *пембатик* рисовали, как правило, *кепалу* и кайму, а затем ткань отсылали в другие центры. Именно к этому типу следует, по-видимому, отнести музейный *каин панджанг* (кат. № 54): его коричневато-желтый фон с дробным узором выполнен в Суракарте, а красная кайма в Баньюмасе или Пекалонгане. В 1940-е гг. во время японской оккупации именно в Пекалонгане возникает батиковый стиль *джава хококай*, характеризующийся повышенной декоративностью, сложностью колористической гаммы и многоплановостью орнаментики, использованием необычных композиционных схем. Одна из них — *паги соре* (индон. «утро-вечер») — заключается в делении основного поля вертикальной или чаще диагональной линией на две половины, декор которых может быть различным или одинаковым, но данным в зеркальном отражении относительно оси симметрии или решенным в другом цвете. При композиционном построении *теранг булан* (индон. «полная луна, лунный свет») главные орнаментальные мотивы занимают нижнюю часть ткани и одну поперечную сторону, центр оставляют пустым или заполняют небольшими декоративными элементами, уменьшающимися в размере к верхней кромке *каина*. Японские клиенты часто заказывали



Фрагмент каина **панджанга**.
Кат. № 65

вали батики на шелке (*супра*), и с этого времени в Пекалонгане стали широко применять данный материал для своих произведений. Надо отметить, что именно в центрах *песисира* впервые стали использовать для батикования шелк, который первоначально привозили из Китая, а потом и из Японии¹. Гладкая, плотная поверхность шелка прекрасно подходит для рисования воском, позволяя прописать мельчайшие детали и создать изощренные декоративные композиции на ткани. Но изначально высокая цена на шелк сделала подобные произведения предметами роскоши, доступными лишь избранной клиентуре. Одними из главных городов, где производились батики-*супра*, были Джувана, Рембанг, Пати на северном побережье и Гресик на восточном. В перв. четв. XX в. шелковые батики вывозились с Явы на другие острова архипелага и в зарубежные страны, в основном в Китай. Наиболее знаменитыми изделиями *песисира* стали ткани *лок чан* — шарфы и *каины панджанги* с бледным голубым или желтоватым фоном и черно-коричневыми китаизированными мотивами, в числе которых изображения мифических существ — птицы *хонг* или *лук чуана* (китайск. «фэнхуан»), единорога *килина* (китайск. «цилин»), а также свастика, бабочки и др. Их в больших количествах ввозили на Бали, Ломбок, Сумбаву, Суматру, где они приобрели статус ритуальных одежд. Чтобы подчеркнуть великолепие одеяний, как шелковых, так и хлопчатобумажных, их нередко дополняли золотом, используя технику золотого напыления или обводя контуры узоров специальной краской из золотого порошка на клеевой основе. Такой метод украшения *каинов*, использовавшийся уже в XVII в., получил название *прада* или *пинарада мас*.

Часть шелковых *каинов панджангов* (кат. № № 65–67) из музейной коллекции выполнена в Пекалонгане в 1980-е гг. Один из них (кат. № 65) исполнен в стилистике *джава бару* (индон. «новая Ява»), сложившейся в конце 1950-х – нач. 1960-х гг. на основе батиков *джава хококай*.

Помимо яванских в музее хранятся два батика предположительно с острова Суматра. Для суматранских тканей в целом характерен ряд особенностей, в сложении которых немалую роль сыграла исламская традиция, утвердившаяся на этом острове уже в раннем средневековье. Здесь наряду с *каином панджангом*, *саронгом* и шарфом *слендангом* широкое хождение получили шали *кудхунг*, закрывающие голову и плечи женщин. В орнаментике предпочтение отдается геометрическим и растительным узорам, которые сплошь покрывают поле *бадана*, в то время как каймы *кепалы*, как правило, с треугольниками *тумпалами* располагаются с двух концов ткани. Традиционно цветовое решение строится на контрастном сочетании темного фона и светлых кайм, например, темно-синий *бадан* и красные *тумпалы*, или наоборот. Часто в декор суматранских головных платков и шалей, завес, накидок для Корана вводятся каллиграфические надписи на арабском языке. Зачастую нечитаемые, они выглядят скорее как элемент декора, тем не менее суматранцы воспринимают их как талисман, так как они написаны на языке священной книги — Корана. Самым известным местом изготовления батика является г. Джамби, где был разработан свой

¹ Современные дизайнеры, как, например, Иван Тирга, часто используют шелк, производимый в Италии и Швейцарии.



Малайская семья. Малаккский полуостров, нач. XX в.

батиковый стиль, получивший название *джупри*, как считается, по названию семейства ал-Джушри, прославившегося *каидами* с великолепно исполненной мелкой вязью красно-коричневых цветов на кремовом фоне. Кроме того, чтобы удовлетворить спрос на батиковые изделия, на Суматру ввозили большое число готовых тканей с Явы — из Чиребона, Лазема, Пекалонгана и других центров *песисира*. Их декор полностью соответствовал художественным предпочтениям местных жителей, что значительно затрудняет атрибуцию тканей. Так, две ткани из собрания ГМВ (кат. № 81, 82) с крупным арабесковым узором могли быть созданы на Суматре или на севере Явы.

Один из музейных *каинов панджангов* происходит с острова Бали (кат. № 83), где до сер. XX в. отсутствовали крупные центры производства батика. Лишь со втор. пол. XX в. по мере роста индустрии туризма этот вид художественного ремесла получил здесь развитие, как и в других регионах, например на Калимантане и в провинции Папуа.

БАТИКИ МАЛАЙЗИИ

Первые упоминания о батике в Малайзии относятся к XVII в. — в малайских исторических хрониках упоминается о мореплавателе Лаксамане Ханг Надиме, которому султан Малакки приказал купить красивый батик в Индии. Не сумев исполнить волю повелителя, Лаксаман Ханг Надим сам изготовил ткани. Несмотря на это полумифическое свидетельство, надо отметить, что батик в Малайзии достаточно позднее явление, и по своей значимости для местных жителей он всегда уступал *сонгкетам* и икатам. Считается, что производить его начали в кон. XIX в., и первые мастерские были организованы индонезийскими переселенцами. Центрами производства батика стали восточные штаты материковой Малайзии — Теренггану, Келантан и Паттани, известные своим художественным текстилем, в том числе икатами, *сонгкетами* и шелковыми тканями. Здесь выращивали свой хлопок, развито также было местное шелководство. С самого начала батики в Малайзии создавались с помощью штампа, первоначально деревянного, или расписывались от руки, *чантинг* использовался редко. В нач. XX в. появляются медные штампы, анилиновые красители, совершенствуется техника шелкографии, что сделало батики более привлекательными для местных жителей. На их стилистику сильно повлияли изделия яванских мастеров *песисира*, а именно Пекалонгана и Чиребона. С 1950-х гг. производство батиковых тканей увеличилось, и они получают распространение в широких слоях населения. В их декоре предпочтение отдавалось гладкому фону и достаточно крупным растительным мотивам — в виде одиночных цветков или цветочно-лиственных побегов ярких контрастных цветов. Современный малайзийский батик — это прежде всего сфера деятельности художников, смело экспериментирующих с различными техниками, в основе которых по-прежнему остается свободная роспись.



Фрагмент батиковой картины.
Кат. № 100

БАТИКОВЫЕ КАРТИНЫ

Значительный раздел музейной коллекции составляют батиковые картины. В Индонезии живопись на ткани как самостоятельный вид искусства начала развиваться в 1950-е–1960-е гг. и в дальнейшем получила самое широкое распространение, что и не удивительно, ведь традиционный метод нанесения воска с помощью *чантинга* сродни работе художника пером или тонкой кистью, а современные материалы и соединение различных техник — горячего и холодного батика, ручной росписи позволяют создавать настоящие живописные полотна. В первые два десятилетия подобные произведения в художественном отношении были еще близки традиционным декоративным росписям на ткани. На картинах индонезийских мастеров можно видеть жанровые сцены, пейзажные композиции, отображение значимых исторических событий, часто сюжетной основой для них служат также индуистские и буддийские мифы, народные легенды и сказки. Эти произведения отличаются условной манерой исполнения, ярким декоративизмом, изысканной игрой линий и цветовых нюансов. В батиковой живописи сложилось также особое стилистическое направление, получившее название *ваянгового*, которое сформировалось под влиянием эстетики традиционного теневого театра *ваянг кулит* (*ваянг пуervo*). Его, как правило, придерживаются мастера, создающие картины на мифологические темы. Мощным стимулом для развития этого вида искусства в 1960–1970-е гг. стали новаторские начинания таких известных мастеров, как малайзиец Чуа Теан Тен (1912–2008) и индонезийцы Багонг Куссудиарджо (1928–2004) и Амри Яхья (1939–2004), использовавших в своем творчестве методы и приемы современного изобразительного искусства. В наши дни в батиковой живописи нашли отражение практически все художественные течения новейшего времени — от абстрактного экспрессионизма до поп-арта.

Основу музейного собрания составляют картины мифологического и бытового жанров, датирующиеся 1960–1970-ми гг. В работах художников Рахарджо (кат. № 92), Банайка (кат. № 96), Эрика (кат. № 95) нашли отражение эпизоды из древнеиндийских эпосов «Рамаяна» и «Махабхарата». На них на условном фоне изображены персонажи, напоминающие плоских кукол *ваянгов*, с лицами, повернутыми в профиль, развернутыми плечами, утонченно изломанными силуэтами фигур, в традиционных одеяниях, соответствующих театральным канонам. Сцены из повседневной жизни — женщины, несущие корзины или направляющиеся в храм с подношениями, крестьянин с мотыгой, птичий рынок, петушиный бой — стали темами произведений Синты (кат. № 107), Суджанто (кат. № 103), Сану (кат. № 105), Асира (кат. № 106). Пейзажная живопись представлена двумя маринами художников Гунавана (кат. № 116) и Мосджора (кат. № 114), художественная выразительность которых построена на сочетании контрастных цветов — сине-бело-черного и фиолетово-черного.



Женщина работает на поясном ткацком станке. Тимор, 1900 – 1940-е гг. (из коллекции Музея тропиков <Tropenmuseum>, Амстердам)



Женщина резервирует нити основы. Флорес, 1900 – 1940-е гг. (из коллекции Музея тропиков <Tropenmuseum>, Амстердам)

¹ Название «икат» вошло в оборот в Европе после выставки традиционного индонезийского текстиля в Гааге в 1901 г.

² Например, в Индии, Индокитае, на Дальнем Востоке, в Средней Азии.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТКАЧЕСТВО

ИКАТЫ

В собрании Государственного музея Востока наряду с батиками хранится коллекция произведений художественного ткачества с островов Малайского архипелага. Ручное ткачество на поясном станке *алат гедонган* имеет давние традиции в Индонезии, исследователи полагают, что его навыки были привнесены сюда в 3–2 тыс. до н.э. в период миграции предков австронезийской (малайско-полинезийской) семьи языков [29, с. 21]. Основным сырьем для него был хлопок, культивация которого на островах, по мнению специалистов, началась в сер. 1 тыс. н.э. [115, с. 357]. До этого материалами для изготовления одежды служили древесный луб и волокна различных местных растений — кокосовой и веерной пальм, банана, рами, джута, тайо и др., ткани были простого полотняного переплетения или полосатыми. Лишь по мере внедрения хлопка, как местного, так и привозного, а также знакомства с более сложными в технологическом отношении изделиями других народов формируются и осваиваются новые техники создания и украшения текстиля. Широкое применение в ручном ткачестве нашел и шелк, центрами культивации которого были Суматра и Ява, хотя в больших количествах он ввозился и из Китая. В XVII в. шелк даже экспортировался с Суматры в Индию [99, с. 12].

В Индонезии используются поясные станки двух типов. На одном из них нить основы непрерывная, и снятая со станка готовая ткань имеет форму цилиндра. Подобным изделиям, как правило, придавали ритуальное значение, они ассоциировались с представлениями о бесконечности времени, о вечно возрождающейся и обновляющейся Вселенной. На других станках нити основы навиваются на специальные валы, а концы готового прямоугольного полотна дополняются каймой, иногда плетеной, или кистями. В 1920-е гг. появился сложный горизонтальный станок с подножками (с проступными рычагами), известный в Индонезии как АТВМ (*alat tenun bukan mesin*), позволявший производить ткани большей ширины при меньшей затрате времени.

В Индонезии самое широкое распространение получил икат — метод изготовления и декорирования тканей путем резервации и окраски нитей до процесса ткачества. Само название этого способа, принятое в западной научной литературе, пришло из малайского языка, где означает «обвязывать, веревка»¹. Такая техника известна и в других странах и регионах², но икаты Индонезии и Малайзии прославлены во всем мире благодаря техническому совершенству их изготовления, богатству, сложности и смысловой насыщенности орнаментики. В этом регионе икаты до сих пор сохраняют свое функциональное значение, присутствуя и в национальном костюме, и в традиционной обрядности, и в убранстве жилища.



Местные правители с представителем Нидерландской администрации. Сумба, 1915–1925 гг. (из коллекции Музея тропиков <Tropenmuseum> Амстердам)

Икаты создаются во многих местах Малайского архипелага — на Суматре, Сулавеси, Яве, Бали, но основными центрами их изготовления являются острова Восточной Индонезии (Малые Зондские острова) — Сумба, Флорес, Саву, Тимор, Танимбар, Амбон и др., а также Калимантан. Их обитатели во многом придерживаются традиционного, довольно архаического образа жизни и сохранили древние религиозные воззрения. Хлопчатобумажные ткани широко используются в повседневной жизни, они составляют основу традиционной одежды жителей Нусы Тенггары¹ — юбку, которая в сшитом или несшитом виде драпируется на теле в соответствии с местной модой. В некоторых районах обязательной деталью мужского костюма является наплечная накидка *селимут* (индон. «одеяло»), а у женщин — неширокий шарф и пояс. Повсеместно ткются сакральные покрывала и завесы — обязательные атрибуты многих религиозных и семейных обрядов, прежде всего так называемых ритуалов “перехода”. Тканые изделия сопровождали человека на всем его жизненном пути, знаменуя особо важные события: младенца заворачивали в сотканное бабушкой особое полотнище, призванное защитить его от злых духов и подарить здоровье, мать дарила ткани дочери на свадьбу, затем на последний месяц беременности, чтобы облегчить роды. Когда человек уходил из жизни, его тело заворачивали в икаты, закрывали ими гроб, а иногда и выкладывали могилу. Икаты были непременной частью приданого и свадебных даров, причем в некоторых регионах полотнища оставались в этих случаях неразрезанными, то есть сохраняли цилиндрическую форму, в какой снимались с ткацкого станка. Получатель должен был совершить ритуальное действие: сам разрезать соединяющие нити основы, что символизировало высвобождение мистической благопожелательной силы ткани.

Как правило, на островах Малайского архипелага резервируют нити основы². Для крашения применяют натуральные красители: листья *индиго* и кору дерева *менкуду*. Они определяют основную гамму индонезийских икатов — сине-красную, их смешение дает дополнительные оттенки: фиолетовые, сиреневые, малиновые, красновато-коричневые, а также черный. Кроме того, в тканях присутствуют небольшие зеленые и желтые вкрапления, а фрагменты неокрашенных нитей образуют четко выделяющиеся на цветном фоне белые узоры. Вместе с тем орнаменты обладают характерной “размытостью” контуров, получающихся в результате затеков краски под нити обвязки. Но именно насыщенность цвета, игру красочных оттенков, а не сложность рисунка или техническое мастерство превыше всего ценят в икатах обитатели Нусы Тенггары. Поэтому, несмотря на появление синтетических красителей, ткачихи предпочитают пользоваться старинными рецептами при создании церемониальных тканей для собственного обихода. Но если изделие готовят для продажи, то искусственные материалы вполне допустимы.

Икаты, как правило, относятся к ритуальным и церемониальным одеяниям. Различная окраска и орнаментация тканей, символично-

образное значение узоров имеют огромное значение, они указывают на определенный социальный статус владельца, возрастную группу, семейное положение, этническую принадлежность. Четко прослеживаются в икатах и региональные различия. Они играют большую роль в традиционном жизненном укладе обитателей архипелага.

В Государственном музее Востока представлены икаты с различных островов, в том числе с острова Сумба, восточные районы которого славились изготовлением *хинги*. Это мужские накидки, которые носили парными — одной драпировали бедра, другую перебрасывали через плечо. Сумбанцы высокого ранга носили накидки *хинги* самых красочных расцветок, в то время как колористическая гамма икатов простых людей ограничивалась сине-белыми тонами. Интересно, что орнаментика этих накидок имеет своеобразную “социологическую” символику. Симметричная композиция узоров *хинги* состоит из пяти или семи широких поперечных полос, заполненных фигурками различных животных: коней, оленей, петухов, попугаев, а также омаров, креветок и других морских обитателей. В середине центральной полосы располагаются особо важные в семантическом плане узоры геометрического характера. По представлениям жителей о. Сумба, композиция отражает традиционное деление местного общества на несколько социальных групп, с которыми и соотносятся определенные орнаментальные ряды икатов. Геометрические узоры в средней полосе ассоциируются с верховным правителем общины, который жил вместе со своими родичами в центре поселения, обрамляющие продольные полосы — с местной знатью, простыми людьми, а самые крайние — со слугами и рабами.

Накидки *хинги* из музейного собрания, датирующиеся перв. пол. XX в., являются прекрасными образцами традиционного ткачества Сумбы. На одной из них (кат. № 124) выткан мотив *андунг* (“дерево с черепами”). Он представляет собой стилизованное изображение дерева с прямым стволом и симметрично расположенными ветвями,



Сидящие мужчины-батаки в традиционном одеянии. Северная Суматра, 1925–1930 гг

¹ Нуса Тенггара (яв. «юго-восточные острова») — местное название группы островов Восточной Индонезии.

² Описание техники см. в приложении.



Фотография семьи батакского предводителя. Северная Суматра, ок. 1900 г. (из коллекции Музея тропиков <Tropenmuseum>, Амстердам)

которые увенчаны человеческими головами. В этом узоре нашел отражение традиционный обычай охоты за головами, который в прошлом играл важную роль в культуре Сумбы, как и на многих других островах Индонезии. Вплоть до 1930-х гг. совершались набеги на чужие деревни, воины добывали ценности и забирали с собой головы поверженных врагов. По возвращении домой вождь приказывал установить у входа в деревню “дерево”, на которое и вывешивали добытые головы. Это сооружение имело двойную функцию: оно должно было отпугивать врагов от поселения и в то же время обеспечивать ему процветание. Жители верили, что жизненные силы человека сохраняются после смерти в его черепе и могут передаваться окружающей среде. Мотив *андунг* на ткани, таким образом, должен

свидетельствовать о воинской доблести и силе владельца, защищать его и приносить благополучие.

На поверхности другого музейного иката (кат. № 125) чередуются горизонтальные ярусы с довольно крупными фигурами рептилий, по-видимому крокодилов, и геометрического узора *хабак*, четырехлучевые розетки которого символизируют верховную власть. Они сравниваются со светилом, которое царит высоко в небесах над своими подданными. Центральное место на *хинги* занимает полоса со священным “королевским” узором из пересекающихся ромбов *патола рату*, где *рату* означает «королева», а *патола* — название особо ценных двойных икатов, которые привозились из Индии. Украшенные преимущественно геометрическими узорами ткани, стоившие неимоверно дорого и доступные лишь высшим сословиям, наделялись особой мистической силой оберега. Именно поэтому мастерицы на островах архипелага копировали их орнаментику, включая ее в декор и икатов, и батиков, и *сонгкетов*.

Икаты острова Саву представлены в музейном собрании тканями для женских *саронгов* (кат. №№ 126, 127) и мужской поясной одеждой *хи’и* (кат. № 128). В отличие от многоцветных изделий сумбанских мастериц текстиль Саву выдержан в сдержанной цветовой гамме, в нем преобладают черный фон и кирпично-красные или бордово-коричневые с белыми вкраплениями мотивы. Свое название *ворапи* подобные ткани получили от икатовой техники двухцветной окраски, известной на острове как *паранари*, однако их колористическая гамма включает в себя 3–4 цвета. Орнаменты, украшающие церемониальные мужские и женские костюмы, указывают на клановую принадлежность владельца. Так, мотив *туту* в виде стилизованных цветов и птичек — знак старшего из двух крупных экзогамных родов Саву *хуби ае*. Также особое значение придается ромбовидным узорам *вохапи* и *бода*. Последний настолько популярен, что его даже именуют “цветком Саву”. Местные жители верят, что икаты с такими рисунками создаются на протяжении уже двадцати поколений, поэтому ткани воплощают зримую связь между предками и их потомками. Отличительной

особенностью икатов Саву является также то, что мастерицы свободно заимствовали узоры других регионов и даже стран. В их орнаментику вошли европейские геральдические львы, сцены звериного гона и охоты, вазы с букетами цветов и др.

Большим разнообразием характеризуются икаты острова Флорес, в каждом из пяти национальных округов которого ткуются ткани, имеющие свои особенности в подборе орнаментов, схеме размещения их на полотне и в колорите. Орнаментальная стихия икатов Флореса упорядочивается четкими горизонтальными полосами, заполненными сложным переплетением ромбов, треугольников, зигзагов, звезд, среди которых угадываются геометризованные фигурки слонов, птиц и других животных. Подобные узоры наиболее типичны для мужских накидок и длинных женских юбок — традиционной одежды жителей острова. Музейный *саронг* (кат. № 129) выполнен, по-видимому, в центрально-восточном районе Флореса, в местах расселения народностей инде, лио, сикка. Их изделия выделяются темным бордово-красным цветом, мелкими сине-желто-белыми узорами, аранжированными в горизонтальные полосы. Нередко декоративным мотивам придают сходство со змеиной кожей, так как эти рептилии на Флоресе почитаются как сверхъестественные существа, связанные с плодоносящими силами земли.

Ценными экспонатами в музейной коллекции являются икаты народа батаки с Северной Суматры. Батакские ткани носят общее название *улос*, что означает «одеяло», их ширина колеблется от 80 до 150 см, а длина может достигать более трех метров. Мужчины и женщины чаще всего носят их, перекинув через плечо, но ими также драпируют бедра или повязывают голову. Такие *улосы* всегда имеют церемониальное значение, к примеру, музейные накидки *раги хотанг* (кат. № 130) и *мангилинг* (кат. № 131) могут использоваться в свадебном обряде, символически соединяя молодоженов, или в качестве дара новорожденному с пожеланием процветания.

Не меньшей символической нагрузкой обладают икаты племен даяков с Калимантана. Наиболее известны создаваемые ткачихами большие занавеси *пуа кумбу*, игравшие важную роль во многих обрядах жизненного цикла даяков ибанов, а также в ритуалах, связанных с охотой за головами. Их вывешивали, отмечая границы сакрального пространства, ими покрывали голову шаманы, в них заворачивали отрубленные головы убитых врагов. Ткани красно-коричневатого цвета украшали контрастными бело-черно-синими узорами с геометрическими и растительными мотивами, в которые умело вписывались антропоморфные изображения предков и фигуры различных животных, в том числе змей, крокодилов. Во втор. пол. XX в. вслед за изменениями в традиционном укладе жизни племен происходят преобразования и в художественном текстиле ибанов. Мастерицы все больше ткуют икаты не только для собственных нужд, но и на продажу, следуя торговой конъюнктуре и заимствуя икатовые орнаменты других регионов Малайского архипелага. Женщины изготавливают шарфы-накидки, небольшого формата ткани, которые находят широкое приме-



Фрагмент ткани для *саронга*
Кат. № 129



Ткачиха за прялкой. Калимантан, даяки, ок. 1900 г.

нение в интерьере дома и могут служить декоративными занавесами. Именно к подобному типу изделий относятся хранящиеся в музее произведения из малайзийского штата Саравак с Калимантана (кат. №№ 138–140).

Текстильная традиция даяков бенуак с Восточного Калимантана характеризуется использованием в качестве материала для икатов волокон, получаемых из листьев растения *дойо* (*Curculigo latifolia*)¹. Самой распространенной их продукцией являются ткани для праздничных юбок *улап дойо*. Вытканые на ручном поясном станке две узкие полосы сшиваются по продольному краю и сбоку, образуя прямую юбку. Из таких же полотен создаются рубашки-туники. Естественный желтоватый цвет растительного волокна таких изделий акцентируется добавлением красных, зеленых, коричневых, серых полосок. Узоров *улап дойо* на-

считывается около ста, наиболее популярны декоративные мотивы, которым приписываются защитные функции — изображения предков, грозных хищников крокодилов, змееобразных существ. На музейной ткани (кат. № 136) фигуры крокодилов, расположенные в двух горизонтальных ярусах, даны в необычном ракурсе — в профиль. Ее нити основы не разрезаны, что указывает на то, что она была предназначена в дар.

Наряду с икатом основы в Индонезии известна и техника резервации нитей утка, она получила распространение на островах Бали, Нуса Пенида, Сулавеси, Калимантан. А самыми сложными в технологическом отношении являются прославленные ткани *грингсинги*, которые выполняются в единственном месте на Малайском архипелаге — в деревне Тенганан Пегерингсинган на Бали. Они создаются в чрезвычайно трудоемкой технике двойного иката, то есть у них резервируются как нити утка, так и основы². Эти хлопчатобумажные ткани наделяются многими магическими свойствами. Их используют в различных ритуалах и церемониях, например, при обряде подпиливания зубов юноше или девушке сложенная ткань кладется им под голову. Основные цвета — красный, бело-желтый и черный — соотносятся с индуистской триадой высших богов, то есть с Брахмой, Вишну и Шивой, а также со стихиями огня, воды и воздуха. Наиболее сакральными считаются *грингсинги* с неразрезанными нитями утка, они единственные из всех видов тканей могут включаться в состав храмовых подношений богам.

В собрании ГМВ икат утка представлен тканями с Бали и Сулавеси. На Бали икат известен под названием *эндек* и пользуется большой популярностью. В XVII–XIX вв. икаты создавали в придворных мастерских правителей княжеств Булеленг и Карангасем, и носить их могли только представители высших сословий во время церемоний. Начиная с 1930-х гг. строгие ограничения на их изготовление и использование ослабевают, а с 1970-х гг. они получают широкое распространение. Крупным центром их производства является город Сидемен



Фрагмент ткани для *саронга*. Кат. № 144

на востоке Бали. Основным материалом для *эндеха* служит хлопок, в меньшей степени шелк, а в последние десятилетия к ним добавлялась вискоза, которую ценят за мягкость и шелковистый блеск. Музейные *эндехи* (кат. №№ 141–143), следуя установившейся на острове традиции, выдержаны в достаточно сдержанной цветовой гамме и украшены крупными растительными мотивами, расположенными в горизонтальных ярусах. В противоположность им поверхность уточных икатов из юго-западных прибрежных районов Сулавеси сплошь заполнена яркими зигзаговидными узорами и своеобразным сетчатым орнаментом из ромбов, где все элементы связаны между собой (кат. №№ 144, 145). Центром производства подобных шелковых *саронгов липа саббе* является район Ваджо и его центральный город Сенгканг. Здесь с 1970-х гг. целенаправленно проводилась работа по возрождению шелководческих традиций и развитию шелкоткачества, которая увенчалась успехом. В настоящее время Сенгканг даже называют “городом шелка”. *Саронги липа саббе* носят как мужчины, так и женщины, это праздничная одежда, которую надевают на светские торжества, официальные приемы, в дни религиозных праздников. Также они могут служить церемониальными дарами.

УЗОРНОЕ ТКАЧЕСТВО

Узорное ткачество получило самое широкое распространение на островах Малайского архипелага. Полотна с разнообразными красочными орнаментами с древности создают на ручном ткацком поясном станке преимущественно с помощью дополнительного утка. В этой технике изготавливают детали традиционного костюма: юбки, шарфы *сленданги*, мужские накидки, головные уборы, пояса, а также многие предметы интерьера — скатерти, салфетки, декоративные занавесы, покрывала, наволочки и т.п. Их декор в отличие от икатов не несет в себе глубокой религиозно-философской нагрузки, а обладает в основном благопожелательной символикой и исполняет защитные функции. В то же время существуют отдельные категории тканей, имеющие ритуальный характер. На Южной Суматре, в Лампунге, у народа паминггир это большие, достигающие трех метров в длину занавесы *палепай* с изображением кораблей с фигурами людей и животных, что нередко трактуется как изображение “корабля мертвых”, перевозящего души умерших в загробный мир. Этот мотив восходит ко временам неолита и эпохи бронзы, в частности, украшает многие донгшонские изделия. В более широком смысле корабль ассоциируется с переходом человека в другую возрастную или социальную группу, чем и объясняется использование *палепай* в обрядах жизненного цикла. Их вывешивают в местах проведения важных церемоний, например, во время свадьбы под таким полотнищем на специальном возвышении усаживают новобрачных.

Изображения кораблей украшают и салфетки *тампан*, играющие значительную роль в целом ряде обрядов в эти квадратные или прямо-

¹ Это тропическое растение известно также под названием *лембах*.

² Помимо о-ва Бали двойные икаты создаются лишь в нескольких местах мира, в том числе в Индии и Японии.



Фрагмент шарфа **садум**.
Кат. № 148

угольные платки помещают церемониальные дары, которыми обмениваются участники ритуала. Помимо этого в дни празднеств ими украшают парадную утварь, закрывают подношения, подарки и места для наиболее уважаемых гостей; кроме того, они обязательно включаются в приданое. *Тампаны* сопровождают человека на всем его жизненном пути от рождения до смерти: младенца кладут на эту ткань, когда впервые приносят в дом родителей молодой матери, ею отмечают сиденья новобрачных и ею же закрывают лицо умершего при подготовке тела к погребению. В музее хранится небольшая завеса, на которой соединены в одну вертикальную композицию изображения трех крупных двухпалубных кораблей, изобилующие массой деталей и персонажей (кат. № 146). Каждая из трех частей ткани являет собой готовый *тампан*. На нижней палубе видна человеческая фигура с лошадкой по бокам, на верхней — “предки” на слонах, деревья с такими же персонажами на ветвях, над ними — маленькие сопровождающие лодочки с людьми. Корабль обрамлен меандровидными завитками, которые воспринимаются как сакральная граница определенного пространства мира, как знаки вечности и бессмертия. Дуалистическая концепция Вселенной, так характерная для мировоззрения индонезийцев, подчеркивается и черно-белой колористической гаммой *тампана*. Ряд исследователей полагает, кроме того, что часто встречающиеся изображения кораблей и лодок на тканях Южной Суматры являются своеобразным напоминанием о широких торговых связях этого региона, где выращивали перец, со странами Азии и Европы.

В собрании ГМВ узорное ткачество Суматры представлено также накидками *улос садум* народа батаки (кат. №№ 148–151), которые датируются перв. пол. XX в. — 1980-ми гг. Эти наплечные шарфы, которые носят и мужчины, и женщины и которые являются обязательной частью парадного костюма, батаки воспринимают как знак своей этнической принадлежности. Они могут служить не только предметом одежды, но и быть переноской для детей, церемониальным даром уважаемым людям. Их темно-синий или бордово-красный фон заткан яркими разноцветными узорами, скомпонованными в поперечные полосы и образующими симметричную композицию. Центр, отмеченный россыпью звездчатых мотивов или рядами ромбов, часто фланкируют надписи благопожелательного значения на индонезийском или батакском языках. Ближе к концам шарфа проходят полосы контрастно выделяющихся по колориту и фактуре ромбовидных узоров алого, желтого, зеленого и белого цветов. Раньше для них использовали шерстяные нити, а теперь нередко объемную синтетическую пряжу. Края *улоса* обшивают красно-бело-черным бисером, из него же плетут кайму на концах; этому декору местные жители приписывают свойства защищать владельца ткани от всех злокозненных воздействий.

На островах Восточной Индонезии узорное ткачество повсеместно используется при создании традиционного церемониального костюма — юбок и шарфов. Так как ткани, изготовленные на ручном поясном станке, имеют небольшую ширину, примерно 70-80 см, для



Фрагмент женского **саронга**.
Кат. № 152

саронга сшивали два или три полотнища. При этом декор верхней части нередко ограничивается узкими полосками, а наиболее богато украшалась нижняя треть одеяния. Подобную орнаментальную схему демонстрирует сумбанский женский костюм (кат. № 152) из музейной коллекции с изображением павлинов в широком фризе, обрамленном геометрическими мотивами. Мастерицы с этого острова для своего узорного ткачества часто брали рисунки из икатового арсенала. Так, на музейной завесе *пахикунг* (кат. № 153) можно видеть типичные для икатов мотивы “дерева с черепами” и “духа предка”. Последний относится к одному из древнейших узоров, уже отчетливо выявленному в орнаментике донгшонского периода. Это, как правило, стоящие фигуры, с поднятыми или опущенными руками, реже сидящие, иногда с явно выраженными гениталиями. Антропоморфные узоры определяются как изображения духов предков, почитание которых составляет основу языческих верований народов Индонезии. На о. Сумба каждая ткачиха имеет собственные рисунки “предков”, передаваемые по наследству и являющиеся запретными для других мастериц. Вытканые светлыми нитями крупные фигуры предков четко читаются на темном фоне. И так же, как *андунг* (“дерево с черепами”), они призваны оберегать своих потомков от злых сил, бедствий и несчастий.

Нарядное впечатление производят *саронги липа сонгке*, которые производятся в округе Мангтарай на западе Флореса, преимущественно в районе Ламбаледа. По всему Мангтарая *липа сонгке* воспринимается как основной предмет традиционного костюма. Женщины носят его, подвязав под мышками, при этом плечи могут оставаться открытыми или костюм дополняется блузкой. Мужчины крепят его на талии и надевают рубашку. Темную основу юбки до сих пор в некоторых местах красят индиго, но нити дополнительного утка покупают готовыми. Входящий в собрание ГМВ *саронг* (кат. № 155) украшен рассыпанными по всей поверхности мелкими ромбовидными и звездчатыми узорами ярких цветов.

СОНГКЕТЫ

Большой раздел в музейной коллекции составляют ткани *сонгкет* — праздничные парчовые полотнища со сверкающими золотыми и серебряными узорами. Слово *сонгкет* происходит от малайского *сунгкит*, что переводится как «вышитый, вышивать», но на самом деле обозначает технику ручного узорного ткачества¹. На островах Малайского архипелага они широко распространены на Суматре, Бали, Калимантане, где юбки *каины сонгкеты* ткются из шелка красных, малиновых, сиреневых и фиолетовых оттенков и дополняются уточными орнаментами из металлических нитей. В прошлом для их изготовления использовали настоящую золотую и серебряную проволоку, поэтому ткани ценились по весу и были показателем благосостояния семьи. Интересно, что в присущей

¹ Термином *сонгкет* в Западной Индонезии называют любую технику узорного ткачества с помощью дополнительного утка, в том числе из шелка или хлопка, но в первую очередь он употребляется по отношению к тканям с орнаментами из металлических нитей.



Правитель Убуда со свитой. Бали, 1908 г. (из коллекции Музея тропиков <Tropenmuseum>, Амстердам)

многим народам Индонезии традиции церемониального обмена дарами при проведении ряда обрядов ткани всегда подносятся женской стороной, и лишь *сонгкеты* из-за их большой ценности могут передаваться мужчинами. Парчовые ткани всегда были прежде всего показателем высокого статуса владельца и знаком его богатства. В XIV–XVI вв. их привозили индийские, арабские и китайские купцы в числе даров правителям [56, с. 4-5]. Позднее по этим образцам при дворах малайских раджей и султанов местные мастерицы стали создавать поражающие своей роскошью и пышностью одеяния, предназначенные лишь для представителей высших сословий и запрещенные для всех остальных. В малайской хронике XVII в. «Хикаят Банджар», посвященной истории повелителей Банджармасина (юго-восточные области Калимантана), уже упоминаются ткани с золотыми узорами и зонт, расшитый золотыми нитями [96, с. 225]. Расцвет ткачества *сонгкетов* во многих регионах Малайского архипелага приходится на кон. XVIII — нач. XX вв., когда развивающаяся под патронатом колониальной администрации международная торговля пряностями, кофе, чаем, табаком приводит к значительному обогащению верхушки местной знати. В этой технике создают *каины*, шарфы, головные платки и шали, пояса, разнообразные накидки, а также предметы интерьера. Во втор. пол. XX в., по мере демократизации общества, когда сословные различия уже не играют столь большой роли в устройстве государства, на первый план выдвигается такая функция парчовых изделий, как показатель богатства и высокого положения человека, обусловленного именно его материальным достатком. Из элитарных предметов, доступных лишь аристократии, *сонгкеты* превращаются в праздничный церемониальный костюм у целого ряда этнических групп островной Юго-Восточной Азии, и он уже воспринимается ими как традиционный наряд, как знак их этнической принадлежности, а для мусульманских групп населения Суматры, Малайзии — их конфессиональной принадлежности. Помимо этого сияющие шелковые одеяния для многих обитателей этого региона являются эталоном красоты и элегантной роскоши.

Основным материалом для *сонгкетов* служит шелк, но если требуется ткань большей прочности, то в качестве основы используется хлопок. Чисто золотые или серебряные нити остались в далеком прошлом, и уже в изделиях XVIII в. использовались металлические пряденые нити, то есть шелковая или хлопчатобумажная нить, обмотанная объемной проволокой или металлическими плоскими узкими полосками. В большинстве своем они были не местными и различаются по составу. Часть из них, с очень небольшим процентом содержания золота в металле (примерно 10%), завозили из стран Европы, Ближнего Востока и из Индии. Другие можно причислить к действительно золотым или серебряным — в их состав входит от 40 до 80% благородных металлов, причем фольга наклеивалась на бумажную основу [96, с. 230]. Ими торговали купцы из Китая. Во втор. пол. XX в. наряду с традиционной пряжей, по-прежнему импортной, стали ис-



Фрагмент *каина сонгкета*. Кат. № 159

пользовать люрекс, пластиковую металлизированную нить, что значительно удешевило производство.

Самым ранним *сонгкетом* в музейной коллекции является накидка (кат. № 157) нач. XX в., выполненная мастерицами народа минангкабау, проживающего в западной части Центральной Суматры. Многие обитатели этого острова воспринимают ткани *сонгкеты* как часть национальной культуры, как драгоценное наследие предков. На протяжении веков здесь сложились крупные центры производства парчовых тканей, изделия которых обладают рядом отличий. Минангкабау для своих тканей часто используют шелк или хлопок розового цвета, любят сочетать золотые и серебряные нити в узорах, тяготеют к сплошному заполнению фона сверкающими орнаментами, что нашло отражение и в музейных предметах (кат. №№ 157, 158). Малайское население провинции Риау (Восточная Суматра) предпочитает более яркие цвета — малиновый, бордовый, фиолетовый, центральное поле ткани украшается свободно расположенными растительными или звездчатыми мотивами, и лишь кайма *кепала* акцентируется плотным узором. Их ткачество представлено в ГМВ *каином сонгкетом* (кат. № 159) и праздничным мужским костюмом (кат. № 160). Одним из самых известных мест создания *сонгкетов* был и остается г. Палембанг и его окрестности (юго-восточная Суматра). Декор ярко-красных и пурпурных с сиреневым отливом *каинов* из этого региона вплоть до сер. XX в. выполнялся из настоящих золотых нитей, которые нередко получали, расплетая старые, пришедшие в негодность ткани. При создании особо значимых одеяний — *сонгкетов лимар* — использовали несколько технических приемов, как это видно на женском костюме (кат. № 161) из собрания музея. Основное поле юбки представляет собой икат, поверх которого вытканы золотые узоры, а широкая кайма выполнена из гладкого красно-малинового шелка со сплошным мелким орнаментом из золотых нитей. Такие изделия, как считается, оказывают самое благоприятное воздействие на своего владельца.



Семейный портрет в праздничных костюмах. Южная Суматра, Лампунг. Нач. XX в. (из коллекции Музея тропиков <Tropenmuseum>, Амстердам)



Две женщины в юбках *тапис*. Южная Суматра, Лампунг, 1922 г. (из коллекции Музея тропиков <Tropenmuseum>, Амстердам)

Среди *сонгкетов*, хранящихся в музее, находятся три *каина лунги* с Западного Калимантана (кат. №№ 162–164). Они созданы мастерами из области Самбас, где большинство населения составляют малайцы. На их работы значительное влияние оказали парчовые ткани Суматры, что можно наблюдать и на примере музейных *саронгов*. Ткани обладают схожей колористической гаммой, композиционным построением, у одной из них (кат. № 164) — икатовая основа. В то же время их декор отличается своим собственным, оригинальным характером. Так, художественный строй этих тканей основан на противопоставлении свободного пространства центрального поля с редко разбросанными миниатюрными розетками с плотно затканной золотыми растительными побегами каймой *кепалой*. Типичен и тщательно исполненный геометрический орнамент кайм, так же как и узор цветка розы (*мавар бериринг*) в *кепале*.

Самое широкое распространение получили *сонгкеты* на Бали. Здесь они используются не только для церемониальных мужских и женских костюмов, но и для одеяний актеров традиционных танцевально-драматических представлений, убранства культовых сооружений и домов в дни праздников. История их создания относится к периодам существования на острове княжеств Гелгел, Карангасем, Клунгкунг, Булеленг¹, при дворах правителей которых ткать эти изделия было позволено лишь женщинам высших каст². Вплоть до 1970–1980-х гг. облачение из парчи могли носить преимущественно представители аристократических кругов. В 1980 г. губернатор Бали Ида Багус Мантра призвал жителей острова использовать местные ткани для церемониальной и повседневной одежды с целью поддержать их производство. С этого времени ограничения на ношение *сонгкетов* простолюдинами были отменены, и в наши дни такие ткани себе может позволить любой состоятельный человек. Центрами их производства являются города Сидемен (округ Карангасем), где они тклись уже с XVII в., Братан (округ Булеленг), Гелгел (округ Клунгкунг) и др.

Балийские *сонгкеты* в музейной коллекции представлены рядом предметов (кат. №№ 165–167). Наибольший интерес среди них представляет шарф *антенг* (кат. № 165) с крупными серебряными узорами, выполненный в перв. трети XX в; такой длинной полосой ткани женщины драпировали грудь, оставляя концы спереди свободно спускаться вниз.

В Малайзии *сонгкетам* придан статус национальных тканей, они составляют основу традиционного церемониального костюма — мужского *баджа мелаю* и женского *баджу курунг*. Женщины носят юбки, туники, шарфы и наголовные покрывала из этих парчовых тканей, у мужчин в костюм входят рубашка, брюки, поверх которых надевают короткий *каин сампинг*, и головная повязка *тенгколок*, которую сворачивают из квадратного платка. История возникновения ткачества *сонгкетов* в Малайзии не совсем ясна, но, скорее всего, связана с существованием в XV в. Малаккского султаната, могущество которого основывалось на контроле над международной торговлей, в том числе и драгоценными тканями. С появлением европейцев в XVII в. местные мастера для изготовления парчи стали использовать ткацкий

¹ Время существования княжеств: Гелгел (XVI–XVII вв.), Булеленг (XVII–XVIII вв.), Карангасем (XVII–XIX вв.), Клунгкунг (XVII в. — 1908 г.).

² На Бали вместе с пришедшим из Индии индуизмом было воспринято деление общества на четыре касты.



Храмовые сооружения, украшенные тканью *прада*. Бали, 2013 г.

станок со станиной, который позволял работать более эффективно. Основные места производства *сонгкетов* были сосредоточены в Теренгану и Келантане. К сер. XX в. искусство создания *сонгкетов* пришло в упадок, но благодаря правительственным мерам по поддержанию традиционных ремесел, энергичности малайских знатоков художественного текстиля с 1970-х гг. переживает период возрождения. Музей обладает лишь четырьмя образцами малайских *сонгкетов* — это мужской головной убор *тенгколок* (кат. № 172), пояс (кат. № 173) и две парные ткани для чехла подушки (кат. №№ 170, 171).

Наряду с узорным ткачеством на островах Малайского архипелага существуют и другие техники декорировки тканей золотыми орнаментами. Один из них вышивка, хотя следует отметить, что таким способом украшали, прежде всего, интерьерные предметы — различные занавесы, пологи, покрывала, а в одежде этот прием встречается гораздо реже. Исключение составляют юбки *тапис* из провинции Лампунг на Южной Суматре. Это праздничные *саронги*, которые женщины надевают для участия в важных церемониях. Их хлопковая основа обычно ткется полосатой, в ней сочетаются красный, синий, зеленый, коричневый, желтый цвета. Нередко в юбку вшивают полосы с икатовыми узорами. Затем мастерица расшивает ее цветным шелком, золотыми нитями в технике выкладной нити, бусинами, ракушками и пр. В зависимости от сложности работы на изготовление



Фрагмент **каина прада**
Кат. № 171

одного *саронга* уходило до года. Музейная юбка *тапис* (кат. № 174) покрыта геометрическими орнаментами, в которых доминирующую роль играют треугольники традиционного мотива *пучук ребунг*.

На Бали большое распространение получили ткани *прада* с золотым убранием. В отличие от других видов текстиля делают их мужчины, так как работа с металлами считается на острове занятием сильного пола. Существует несколько способов нанесения золота на ткань — роспись золотой краской, аппликация сусальным золотом, напыление. В этой технике выполняют праздничные костюмы и одеяния для участников танцевальных представлений, широкое применение они находят и в культовой сфере. *Каинами прада* украшают алтари святилищ, религиозные постройки, зачастую ими драпируют скульптуры божественных персонажей, они входят в состав церемониальных и танцевальных костюмов. Сияющими узорами расписывают храмовые знамена и зонты почета *тедунг агунг*, которые раскрывают над почитаемыми образами богов. Салфетки *прада* кладут на чаши и блюда для подношений, ими же закрывают ритуальные дары. В собрание ГМВ входят три *каина прада*, на двух из них помещены пышные букеты цветов, фениксы и бабочки (кат. №№ 175, 176), на черном фоне другого (кат. № 177) изображена мифологическая сцена. Возможно, это герои древнеиндийского эпоса «Рамаяна», глубоко почитаемые на Бали принц Рама и его брат Лакшмана.

Отдельную группу в музейной коллекции образуют салфетки и платки с Бали, Суматры и из Малайзии (кат. №№ 180–188). Вытканые из шелка и хлопка, они являются не просто утилитарными предметами, но и имеют церемониальное значение. Во время ритуалов в них заворачивают дары и подношения, ими украшают обрядовую утварь и накрывают места для почетных гостей.

В каталог также включены предметы для батикования — *чантинги* и миска *ваджанг* (кат. № 190), штампы *чапы* (кат. №№ 191–194). Шарф (кат. № 189) с нанесенными восковыми узорами позволяет увидеть характерные особенности ручной росписи *тулис*. Дополнением к текстильным изделиям, составляющим основу данной работы, служат атрибуты костюма — традиционные головные уборы, такие как *блангкон* (кат. № 197), *пичи* (кат. №№ 198, 199), и, кроме того, образцы распространенной на Яве мужской и женской открытой обуви (кат. №№ 201–203).

Подводя итоги, следует отметить, что в целом коллекция художественного текстиля Индонезии и Малайзии в собрании ГМВ, несмотря на ее скромные размеры и фрагментарность, дает достаточно полное представление об этом значимом виде древнего традиционного искусства Малайского архипелага.

Автор каталога выражает глубокую благодарность за помощь в атрибуции музейных предметов и за работу по их сохранению художникам-реставраторам Государственного музея Востока Т.И. Бурлуцкой и А.В. Суриковой, а также художнику-фотографу В.В. Лифарь за помощь в подготовке иллюстративного материала.

КАТАЛОГ

БАТИКИ ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЯВЫ

БАТИКИ СЕВЕРНОГО ПОБЕРЕЖЬЯ ЯВЫ, ДРУГИХ РЕГИОНОВ ИНДОНЕЗИИ И МАЛАЙЗИИ.

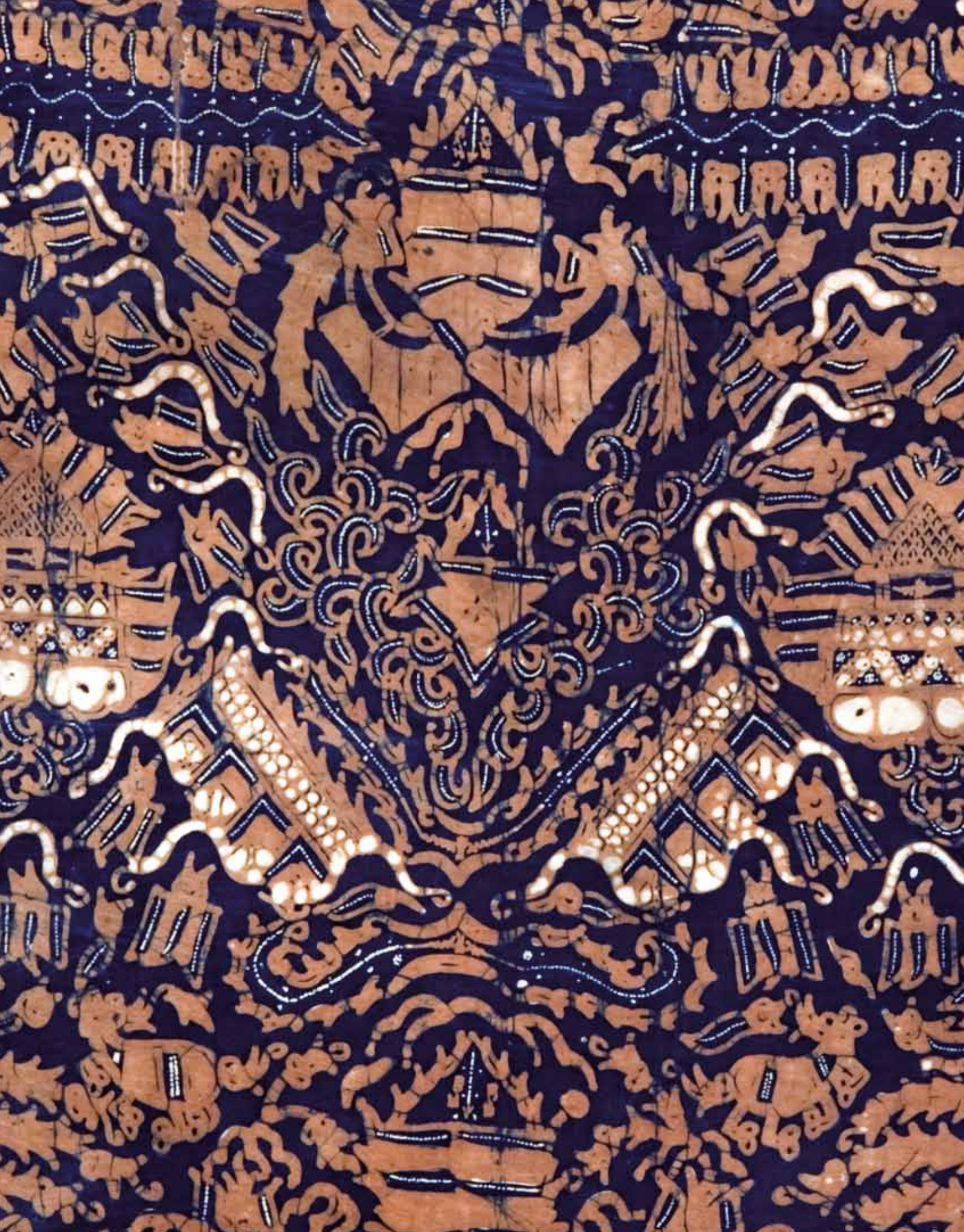
БАТИКОВЫЕ КАРТИНЫ

ИКАТЫ

УЗОРНОЕ ТКАЧЕСТВО

СОНГКЕТЫ

ИНСТРУМЕНТЫ ДЛЯ БАТИКОВАНИЯ, КОСТЮМ И ЕГО АТТРИБУТЫ



БАТИКИ ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЯВЫ



1. Каин панджанг с узором семен
Центральная Ява, кон. XIX в.
х/б ткань, батик *тулис*¹
108х300²
ГМБ, инв. № 4186 II
Kain panjang with semen motif
Central Java, late 19th cent.
cotton, batik *tulis*
108х300
SMOA, inv. no. 4186 II

¹ Данные о двустороннем или одностороннем рисунке на ткани приводятся, если техника создания предмета отличается от традиционной. На классические батик *тулис* и батик *чап* — узоры наносят с двух сторон, а батик *принт* это односторонние ткани.
² Здесь и далее размеры предметов даются в сантиметрах.

Описание. Темно-синий *каин панджанг* украшен узором *семен* (от яв. *семи* — «росток, побег»), состоящим из раппортных композиций, границами которых служат белые контуры холмиков мотива *сри гунунг* (индон. «священная гора»), олицетворяющего космическую гору Меру, ось Вселенной. Внутри этих своеобразных ячеек находятся орнаментальные мотивы коричневого, синего и белого цветов: храмы *чанди*, обрамленные крыльями, длинные перья — знаки мифического орла Гаруды, звери, бабочки, птицы, насекомые и т.п. Все декоративные элементы окружены мелким растительным орнаментом. По поперечным краям *каина* проходит белая кайма *серет*.

Узор *семен* в первую очередь символизирует плодородие, процветание и возрождение, помимо этого в его декоративную композицию входит большое число орнаментальных мотивов, связанных с покровительством небесных сил — изображения храмов, священных гор, Гаруды и других птиц. Узору также придаются космологические характеристики, в нем присутствуют животные всех трех сфер мироздания: птицы ассоциируются с небесами, четвероногие звери — с землей, насекомые, змеи и водные существа — с подземным миром. Это своеобразный, “зашифрованный” образ упорядоченной трехчастной Вселенной с горой Меру в центре, воспринятый из древних индуистско-буддийских представлений.

Одежду с узором *семен* предпочитают носить пожилые люди, кроме того, и изготавливают такие батик женщины в возрасте, так как сложные в исполнении мотивы требуют от мастерицы большого опыта и развитых навыков в работе. Считается, что для создания ткани нужны также зрелость ума и определенный духовный настрой, позволяющие осознать глубокую смысловую нагрузку этого узора. Входил в категорию *ларанган*, т.е. “запретных” орнаментов: носить одежду, украшенную мотивом *семен*, мог только правитель, его жена и сыновья.

Поступление. 1960 г., передача из ДХВП (Дирекции художественных выставок и панорам)

Публикации. [127, ил. 25; 141, с. 24; 159, с. 83-84; 164, ил. 9; 165, с. 100]



2. Кайн панджанг с узором чувири

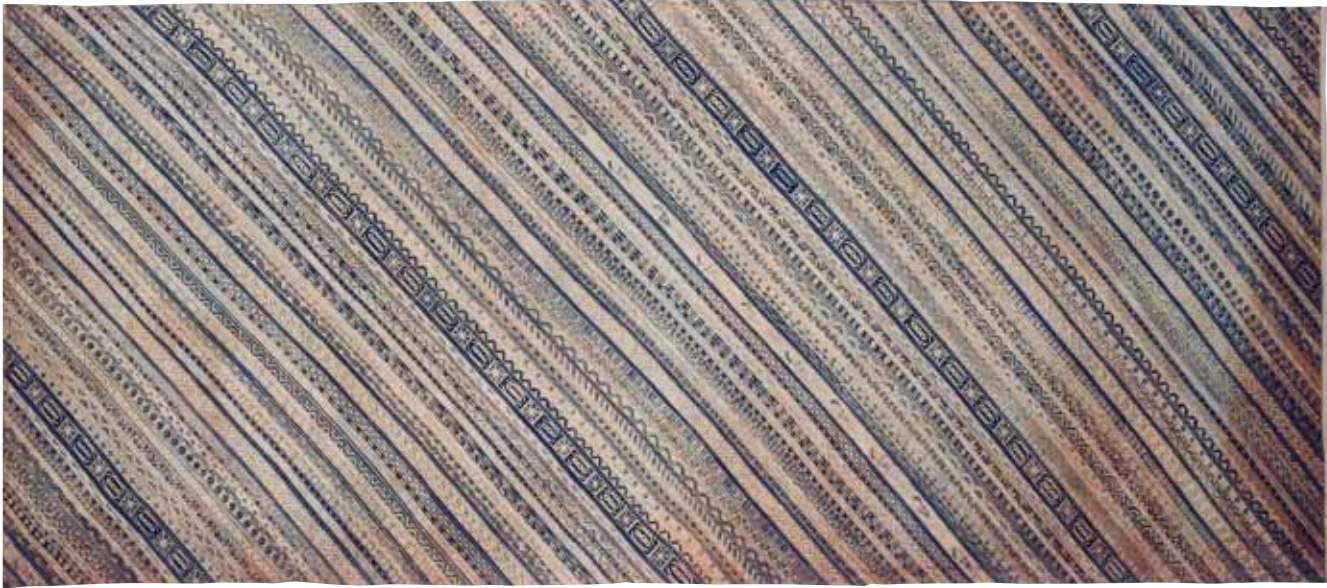
Центральная Ява, кон. XIX в.
х/б ткань, батик *тулис*
105х320
ГМБ, инв. № 4188 II
Kain panjang with cuwiri motif
Central Java, late 19th cent.
cotton, batik *tulis*
105х320
SMOA, inv. no. 4188 II

Описание. Ткань с узором *чувири*: на темно-синем фоне расположены изображения Гаруды в иконографии *сават* (два крыла и хвост) в окружении более мелких фигур птиц, бабочек, насекомых. Коричневые мотивы обрамлены миниатюрными белыми холмиками — узором *сри гунгунг*. С поперечных сторон ткань оканчивается белыми каймами *серет*.

Чувири — традиционный суракартский узор, в переводе с яванского означает «маленький, небольшой». Считается, что одеяние с таким орнаментом позволяет человеку выглядеть достойно и респектабельно. Веря в благоприятное воздействие мотива *чувири*, многие женщины на Яве надевают *каины* с этим рисунком на церемонию *митони*, т.е. седьмого месяца беременности. Как полагают, к этому сроку ребенок обретает душу, и это событие пышно отмечают. Будущую мать омывают водой из семи различных источников, чтобы защитить ее и младенца и напомнить о том, что они могут рассчитывать на помощь всех окружающих.

Поступление. 1960 г., передача из ДХВП

Публикации. [159, с. 83; 165, с. 99]



3. Каин панджанг с узором удан лирис

Центральная Ява, Джокьякарта, кон. XIX в.

х/б ткань, батик *тулис*

102x250

ГМВ, инв. № 4190 II

Kain panjang with udan liris motif

Central Java, Yogyakarta, late 19th cent.

cotton, batik *tulis*

102x250

SMOA, inv. no. 4190 II

Описание. На светлом фоне расположены узкие диагональные полосы, сплошь заполненные темно-синими и коричневыми мелкими геометрическими узорами: треугольниками, ромбами, зигзагами, овалами, зубчиками, S-образными элементами и т.п. Между ними проходят ряды с миниатюрными лиановидными и волнообразными мотивами. Поперечные края оканчиваются белой каймой *серет*.

Удан лирис (яв. «моросящий дождь»), являясь одним из старейших батиковых орнаментов Центральной Явы, входил в категорию узоров *ларанган* и украшал одежду представителей правящего дома и высших сановников — первого министра, наместников и т.п. Он символизирует процветание и плодородие, а также стабильность. В костюме правителя он приобретает дополнительное значение — стремление защищать свой народ и сделать жизнь вокруг себя лучше. *Удан лирис* (произносится также как *удан ририс*) известен как один из сложнейших для исполнения узоров, по традиции он должен включать в себя не менее 24 орнаментальных элементов, в декоре ценятся миниатюрность мотивов, их многообразие и сложность. Считается, что его придумал правитель Пакубувоно III (1732-1788). Согласно легенде, участвуя в акте покаяния, он совершал ритуальное омовение в реке вблизи могил предков. В этот момент начал моросить дождь, и именно эта сцена вдохновила *сусухунана* на создание нового узора.

Поступление. 1960 г., передача из ДХВП

Публикации. [159, с. 75; 165, с. 98]



4. Каин додот с узором семен

Центральная Ява, Джокаякарта, кон. XIX в.

х/б ткань, батик *тулис*

207х290

ГМВ, инв. № 4191 II

Kain dodot with semen motif

Central Java, Yogyakarta, late 19th cent.

cotton, batik *tulis*

207х290

SMOA, inv. no. 4191 II

Описание. Композиция сшитой из двух полотнищ ткани состоит из центрального поля *тенгахан* темно-синего, почти черного цвета, окруженного широкой орнаментальной каймой, состоящей из двух полос. Внутреннюю кайму *моданг* образуют диагонально расположенные тугие белые спирали узора *лидах апи* (индон. «язычок пламени»). Внешняя кайма украшена узором *семен*, включающим изображения Древа жизни, птиц, “крылатых” храмов, холмов *спи гунунг*, Гаруды в различных иконографических вариантах в окружении растительности.

Каин додот является церемониальным придворным одеянием высших представителей правящего сословия Центральной Явы. Он драпируется вокруг бедер пышными складками, иногда образуя шлейф сзади. Мужчины носят его с брюками *ланчинган*, сшитыми из драгоценной шелковой ткани *чинде* (из индийской *патолы*), женщины с юбкой *джарик*, при этом размеры *каина* различаются в зависимости от того, кому он предназначен — мужской *каин додот* в среднем имеет размеры 200х500 см, женский, как правило, меньше — 200х400 см [16, с. 52]. Музейный *каин додот*, по-видимому, женский. Помимо знати такое одеяние могут надеть новобрачные на свадьбу, так как они считаются “королем и королевой на день”.

Поступление. 1960 г., передача из ДХВП

Публикации. [159, с. 85; 165, с. 101]



5. Мужской головной платок *икет кепала тенгахан*
Центральная Ява, Джокьякарта, Баньюмас, кон. XIX в.
х/б ткань, батик *тулис*
105x105
ГМВ, инв. № 4187 II
Men's head cloth *iket kepala tengahan*
Central Java, Yogyakarta, Banyumas, late 19th cent.
cotton, batik *tulis*
105x105
SMOA, inv. no. 4187 II

¹ См., например, [50, с. 94-99].



Описание. В центре платка находится красный квадрат *тенгахан*, обрамленный изнутри каймой *моданг* из пламевидных мотивов. Отходящие от него оси симметрии делят поверхность ткани на четыре одинаковых сектора, заполненные диагональными полосами с чередующимися узорами “след когтя” и *паранг*. На этом фоне в каждой части изображен вырастающий из земли крупный куст с тремя ветками, оканчивающимися листочками, вероятно, это вариант узора *даун ангур* (индон. «лист винограда»). Платок, по-видимому, относится к категории тканей *дуа негри*, т.е. выполненных в двух различных центрах. Судя по стилистике и цветовой гамме, основной узор исполнен в Джокьякарте, а окрашивание в красный цвет производилось в одной из мастерских Баньюмаса, известного кроваво-красными и рубиновыми оттенками в палитре батиков.

Икет кепала является традиционным мужским головным убором в Индонезии, прежде всего на Яве, где существуют региональные различия в манере его повязывать¹. Например, в Суракарте при драпировке ткани на лоб выпускали треугольный кончик платка, а в Джокьякарте схожий уголок помещали сзади. Однотонному ромбу *тенгахан* в середине приписывают защитные свойства, он может быть разных цветов — так, мальчики на церемонию обрезания повязывают *икет кепалу* с желтым центром.

Поступление. 1960 г., передача из ДХВП
Публикации. [131, ил. 169; 159, с. 79; 165, с. 103]



6. Мужской головной платок *iket kepala* с узором *чувир*

Центральная Ява, кон. XIX в.

х/б ткань, батик *тулис*

106x106

ГМВ, инв. № 4185 II

Men's head cloth *iket kepala* with *cuviri* motif

Central Java, late 19th cent.

cotton, batik *tulis*

106x106

SMOA, inv. no. 4185 II

Описание. Темно-синяя ткань, от центра которой лучами расходятся орнаментальные ряды с сильно стилизованными фигурами птиц и бабочек, обрамленными волнистыми холмиками узора *спи гунунг*. Вся поверхность платка покрыта россыпью белых точек орнамента-заполнителя *габах синавур* (яв. «разбросанные зерна риса»). Подобные платки без однотонного ромба в центре, называемые *iket буджур*, носили, как правило, пожилые мужчины.

Поступление. 1960 г., передача из ДХВП

Публикации. [159, с. 87; 165, с. 102]



7. Мужской головной платок *iket kepala*

Центральная Ява, кон. XIX — нач. XX вв.

х/б ткань, батик *cap*

103x102

ГМВ, инв. № 4601 II

Men's head cloth *iket kepala*

Central Java, late 19th — early 20th cent.

cotton, batik *cap*

103x102

SMOA, inv. no. 4601 II

Описание. В центре темно-коричневого платка с россыпью белых точек находится кремовый квадрат, окаймленный по внутренней стороне коричневым пламевидным узором *моданг*. Пространство вокруг него занято изображениями сине-коричневых летящих птиц *пекси* с длинными хвостами в окружении цветущих кустиков с тонкими ветвями. По характеру узора *моданг* можно сделать предположение, что ткань происходит из Суракарты.

Поступление. 1966 г., передача из Музеев Московского Кремля

Публикации. [159, с. 80-82; 165, с. 103;]



8. Настенная завеса

Центральная Ява, 1910–1930-е гг.

х/б ткань, батик *тулис*

24x104

ГМВ, инв. № 2089 II

Wall hanging

Central Java, 1910–1930s

cotton, batik *tulis*

24x104

SMOA, inv. no. 2089 II

Описание. В середине темно-синей узкой полосы ткани помещен мотив *сават*, по обеим сторонам от него изображены четыре куклы традиционного теневого театра *ваянг кулит*. Центральное поле с четырех сторон обрамлено декоративной каймой мелкого цветочно-лиственного узора. Ткань может служить завесой или шарфом.

Поступление. 1941 г., поступила от частного лица и из-за последующей неявки владельца в 1955 г. была занесена в основной фонд музея.

Публикации. [159, с. 86; 165, с. 119]



9. Кайн панджанг с узором мерак кесимпир

Центральная Ява, сер. XX в.

х/б ткань, батик *тулис*

106x249

ГМБ, инв. № 4605 II

Kain panjang with merak kesimpir motif

Central Java, mid-20th cent.

cotton, batik *tulis*

106x249

SMOA, inv. no. 4605 II

Описание. На кремовом фоне ткани в вертикальных рядах помещены чередующиеся раппортные орнаментальные мотивы — фигура павлина с раскрытым хвостом, чешуйчатый плод *салак*, парные крылья со стилизованным хвостом между ними (декоративный элемент *сават*). Они даны в обрамлении побегов с цветами и миниатюрных холмиков узора *спи гунунг*. Каймы *кайна панджанга* различаются: внизу и с одной поперечной стороны проходят полосы из миниатюрных треугольников *гиги валанг* (яв. «зубы сверчка»), другая поперечная кромка не орнаментирована, верхний край просто отчерчен прямой линией. Зубчатая кайма получила распространение с начала 1930-х гг., заменив традиционную из вертикальных линий-штрихов.

Узор *мерак кесимпир* имеет благопожелательную символику. Павлин (индон. *мерак*) ассоциируется с красотой, элегантностью, верностью, т.к. считается, что эти птицы выбирают себе пару на всю жизнь, холмики — знак Мировой горы Меру, крылья (символ небесной птицы Гаруды) — указание на покровительство божественных сил, распустившиеся цветы связываются с плодоносящей стихией природы. Название *гиги валанг* может произноситься и как *гиги баланг*, что означает «отталкивать прочь», этот узор должен отворачивать все несчастья и беды.

Поступление. 1966 г., передача из Музеев Московского Кремля, куда предмет был передан из Управления делами Совета Министров СССР в 1960 г.

Публикации. [131, ил. 168; 151, ил. 104; 159, с. 81; 165, с. 118]



10. Каин панджанг с узором качанг кавал

Центральная Ява, сер. XX в.

х/б ткань, батик *тулис*

105x244

ГМВ, инв. № 4557 II

Kain panjang* with *kacang kaw-al motif

Central Java, mid-20th cent.

cotton, batik *tulis*

105x244

SMOA, inv. no. 4557 II

Описание. Все поле ткани занято пересекающимися диагональными волнистыми полосами черного и малинового цветов, образующими сетчатый фон. Ячейки этой своеобразной сети имеют форму суженного посередине прямоугольника. В них чередуются изображения пары раскрытых вееров и изогнутого побега с бутонами, листьями и распустившимся цветком (гвоздика?). По поперечным сторонам идет кайма *гиги валанг* с рядом зубчиков из белых штрихов.

Цветок гвоздики (яв. *челуки*) является традиционным мотивом батиков *песисира*, навеянным персидским искусством, ассоциируется с утонченностью и деликатностью. Изображения вееров (индон. *кипас*) также часто встречаются в орнаментике, они олицетворяют женскую привлекательность.

Поступление. 1966 г., передача из Музеев Московского Кремля, куда предмет поступил из Управления делами Совета Министров СССР в 1960 г.



11. Шарф-сампур с узором паранг клитик сават

Центральная Ява, сер. XX в.

х/б ткань, батик *тулис*

183x25

ГМВ, инв. № 4180 II

Sampur scarf with parang klitik sawat motif

Central Java, mid-20th cent.

cotton, batik *tulis*

183x25

SMOA, inv. no. 4180 II

Описание. Все поле ткани сплошь заполнено сине-коричневыми диагональными полосами узора *паранг клитик* («маленький *паранг*») из миниатюрных белых штрихов. На этом фоне помещены в ряд четыре крупных изображения мотива *сават*. По краю со всех сторон идет узкая кайма с белым волнообразным узором.

Сампур является танцевальным шарфом, его повязывают на талию или накидывают на шею и используют, чтобы подчеркнуть рисунок движений танцоров. Во время представления он может олицетворять крылья, волны, ветер и даже оружие. *Сампур* также нередко служит подарком уважаемым гостям, украшает интерьер жилища.

Поступление. 1960 г., дар Н.А. Михайлова, ткань была подарена владельцу во время его визита в Индонезию

Публикации. [159, с. 79; 165, с. 107]



12. Шарф сленданг
Центральная Ява, Суракарта, 1950-е гг.
х/б ткань, батик *чап*
126,6х33,8
ГМБ, инв. № 4609 II
Shoulder cloth selendang
Central Java, Surakarta, 1950s
cotton, batik *cap*
126,6х33,8
SMOA, inv. no. 4609 II

Описание. Темно-синий шарф с двойной каймой по продольным сторонам. Внутренняя кайма украшена полосой меандровидного “облачного” узора *аван*, выполненного линией из белых точек. Внешняя кайма *серет* сочетает коричневые зубчики мотива *гиги валанг* и белые штрихи. С двух поперечных сторон центральное однотонное поле шарфа обрамляют одинаковые полосы фестончатых очертаний. Они заполнены четырьмя кустами с листвой и восьмилепестковыми цветками. В середине одного конца шарфа имеется неразборчивая надпись: «MAWAR <?>. W <?>. S.», что затрудняет ее перевод. Первое слово, по-видимому, *tawar* (индон. «роза») может быть именем мастерицы или названием узора, . W и S., возможно, — сокращение от названий Воногири и Суракарта.
Поступление. 1966 г., передача из Музеев Московского Кремля, куда предмет поступил из Управления делами Совета Министров СССР в 1960 г.



13. Салфетка с узором писанг бали
Центральная Ява, сер. XX в.
х/б ткань, батик *тулис*
35х35,5
ГМБ, инв. № 4181 II (парная к кат. № 15)
Tea cosy with pisang bali motif
Central Java, mid-20th cent.
cotton, batik *tulis*
35х35,5
SMOA, inv. no. 4181 II (pair to cat. no. 15)

Описание. На светлом фоне салфетки треугольных очертаний изображен традиционный центральнаяванский мотив *писанг бали* в виде крупного стилизованного коричнево-синего растения с раскидистыми листьями и цветком. По краям салфетка обрамлена темно-синей и коричневой каймами. Считается, что узор *писанг бали* приносит удачу, поэтому одежда с таким орнаментом пользовалась спросом у людей торгового сословия.

Поступление. 1960 г., дар Н.А. Михайлова, салфетка была подарена владельцу во время его визита в Индонезию

Публикации. [159, с. 81; 165, с. 111]

14. Салфетка с узором писанг бали
Центральная Ява, сер. XX в.
х/б ткань, батик *тулис*
35х37,8
ГМБ, инв. № 4182 II (парная к кат. № 14)
Tea cosy with pisang bali motif
Central Java, mid-20th cent.
cotton, batik *tulis*
35х37,8
SMOA, inv. no. 4182 II (pair to cat. no. 14)

Описание. Идентично кат. № 14
Поступление. 1960 г., дар Н.А. Михайлова, салфетка была подарена владельцу во время его визита в Индонезию
Публикации. [159, с. 81; 165, с. 111]



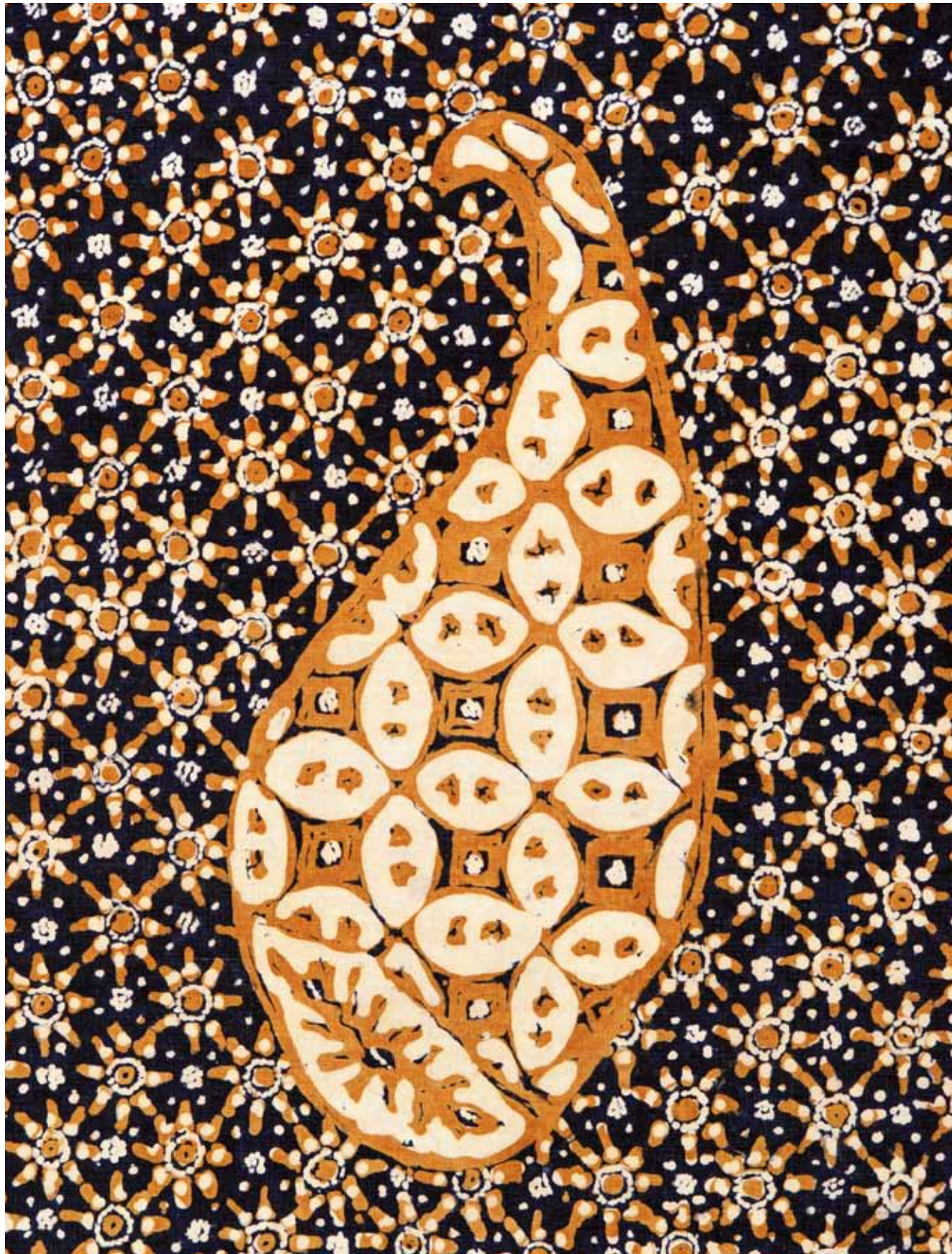
**15. Салфетка с узором
*удан лирис***
Центральная Ява, сер. XX в.
х/б ткань, батик *тулис*
105x49
ГМВ, инв. № 4597 II
Table cloth with *udang liris* motif
Central Java, mid-20th cent.
cotton, batik *tulis*
105x49
SMOA, inv. no. 4597 II

Описание. Салфетка или декоративная дорожка на стол, композиция которой повторяет орнаментальную схему *каина панджанга*. Светлое центральное поле *бадан* занято геометрическим узором *удан лирис* и обрамлено по внутреннему периметру волнообразной каймой *пингир* из побегов с пятилепестковыми цветками *мелати* (жасмина). С обеих поперечных сторон салфетки имеются идентичные каймы *кепалы*. Их внутренняя часть орнаментирована цветочной гирляндой, а внешняя состоит из ряда чередующихся светлых и темных треугольников *тумпалов* с растительными мотивами внутри.

Тумпал символизирует Мировую гору, и семантика узора подчеркнута в темных треугольниках, обведенных волнистой линией и украшенных стилизованным Древом жизни на вершине. Цветы жасмина используют во многих ритуалах, они олицетворяют невинность и скромность, поэтому во время свадьбы ими посыпают постель новобрачных. Женщины любят украшать ими прическу, но делают это только замужние индонезийки, так как считается, что запах *мелати* усиливает их эротическую привлекательность для мужчин. Эти цветы также входят в подношение богам, а на похоронах гирляндами из бутонов жасмина украшают гроб и погребальные носилки. *Мелати* играет такую важную роль в жизни индонезийцев, что в 1993 г. президент Сухарно присвоил ему статус национального цветка наряду с лунной орхидеей и раффлезией.

Поступление. 1966 г., передача из Музеев Московского Кремля, куда предмет поступил из Управления делами Совета Министров СССР в 1960 г.

Публикации. [159, с. 77; 165, с. 104]



16. Каин панджанг с узором трунтум

Центральная Ява, 1960–1970-е гг.
х/б ткань, батик *tulis*

103,5x247

ГМВ, инв. № 7891 II

Kain panjang with truntum motif

Central Java, 1960s — 1970s
cotton, batik *tulis*

103,5x247

SMOA, inv. no. 7891 II

Описание. На темно-синей ткани с мелкими светло-коричневыми звездочками узора *трунтум* в свободном порядке помещены каплевидные, слегка изогнутые мотивы *теронган* (индон. «баклажан»), заполненные кремово-коричневым узором *кавунг писис*. По поперечным краям проходят каймы с мелкими коричневыми зубчиками.

Оба узора *каина* имеют благопожелательную символику. Слово *трунтум* происходит от яванского *тунтун*, что означает «вести, направлять», *каины панджанги* с этим декором надевают, как правило, родители жениха и невесты на свадьбу, выражая таким образом готовность показать молодым людям правильный путь в жизни. Наряду с этим *трунтум* олицетворяет также возрожденную любовь, данное значение узора связано с его происхождением. В широко распространенном на Яве предании говорится об одной из возлюбленных правителя Суракарты сунана Пакубувоно III (1749–1788), которая была им покинута. Чтобы утолить печаль, придворная дама занялась батикованием и начала создавать новый узор. Случайно оказавшийся в ее покоях повелитель заинтересовался ее работой. Он стал приходить каждый день, чтобы понаблюдать за созданием ткани, и постепенно его любовь возродилась вновь.

Орнамент *кавунг* — один из древнейших геометрических узоров, он входил в категорию «запретных». Его основу составляют розетки из четырех овалов, заостренные концы которых соприкасаются друг с другом под углом в 90°. Считается, что очертания основного мотива похожи на поперечно разрезанный плод пальмы *арен* — в сунданском языке *кабунг*, в яванском — *коланг-калинг*. *Кавунг* имеет много разновидностей, часть из них подразделяется по размерам. *Кавунг писис* состоит из мелких элементов, свое название он получил от медной китайской монеты низкого номинала.

Поступление. 1988 г., приобретено у частного лица

Публикации. [127, ил. 26; 165, с. 104]



17. Каин панджанг с узором паранг чуриго сават

Центральная Ява,
1960-е–1970-е гг.
х/б ткань, батик *тулис*
105,5х251
ГМБ, инв. № 7893 II
***Kain panjang with
parang curigo sawat motif***
Central Java, 1960s — 1970s
cotton, batik *tulis*
105,5х251
SMOA, inv. no. 7893 II

Описание. Все поле ткани занято диагональными коричнево-черными полосами с узором *паранг чуриго*, состоящим из обращенных друг к другу остриями кремово-белых элементов, схожих по очертаниям с язычками пламени или волнообразными клинками кинжалов-*крисов*. На этом фоне помещены мотивы *сават* (два крыла и хвост) ярко-коричневого цвета с добавлениями черно-белого. По поперечным краям *каина* проходит белая кайма *серет*.

Оба узора в XVIII в. входили в категорию *ларанган*, при этом *каин панджанг* с мотивом *сават* мог носить лишь правитель. В современном индонезийском языке слово *чурига* имеет значение «недоверчивый, подозрительный», поэтому узору приписываются охранительные функции.

Поступление. 1988 г., приобретено у частного лица

Публикация. [165, с. 106]



18. Каин панджанг с узором тамбал

Центральная Ява, Джокиякарта,
1970-е гг.
х/б ткань, односторонний батик *ту-лис* и *чап*
104х308
ГМБ, инв. № 7324 II
Kain panjang with tambal motif
Central Java, Yogyakarta, 1970s
cotton, one-sided batik *tulis* and *cap*
104х308
SMOA, inv. no. 7324 II

Описание. Каин панджанг украшен узором *тамбал* (индон. «заплата, накладывать заплату, латать»). Коричневое поле ткани разбито на 27 крупных квадратов — девять по продольной стороне и три по поперечной. В квадратах помещены различные традиционные центральнаяванские орнаментальные мотивы. Среди них (слева направо): (1) мифические змеи *нагасасра*; (2) *чакар унгу*; (3) *гангонг панингран*; (4) *абиманью*; (5) *лунг*; (6) *пуспо кенчоно*; (7) *джалампранг*, (8) *кавунг банчи*; (9) *кавунг дженггот*; (10) *трунтум*, (11) *паранг гапит*; (12) *леренг*; (13) *кавунг пичис*; (14) *рон тело*; (15) *кавунг прабу*; (16) *джарак кепьяр*; (17) двухголовый павлин *мерак*; (18) *банчи касут*; (19) *кавунг кечил*; (20) *паранг чеплок кечи*; (21) *сидогури*; (22) *нитик*; (23) *паранг семангги*; (24) *чеплок кечи*; (25) *гангонг*; (26) *чеплок пурба*; (27) *кавунг сен*.

Узор *тамбал* наделяется символической нагрузкой, считается, что он излечивает многие болезни, для этого больного накрывают тканью с этим мотивом или кладут ее под подушку. Полагают также, что он способствует самосовершенствованию человека. Некоторые надевают *каины панджанги* с *тамбалом*, желая подчеркнуть свою скромность, при этом “лоскутковый” характер декора намекает на одежды, сшитые из лохмотьев. Однако молодые избегают его, опасаясь, что счастье их будет непостоянным.

Поступление. 1985 г., приобретено у частного лица
Публикации. [127, ил. 27; 165, с. 110]



19. Каин панджанг с узором семен бондет

Центральная Ява, 1960–1970-е гг.

х/б ткань, батик *тулис*

108x221

ГМВ, инв. № 7894 II

Kain panjang with semen bondet motif

Central Java, 1960s — 1970s

cotton, batik *tulis*

107x241

SMOA, inv. no. 7894 II

Описание. Вся поверхность темно-синей ткани заполнена бежево-коричнево-синими раппортными элементами узора *семен бондет* в окружении растительной орнаментики. В вертикальных рядах чередуются мотив *сават* (два крыла и хвост) и стилизованное изображение вселенской горы Меру с двумя птичками по сторонам и с тремя цветками, символами Мирового дерева, на вершине. Пространство между этими основными декоративными мотивами занято мелким узорочьем — миниатюрными фигурами буйволов, птичек, букашек, мотыльков, растительными побегами, цветочками, холмиками *сри гугунг*, которые олицетворяют все сферы мироздания. Декоративное убранство ткани включает в себя также орнамент-заполнитель фона в виде мелких белых точек. С двух поперечных сторон проходят каймы *гиги валанг* — белые зубчики на бежевом фоне.

Каины панджанги с мелким орнаментом на Центральной Яве традиционно считались подходящим одеянием для женщин, подчеркивающим их скромность и благонравие. Семантика узора также благоприятна для женщин — пожелания семейного счастья и любви (пара птичек), богатство и большое потомство (зерна риса), покровительство небесных сил (знак Гаруды). *Каин панджанг* с этим мотивом невеста нередко надевала на свадьбу, ведь его название происходит от яванского слова *бундет* («связывать»), аллюзия на соединение двух людей в одну семью.

Поступление. 1988 г., приобретено у частного лица

Публикация. [165, с. 122]



20. Каин панджанг с узором семен принггодани

Центральная Ява, 1960–1970-е гг.

х/б ткань, батик *тулис*

104x214

ГМБ, инв. № 7895 II

Kain panjang with semen pring-godani motif

Central Java, 1960s — 1970s

cotton, batik *tulis*

104x214

SMOA, inv. no. 7895 II

Описание. Композиционная схема декора шоколадно-коричневой ткани состоит из вертикальных рядов, в которых чередуются схожие, но отличающиеся деталями узоры бежевого, черного и белого цветов. Их основным элементом является мотив *тамбаран* в виде сильно стилизованного трона, обрамленный сверху и снизу косыми прямоугольниками, символизирующими скалы. Над ним находится гора с уступами, увенчанными цветами, под ним — схематично изображенное пламя. По сторонам помещены раскидистые кусты мотива *писанг бали* и взмывающие петухи. Вся поверхность вокруг них занята схематично изображенными птичками, насекомыми и обитателями моря, растительными мотивами, миниатюрными холмиками *сри гунунуг* и храмами-*чанди*. Белые точки мотива *габах синавур* заполняют весь фон ткани. По поперечным сторонам проходит бежевая кайма с рядом черных зубчиков *гиги валанг*, обрамленных белыми волнистыми линиями.

Орнаменту *семен принггодани* приписывается множество благопожелательных характеристик, как считается, он обладает защитными функциями, способствует процветанию и гармоничной жизни. Принггодани — название царства, где правил благородный герой Гатоткача, персонаж древнеиндийского эпоса «Махабхарата», включение этого слова в наименование узора указывает на пожелание носителю *каина* обладать чертами характера мифического повелителя — бесстрашием, добрым сердцем, справедливостью, преданностью.

Поступление. 1988 г., приобретено у частного лица

Публикация. [165, с. 118]



21. Кайн панджанг с изображением орхидей

Центральная Ява, Суракарта, Воногири, 196–1970-е гг.

х/б ткань, батик *тулис*

105x250

ГМВ, инв. № 8164 II

***Kain panjang* with orchid flowers**

Central Java, Surakarta, Wonogiri, 1960s — 1970s

cotton, batik *tulis*

105x250

SMOA, inv. no. 8164 II

Описание. На светло-желтом фоне с коричневым “кракле” изображены пять крупных кустов цветущих орхидей, “вырастающих” из бугристой земли. Декоративные мотивы коричнево-черного цвета. По верхней и нижней кромке ткани проходит полоса мелких черных зубчиков *гиги валанг*, поперечные стороны окаймлены рядом черных треугольников с коричневыми побегами внутри. В левом верхнем углу имеется нарисованный медальон в форме гербового щита с пятиконечной звездой и с надписью на индонезийском языке «IBUNEGARA WONOGIRI SOLO». *Ибу негара* в дословном переводе означает «мать страны», т.е. супруга главы правительства, первая леди. Воногири — это пригород Суракарты (Соло), известный своими батиками коричнево-шафранового цвета. Считается, что краску подобного оттенка получила в 1930–1940-е гг. жена правителя Воногири раден аю кандженг Хандаянинграт. Особую популярность батики *вонигири* приобрели во второй половине 1960-х гг., когда именно этим тканям стала отдавать предпочтение супруга президента Сухарно. Еще одной их отличительной чертой является фон с красивым рисунком “кракле”, получаемым при окрашивании, когда краска сквозь трещины на воске затекает на ткань. Если раньше это считалось дефектом батика, то мастерицы Воногири стали повреждать резервирующий состав преднамеренно, добиваясь изысканного рисунка линий.

Узор *каттлея* (один из видов орхидей) является традиционным для Воногири, этот цветок считается на Яве символом красоты, любви, пожеланием плодородия, большого потомства. Его включают в свадебные букеты, лепестками орхидей посыпают кровать новобрачных. Особенно часто его стали включать в батиковую орнаментику в 1960-е гг., когда правительство республики призвало население выращивать орхидеи для экспорта и цветок стал чрезвычайно популярен.

Поступление. 1989 г., приобретено у частного лица

Публикация. [165, с. 112]



22. Кайн панджанг с «лотосовыми деревьями»

Центральная Ява, Суракарта, Воногири, 1960–1970-е гг.

х/б ткань, батик *тулис*

105,8x226,6

ГМБ, инв. № 7892 II

***Kain panjang* with «lotus trees»**

Central Java, Surakarta, Wonogiri, 1960s — 1970s

cotton, batik *tulis*

105,8x226,6

SMOA, inv. no. 7892 II

Описание. На желто-охристом с коричневым “кракле” фоне ткани изображены шесть так называемых “лотосовых деревьев” — *кембанг тератай* — двух разных видов, изображенные с корнями, листьями, цветами и бутонами. Рядом с тремя из них помещены фигуры павлинов. Орнаментальные мотивы черно-бело-коричневого цвета. По нижнему краю полотна идет кайма из вьющегося побега с шестилепестковым цветком, бутонами и листьями. Подобный тип цветочной каймы впервые появился на индо-европейских батиках под влиянием стиля *art deco* в 1890–1910-х гг. По поперечным сторонам ткань имеет узкую кайму *гиги валанг* из коричневых треугольников. В верхней части с правой стороны находится клеймо с надписью: «Wonogiri asli. Murija» («Подлинный Воногири. Муриджа <имя мастера?>»).

“Лотосовые деревья” традиционного узора *кембанг тератай* ассоциируются на Яве с Мировым деревом, они являются пожеланием плодородия и процветания, большого потомства, в то время как павлин символизирует красоту, счастливую семейную жизнь и высокое положение.

Поступление. 1988 г., приобретено у частного лица



23. Кайн панджанг с изображением цветов

Центральная Ява, 1960–1970-е гг.

х/б ткань, батик *тулис*

104x246

ГМБ, инв. № 7897 II

Kain panjang with flowers motif

Central Java, 1960s — 1970s

cotton, batik *tulis*

104x246

SMOA, inv. no. 7897 II

Описание. На бежевом фоне с коричневым “кракле” изображены попарно изогнутые ветви с крупными пятилепестковыми цветами и листьями, часть из них обращена вверх, а часть — вниз. Между ними помещены небольшие кустики с тремя тонкими побегами. Вверху — три цветка со свисающими от них побегами. Декор ткани выдержан в коричневом и синем цветах с добавлением белого. *Кайн панджанг*, по-видимому, выполнен в Воногири, о чем свидетельствуют колорит, однотонный фон с “кракле”, выбор в качестве основного орнаментального мотива цветов. В нарисованных довольно условно цветах можно увидеть сходство с лилиями, которые у китайцев-перанакан ассоциируются с лекарственной разновидностью этого растения (*датура*), использующейся в традиционной медицине. Считается, что они могут излечивать болезни и защищать от несчастий.

Поступление. 1988 г., приобретено у частного лица

Публикация. [165, с. 113]



24. Ибу Пуспанингат. Кайн панджанг с узором паранг укел селинг чемукиран

Центральная Ява, Суракарта,

1960–1970-е гг.

х/б ткань, батик *тулис*

102x261

ГМБ, инв. № 9218 II

Ibu Puspaningrat. Kain panjang with parang ukel seling cemukiran motif

Central Java, Surakarta, 1960s

–1970s

cotton, batik *tulis*

102x261

SMOA, inv. no. 9218 II

Описание. По всему черному полю ткани размещены диагональные полосы орнамента *паранг укел селинг чемукиран*. В них чередуются ряды классических центральнаяванских узоров желто-коричневого цвета: спиралевидный *паранг укел* и *чемукиран* (яв. «стручок»), напоминающий стилизованные язычки пламени. Элементы *паранга* заполнены мелким узором *гриндилан* (индон. «крючок»). На *каине* стоит клеймо: «100% batik tulis tangan halus «Ibu Puspaningrat». Solo» («100% расписанный вручную батик «Ибу Пуспанингат». Соло <сокращенное название Суракарты>»)¹. Надпись указывает, что данный *каин панджанг* выполнен батиковщицей Ибу Пуспанингат или сделан в ее мастерской, так как имя стоит в кавычках. Ибу Пуспанингат (настоящее имя Тутти Суп) — известная батиковщица из Суракарты, которая прославилась новыми интерпретациями классических центральнаяванских узоров. Она была владелицей небольшой мастерской и наиболее активно работала в 1950–1970-е гг. Ее ткани отличаются высочайшим мастерством исполнения и всегда окрашены натуральными красителями, которые она составляла сама. Считается одним из ведущих творцов батиков третьей четв. XX в. Скончалась в 1995 (1997?) г².

Узор *чемукиран* связан с очистительной стихией огня и призван защищать владельца ткани от злых сил во всех их проявлениях. Мотив *паранг укел*, у которого в контуры *парангов* вписаны миниатюрные элементы орнамента-заполнителя фона, является пожеланием долголетия и материального благополучия.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар, супруги посла Республики Индонезия в Москве

¹ Перевод с индонезийского С. Тхор.

² Информация предоставлена Асти Сурьо Астути, заместителем управляющего фирмы «Данар Хади».



25. Каин панджанг с изображением тюльпанов и пионов

Центральная Ява, Суракарта, компания-производитель «Данар Хади Сантоса», 1970-е гг.

х/б ткань, батик *чап*, ручная роспись

105,5x298

ГМБ, инв. № 6874 II

***Kain panjang* with tulips and peonies motifs**

Central Java, Surakarta, «Danar Hadi Santosa» company, 1970s

cotton, batik *cap*, hand painting with dyes

105,5x298

SMOA, inv. no. 6874 II

Описание. Поверхность ткани разделена на *бадан* кремового цвета и каймы *кепала* с двух сторон. Размещение декора близко композиционной схеме *паги-соре*: центральное поле разделено на две неравные части, одинаковый узор на них дан в зеркальном отражении, относительно горизонтальной оси. Он состоит из букетов сине-красных тюльпанов и пионов, соединенных между собой в пять ярусов. Обе каймы *кепалы* обрамлены полосой *папан* с выющимся цветочным побегом и украшены идентично — на темно-синем фоне россыпь мелких коричневых цветочков. Все растительные мотивы имеют коричневый обвод и заполнения в виде прожилок и точек.

Изображения тюльпанов были позаимствованы яванскими батиковщицами из европейского искусства, они часто встречаются на индоевропейских батиках *беланда*. Позднее этот мотив выходит из моды и вновь широко включается в батиковую орнаментику после знаменательного события — визита в Индонезию в 1971 г. королевы Нидерландов Юлианы. *Каин панджанг* создан мастерами известной суракартской компании «Данар Хади Сантоса», одним из крупнейших производителей батика в Индонезии, о чем свидетельствуют бумажные наклейки на ткани: (1) «95856 Danar Hadi. Solo» («Данар Хади <компания-производитель> Суракарта»); (2) «Long dress» («Длинная одежда»); (3) «Kwaliteit Istimewa» («Особенное качество»); (4) «Batik Danar Hadi Santosa» («Батик <торговой марки> Данар Хади Сантоса»).

Компания «Данар Хади Сантоса» была создана в 1968 г. супругами Данарсих и Дуллахом Сантоса. Данарсих Сантоса (р. 1946) происходит из потомственной семьи батиковщиков из Суракарты. С юных лет она помогала родителям в мастерской, занималась также продажей тканей. Обучалась



на химическом факультете Университета им. Гаджа Мады в Джокьякарте, но после переворота 1965 г. по настоянию родителей вернулась в Суракарту, где продолжила обучение на юридическом факультете Университета Сарасвати. После свадьбы с Дуллахом Сантосой присоединилась к его батиковому бизнесу. Дуллах Сантоса (р. 1941) также родом из Суракарты, его семья на протяжении нескольких поколений занималась торговлей батиками. Продолжать семейное дело стремился и Дуллах. Уже во время учебы в Университете Паджаджарана в Бандунге он основал свою торговую фирму. Организованное супругами небольшое предприятие получило название «Данар Хади», составленное из имен Данарсих и ее отца Хадиприйоно, и насчитывало 20 работников. Первоначальной продукцией компании стали батики *воногири*, бывшие на пике популярности во втор. пол. 1960-х –перв. пол. 1970-х гг. Успех был столь велик, что уже в 1970-х гг. были открыты филиалы в Джакарте, Пекалонгане, создан дом моды. С 1980 г. продукция компании начала экспортироваться в США, Италию, Японию. В настоящее время «Данар Хади Сантоса» является крупнейшим производителем батика, насчитывает более тысячи сотрудников, имеет филиалы в 20 городах Индонезии, в том числе в Джокьякарте, Семаранге, Сурабае, Медане. В 2002 г. Дуллах Сантоса открыл в Суракарте Музей батика, основанный на его личной коллекции, включающей в себя более 10 000 предметов. Это собрание считается одним из самых представительных в мире.

Поступление. 1981 г., приобретено у частного лица



26. Фрагмент кайна панджанга с водными обитателями
Центральная Ява, 1970-е гг.
х/б ткань, батик *тулис*
74x141
ГМВ, инв. № 8416 II
Fragment of kainpanjang with sea creations
Central Java, 1970s
cotton, batik *tulis*
74x141
SMOA, inv. no. 8416 II

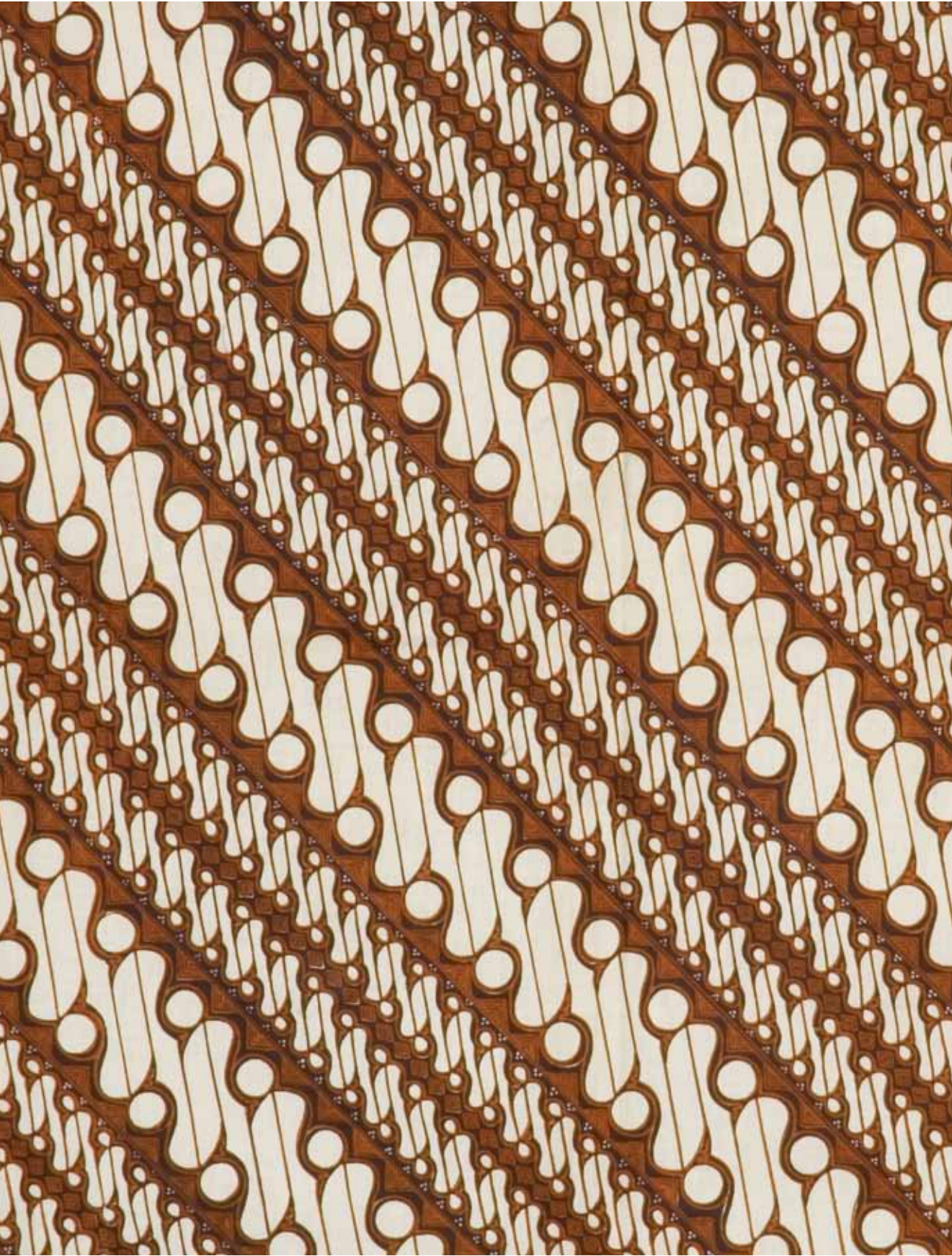
Сохранность. Края неровно обрезаны, ткань сшита из двух кусков, следы от швов.

Описание. На темно-синем с белыми точками фоне изображены водные обитатели: крабы, креветки, черепахи, медузы, змеи, крокодилы, улитки, разнообразные рыбы. Их фигурки размещены среди мелких кустиков и разнообразных цветов, в том числе лотоса, гвоздики.

Символика узора, основанная на водной стихии и ее обитателях, связана с процветанием и плодоносящими силами. Изображения панцирных существ (краб, креветка) являются пожеланием долголетия.

Поступление. 1989 г., дар О.И. Чететкиной

Публикация. [129, клапан передней обложки, с. 184]



27. Кайн панджанг с узором паранг гендрех

Центральная Ява, Джокьякарта, 1970-е гг.

х/б ткань, односторонний
батик чап

101x245

ГМВ, инв. № 7319 II

Kain panjang with parang gend-reh motif

Central Java, Yogyakarta, 1970s

cotton, one-sided batik cap

101x245

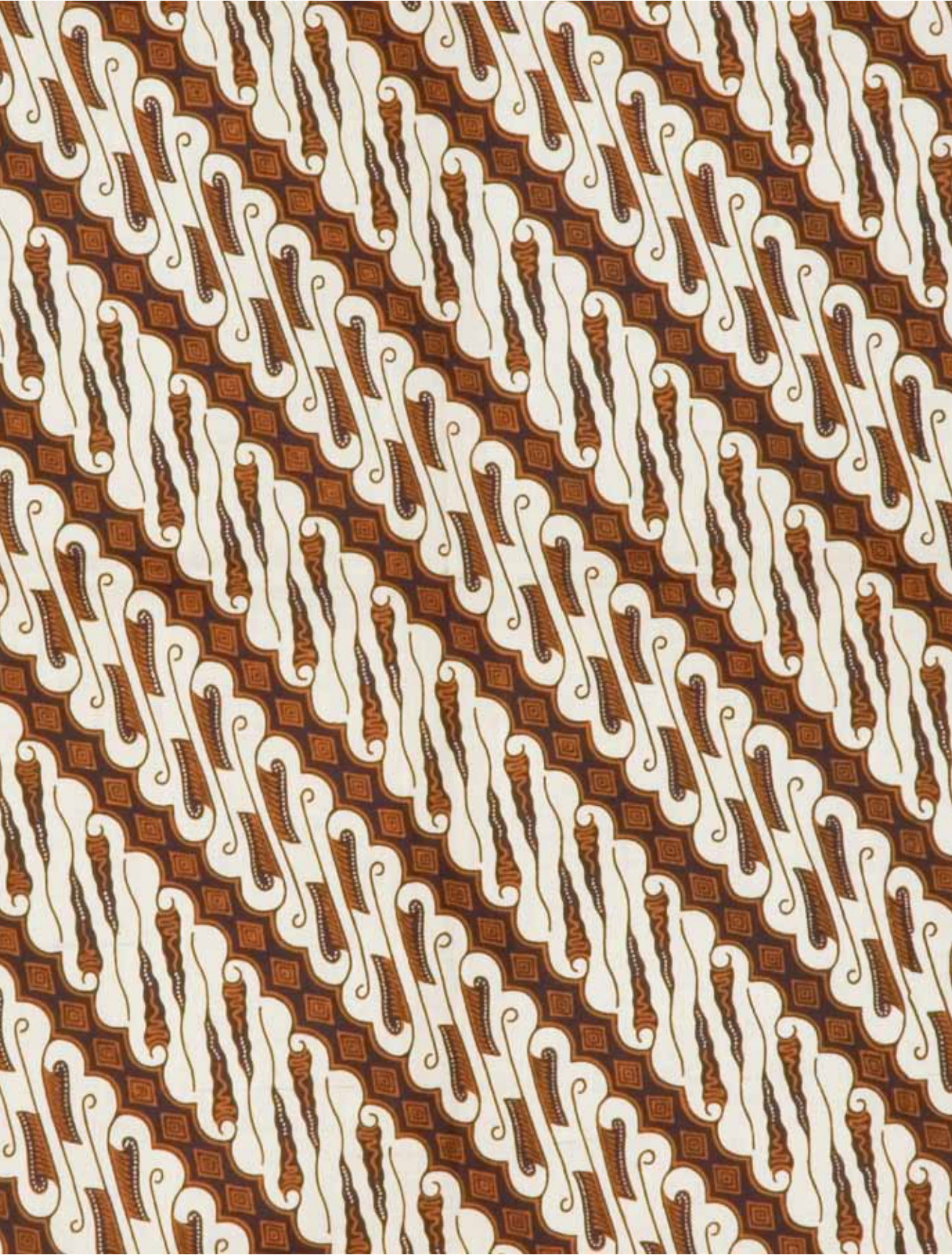
SMOA, inv. no. 7319 II

Описание. На ткани расположены чередующиеся широкие и узкие диагональные полосы узора *паранг гендрех* (яв. «красивый паранг»), состоящего из S-образных элементов — *парангов*. Разного размера белые мотивы с черно-синей обводкой даны на коричневом фоне. По поперечным краям проходит белая кайма *серет*.

Мотив *паранг* — один из самых значимых в батиковой орнаментике, существует большое число его разновидностей, отличающихся размером, очертаниями, и почти все они относились к “запретным” узорам. Слово *паранг* впервые встречается в яванском манускрипте «Нагаракертагама» (XIV в.) в форме *парангмука* («враг»). В современном индонезийском языке оно обозначает короткий меч, мачете, созвучно также слову «риф». Создание этого декоративного элемента яванская традиция приписывает султану Агунгу (1613-1645), который во время ритуальной церемонии поклонения богине Южных морей был вдохновлен видом волн, разбивающихся о рифовые скалы. Аранжированные в диагональные ряды повторяющиеся мотивы ассоциируются с космической энергией, бесконечностью, высшей властью. Они символизируют также стремление человека к самосовершенствованию, к борьбе с низкими помыслами, а также защиту от внешних врагов. Узор *паранг гендрех* также входил в категорию “запретных” и предназначался для ближайших родственников правителя, в частности принцев с титулом *адипати* (наместник области) и принцесс.

Поступление. 1985 г., приобретено у частного лица

Публикации. [141, ил. 5; 164, ил. 7; 165, с. 105]



28. Каин панджанг с узором паранг годонг

Центральная Ява, Джокиякарта, 1970-е гг.

х/б ткань, односторонний батик *чап*

102,4х245

ГМВ, инв. № 7320 II

Kain panjang with parang godhong motif

Central Java, Yogyakarta, 1970s

cotton, one-sided batik *cap*

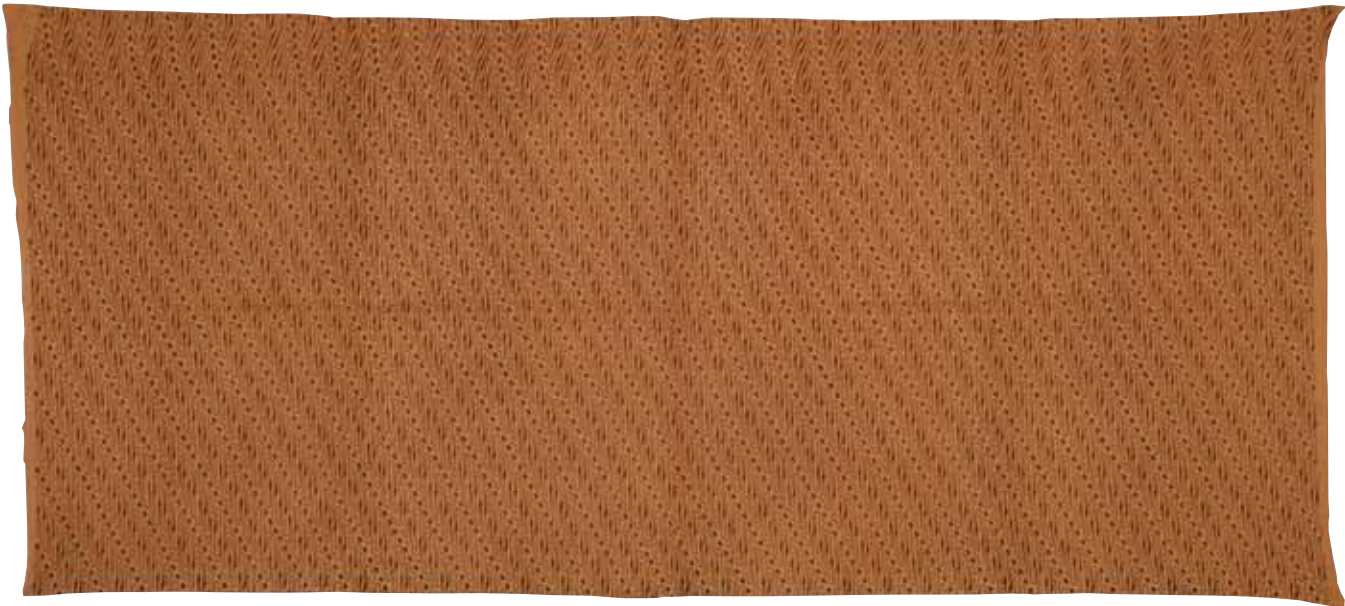
102,4х245

SMOA, inv. no. 7320 II

Описание. Вся поверхность ткани занята белыми диагональными рядами, заполненными коричнево-черными узорами разного вида — вариантами орнамента *паранг годонг*. В одних полосах сгруппированы мотивы, напоминающие остроконечные, скрученные листья лотоса, в других — в виде прямоугольных листиков. Орнаментальные ряды разделяются узкими полосками с традиционными коричневыми ромбовидными элементами *млиньон*. С поперечных сторон *каин* обрамлен белыми каймами *серет*. Символика рисунка, основанного на изображении лотоса, связана с представлениями о животворящих и плодоносящих силах природы.

Поступление. 1985 г., приобретено у частного лица

Публикация. [165, с. 108]



29. Каин панджанг с узором паранг парунг

Центральная Ява, Суракарта, 1970-е гг.
х/б ткань, односторонний батик *тулис*
102,4x234
ГМБ, инв. № 7318 II
Kain panjang with parang parung motif
Central Java, Surakarta, 1970s
cotton, one-sided batik *tulis*
102,4x234
SMOA, inv. no. 7318 II

Описание. На бежевом фоне помещены диагональные полосы, заполненные тонко очерченными мотивами *паранг парунг* коричневого цвета. В пространстве между ними располагаются мелкие черные ромбы *млиньон*. Поперечные стороны оканчиваются бежевой каймой *серет*.

Поступление. 1985 г., приобретено у частного лица



30. Каин панджанг с узором гарис миринг мерак

Центральная Ява, 1960–1970-е гг.
х/б ткань, батик *принт*
101x260,4
ГМБ, инв. № 6637 II
Kain panjang with garis miring merak motif
Central Java, 1960s — 1970s
cotton, batik *print*
101x260,4
SMOA, inv. no. 6637 II

Описание. На ткани помещены диагональные полосы орнамента *гарис миринг*. В них чередуются бежевые ряды с узором *паранг укел* и черные *паранг барис*, перемежающиеся коричневыми ромбами. На этом фоне изображены ветви с цветами бело-бежево-черного цветов, на которых через один сидят павлины со сложенными хвостами. Поперечные стороны оканчиваются белой каймой *серет*.

Батик можно отнести к обширной группе тканей *судагаран* (торговые), в которых классическая орнаментика центральнаяванских дворцов-кратонов слегка изменена и нередко служит фоном для других мотивов, что позволяет использовать такие одеяния не только придворным, но и представителям неаристократических сословий. Декор *каина панджанга* связан с пожеланием плодородия, богатства, цветущей женской красоты, а также долголетия.

Поступление. 1979 г., приобретено у частного лица



**31. Фрагмент кайна панджан-
га с узором паранг селинг ке-
мбанг**

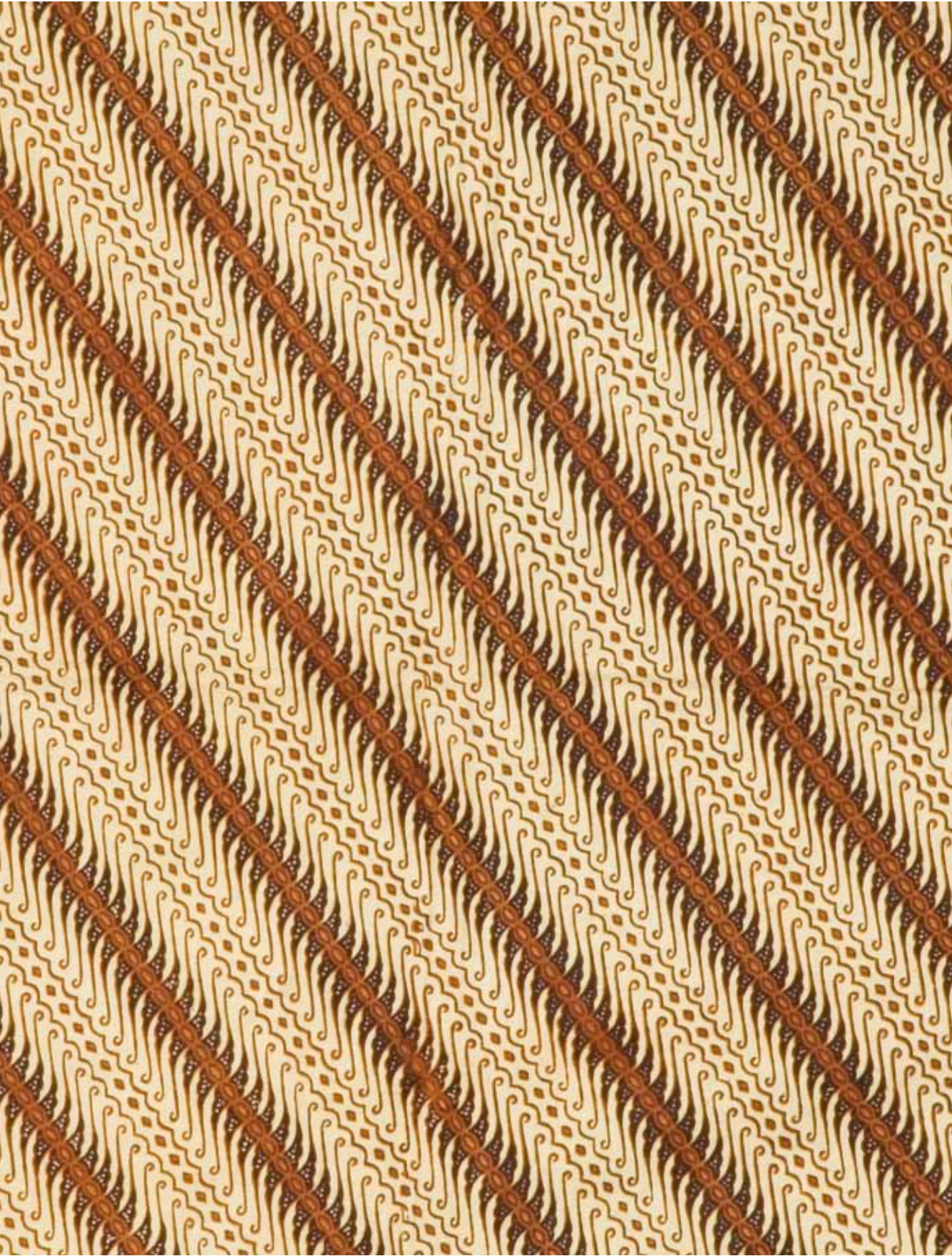
Центральная Ява, Суракарта,
1970-е гг.
х/б ткань, односторонний батик
чап

102,7x146
ГМВ, инв. № 7901 II
**Part of kain panjang with pa-
rang seling kembang motif**
Central Java, Surakarta, 1970s
cotton, one-sided batik *cap*
102,7x146
SMOA, inv. no. 7901 II

Сохранность. С правой стороны отрезан кусок ткани.

Описание. На кремовом фоне с желто-коричневым “кракле” помещены диагональные светлые полосы, в которых чередуются выющийся побег кембанг, имеющий коричневые листья и черные цветочки, и кремово-коричневые мотивы паранги с темно-коричневой обводкой. Основные ряды перемежаются коричневыми полосками с черными завитками. Левая сторона ткани оканчивается кремовой каймой серет.

Поступление. 1988 г., приобретено у частного лица



32. Кайн панджанг с узором паранг венанг

Центральная Ява, 1970-е гг.

х/б ткань, батик *принт*

103,8x238

ГМВ, инв. № 7326 II

Kain panjang with parang wenang motif

Central Java, 1970s

cotton, batik *print*

103,8x238

SMOA, inv. no. 7326 II

Описание. На бледно-желтом фоне расположены диагональные орнаментальные полосы, заполненные рядами тонких крючкообразных мотивов *паранг венанг* черного цвета. Между рядами *парангов* располагаются узкие зигзагообразные полосы с маленькими коричневыми ромбами-*млиньонами* внутри. По нижней кромке ткани проходит полоса мелких зубчиков, по поперечным сторонам — неорнаментированные каймы *серет*.

Как считается, ткани со всеми вариантами мотива *паранг* оказывают защитное и благоприятное воздействие, поэтому одеяния из них надевают на проведение важных ритуалов и церемоний жизненного цикла, например *митони*.

Поступление. 1985 г., приобретено у частного лица

Публикация. [165, с. 108]



33. Каин панджанг с узором сидомукти

Центральная Ява, 1970-е гг.

х/б ткань, односторонний

батик чап

103x241

ГМВ, инв. № 7323 II

Kain panjang with sidomukti motif

Central Java, 1970s

cotton, one-sided batik *cap*

103x241

SMOA, inv. no. 7323 II

Описание. Вся поверхность темно-коричневой ткани занята ромбовидной сеткой, в ячейках которой на фоне орнамента-заполнителя *укел* помещены разнообразные декоративные мотивы: цветок орхидеи, лотос, веер, крыло *лар*, миниатюрный храм-*чанди*.

Сидомукти является классическим центральнаяванским батиковым узором, его название происходит от двух яванских слов: *сидо* («пусть будет, пусть сбудется») и *мукти* («процветающий, счастливый»). Орнамента *каина* также имеет благопожелательный характер: орхидея и веер — символы женской красоты и изящества, лотос связан с плодоносящими силами природы, храмовый павильон и крыло — знаки божественного покровительства. Ткани, украшенные *сидомукти*, служили ритуальным, праздничным одеянием. Такие парные *каины панджанги* надевали на свадьбу жених и невеста, это являлось пожеланием молодой семье долгой безбедной и счастливой совместной жизни.

Поступление. 1985 г., приобретено у частного лица

Публикации. [164, ил. 6; 165, с. 117]



34. Кайн панджанг с павлинами и узором сидомульо

Центральная Ява, Суракарта, 1970-е гг.

х/б ткань, односторонний батик *чап* 101,5x237

ГМВ, инв. № 7329 II

Kain panjang with peacocks and sidomulyo motif

Central Java, Surakarta, 1970s

cotton, one-sided batik *cap*

101,5x237

SMOA, inv. no. 7329 II

Описание. Фоном светло-желтой ткани служит коричневая ромбовидная сетка узора *сидомульо* (от яв. *мульо* — «прославленный»). В ее ячейках, заполненных белыми точками орнамента *укел тутул*, находятся разнообразные коричнево-черные декоративные мотивы — мотыльки, крыло *лар*, бутоны лотоса, четырехлепестковые цветки. На этой основе во всю высоту ткани нарисованы пять цветущих кустов (маки?) с тонкими изогнутыми ветвями, на которых сидят павлины со сложенными хвостами. По нижней кромке ткани проходит полоса зубчиков *гиги валанг* на фоне штрихов, по поперечным сторонам — каймы *серет*. На бумажной этикетке, приклеенной к полотну, имеется надпись: «BATIK ASLI KRATON» («Подлинный придворный батик»), что указывает на то, что батик выполнен в традиционном стиле центральняванских придворных мастерских.

Сидомульо относится к числу классических центральняванских узоров и является символическим пожеланием славы, признания, процветания и успеха. Общее благоприятное значение орнамента дополнено смысловыми нагрузками, которые несут в себе изображения павлинов (красота, достоинство, высокое положение в обществе) и цветов мака (лето, расцвет жизни).

Поступление. 1985 г., приобретено у частного лица

Публикация. [165, с. 116]



35. Каин панджанг с узором сидоасих

Центральная Ява, Суракарта,
1970-е гг.

х/б ткань, односторонний
батик *чап*

105x236,4

ГМВ, инв. № 7316 II

Kain panjang with sidoasih motif

Central Java, Surakarta, 1970s
cotton, one-sided batik *cap*

105x236,4

SMOA, inv. no. 7316 II

Описание. Все поле светло-бежевой ткани заполнено тонкими побегами узора *лунг* с парными фигурами птичек среди завитков. На этом фоне в вертикальных рядах расположены чередующиеся изображения мотивов *сават* и лотосов в обрамлении стилизованных крыльев. На *каине* имеются две бумажные наклейки: (1) «Dewi Impian. Batik Indonesia» («Богиня красоты. Батик Индонезия»); (2) «Potong Panjang. Ditanggung tulak Luntur» («Ткань для панджанга. Гарантированно не выгорает»).

Сидоасих, являясь классическим центральнаяванским узором, символизирует надежду на взаимную любовь и симпатию.

Поступление. 1985 г., приобретено у частного лица



36. Кайн панджанг
 Центральная Ява, 1970-е гг.
 х/б ткань, батик *чап*
 102x239
 ГМВ, инв. № 6991 II
Kain panjang
 Central Java, 1970s
 cotton, batik *cap*
 102x239
 SMOA, inv. no. 6991 II

Описание. На темно-коричневом, почти черном фоне помещены раппортные мотивы коричневого, синего и белого цветов. В диагональных рядах чередуются следующие изображения: складной веер с крыльями — символом Гаруды на нем; округлый, с зубчатыми очертаниями медальон, образованный фигурами двух птичек; коричневый прямоугольник с восьмилучевыми розетками узора *джаламбранг*; белый прямоугольник с выющимся цветочно-лиственным побегом *лунг*. С поперечных сторон проходят белые каймы *серет*.

Символика декора имеет благопожелательный характер: вселенская гармония (*джаламбранг*), покровительство небесных сил (крылья Гаруды), семейное счастье (две птички), процветание (распустившиеся цветы).

Поступление. 1982 г., приобретено у частного лица

Публикация. [165, с. 109]



37. Ткань на саронг с узором блангрэнг

Центральная Ява, 1970-е гг.

х/б ткань, батик *принт*

101,3x167,6

ГМБ, инв. № 7328 II

Sarong with blanggreng motif

Central Java, 1970s

cotton, batik *print*

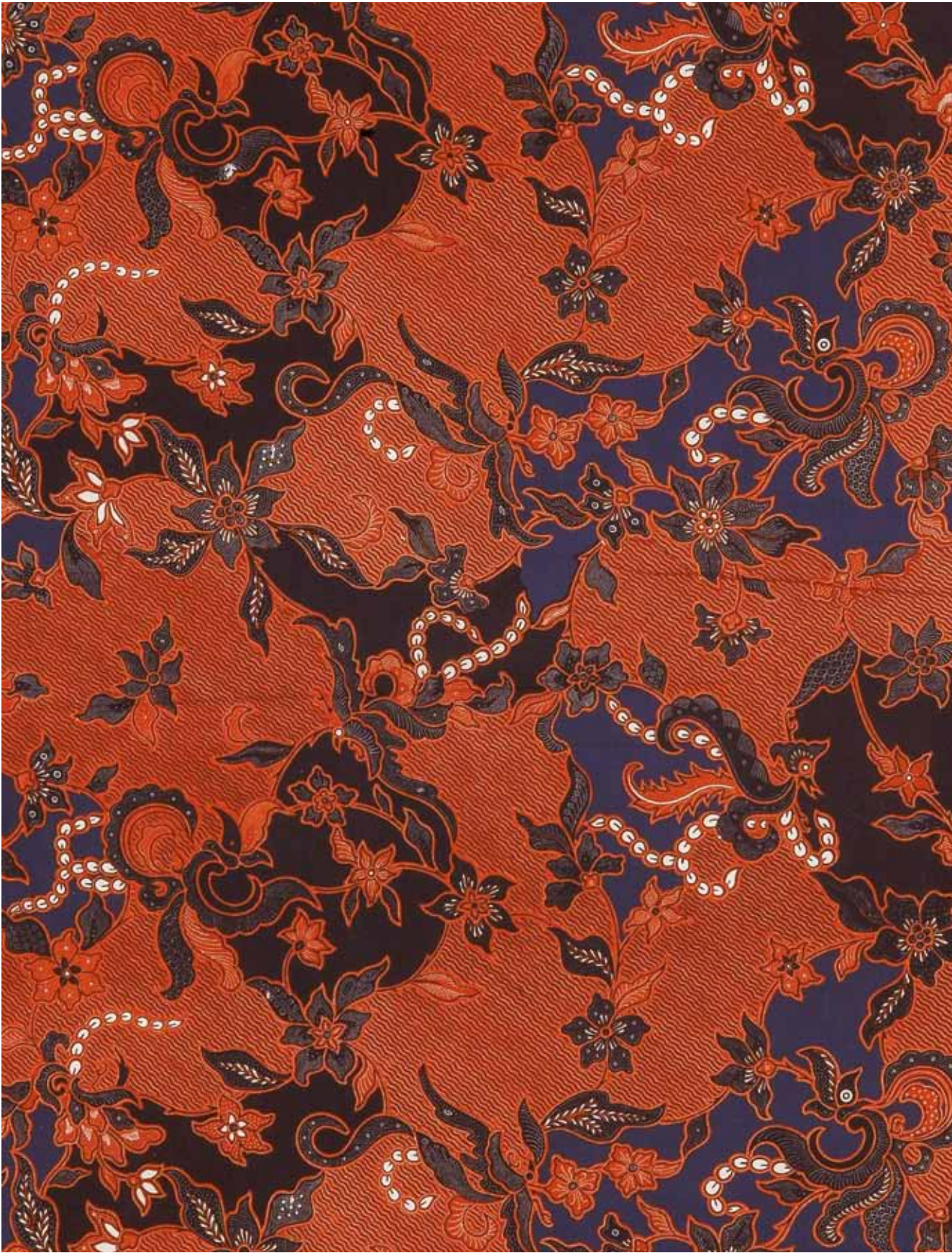
101,3x167,6

SMOA, inv. no. 7328 II

Описание. Центральное поле ткани занято сетчатым орнаментом *блангрэнг* из пересекающихся бежевых линий с черным заполнением внутри ячеек. Широкая *кепала гиги валанг* отстоит от одного края на 22 см, чтобы при сшивании и драпировке *саронга* кайма оставалась полностью на виду. Декор *кепалы* состоит из двух рядов остроконечных треугольников *тумпалов* разной высоты, противостоящих вершинами друг другу, и вертикально расположенных ромбов волнистых очертаний между ними. Пространство внутри треугольников и ромбов занято растительными элементами и сильно стилизованным узором *сават*. По продольным сторонам у *саронга* одинаковые каймы: внутренняя фестончатая *пингир* с цветами и папоротниковидными побегам из белых точек и внешняя *гиги валанг* из темных зубчиков.

Полоса *кепала гиги валанг*, в которой соединенные вершины треугольников образуют ромбы, так же как одинаковые каймы *пингир* сверху и снизу характерны для изделий *перанакан* (индонезийцев с китайскими корнями). Узор *блангрэнг* ассоциируется с упорядоченной Вселенной и ее четким делением по сторонам света с выделением центра мироздания.

Поступление. 1985 г., приобретено у частного лица



38. Кайн панджанг с узором бунтал галаран

Центральная Ява, Джокьякарта, 1970-е гг.

х/б ткань, односторонний
батик чап

95,8x214

ГМВ, инв. № 7333 II

***Kain panjang with buntal
galaran motif***

Central Java, Jogjakarta, 1970s

cotton, one-sided batik cap

95,8x214

SMOA, inv. no. 7333 II

Описание. Коричневое полотнище ткани сплошь покрыто диагональными волнистыми черными линиями узора *галаран*, отчеркнутыми белыми точками. На этом фоне также диагонально помещены сложных очертаний черные и синие “ячейки”, образованные изогнутыми побегами с цветами и листвой. Между ними разбросаны сильно обобщенные изображения птиц, от фигур которых остались лишь голова и длинные изогнутые перья. Орнаментальные мотивы сине-черно-белого цветов с заполнениями из белых точек и узора *грингсинг*.

Судя по длинным изогнутым перьям хвоста, мастер нарисовал птицу *хонг*, или, как ее еще называют, *лук чуан*, мифического феникса. Этот мотив был позаимствован из китайского искусства, где *фэнхуан* символизировал покой и гармонию во Вселенной. Вместе с драконом он составляет устойчивую пару, олицетворяя женское и мужское начала. В Индонезии в противоположность китайским представлениям *хонг* чаще ассоциируется с мужской природой, в то время как образ дракона, практически слившись с фантастической змеей-*нагой*, прочно связывается с животворящими женскими силами. В то же время красивая женщина сравнивалась с грациозным фениксом.

Поступление. 1985 г., приобретено у частного лица



39. Кайн панджанг с цветами и с узором грингсинг

Центральная Ява, 1970-е гг.
х/б ткань, батик *принт*, доработка от руки
103х240
ГМБ, инв. № 6992 II
Kain panjang with flowers and gringsing motif
Central Java, 1970s
cotton, batik *print*, details hand-painted
103х240
SMOA, inv. no. 6992 II

Описание. На светлом фоне орнамента-заполнителя *грингсинга* изображены четыре крупных, во всю высоту ткани, куста с тонкими ветвями и пышными цветами с листвой. Рядом с ними помещены фигуры павлинов с раскрытыми крыльями. По правому и нижнему краю *кайна панджанга* проходят каймы: внутренняя *пингир* черного цвета с цветочно-лиственным выющимся побегом и внешняя — зубчатая *гиги валанг*. Левая сторона обрамлена белой каймой *серет*. Декор ткани исполнен в стилистике батиков г. Баньюмаса.

Узор *грингсинг*, имеющий вид чешуек с точкой внутри, является одним из древнейших классических батиковых орнаментов, он упоминается в манускрипте «Параратон» («Книга царей»), полулегендарной-полуисторической средневековой яванской хронике, созданной между 1481 и 1600 гг. Считается, что батик с таким мотивом способен исцелять болезни или облегчать боль, поэтому им накрывают хворающего человека или кладут сложенную ткань ему под голову.

Поступление. 1982 г., приобретено у частного лица

Публикация. [165, с. 114]



40. Ткань на саронг

Центральная Ява, 1970-е гг.
х/б ткань, односторонний
батик *чап*

101x205,3

ГМБ, инв. № 6988 II

***Sarong* cloth**

Central Java, 1970s
cotton, one-sided batik *cap*
101x205,3

SMOA, inv. no. 6988 II

Описание. Вся поверхность светло-кремовой ткани покрыта мелким узором-заполнителем в виде скругленных квадратиков с темной точкой внутри — вариантом орнамента *грингсинг*. На этом фоне разбросаны крупные стилизованные цветы с зубчатыми лепестками и отходящие от них побеги с листьями и бутонами. Между этими растительными мотивами помещены четыре птицы с длинными хвостами (феникс? павлин?). Все изображения черно-сине-коричневого цветов с белыми вкраплениями. По нижней кромке ткани проходит кайма из черных штрихов, по поперечным сторонам — широкие коричневые полосы с белыми зубчиками и стреловидными элементами. Декор ткани исполнен в стилистике батиков г. Баньюмаса.

Изображения павлинов или фениксов *хонг* ассоциируются с женской красотой и грацией, процветанием, а узор *грингсинг* предназначен оберегать носителя ткани от болезней и служить залогом его хорошего здоровья.

Поступление. 1982 г., приобретено у частного лица



**41. Кайн панджанг с узором
купу-купу**

Центральная Ява, 1970-е гг.

х/б ткань, батик *print*

99,5x198,5

ГМБ, инв. № 6989 II

***Kain panjang* with *kupu-kupu*
motif**

Central Java, 1970s

cotton, batik *print*

99,5x198,5

SMOA, inv. no. 6989 II

Описание. Все пространство светло-кремовой ткани заполнено диагональными волнистыми линиями коричневого цвета. На этом фоне помещены в ряд четыре одинаковые композиции: две крупные бабочки (индон. *купу*), расположенные немного наискосок напротив друг друга, занимают верхнюю и среднюю части *каина панджанга*. Под ними дана обобщенная фигура павлина, у которого изображены только голова и раскрытый хвост. В пространстве между этими крупными мотивами разбросаны цветы и растительные побеги. По нижнему краю полотнища идет кайма *гиги валанг* из штрихов и зубчиков, по поперечным сторонам оставлена белая кромка *серет*. Декор ткани исполнен в стилистике батиков г. Баньюмаса.

Символика декора *каина панджанга* связана с пожеланием супружеского счастья (пара бабочек), женской красоты и процветания (павлин). Заполнитель фона *галаран*, а также миниатюрные орнаментальные элементы *исен* характерны для центральнаяванских батиков, стилистика же декора узоров близка к изделиям *песисира*.

Поступление. 1982 г., приобретено у частного лица



42. Ткань на саронг с павлинами и цветами

Центральная Ява, 1970-е гг.

х/б ткань, батик *принт*, доработка от руки

102,3x165

ГМВ, инв. № 6987 II

***Sarong* cloth with peacocks and flowers**

Central Java, 1970s

cotton, batik *print*, details hand-painted

102,3x165

SMOA, inv. no. 6987 II

Описание. Композиция ткани состоит из *бадана* и *кепалы тумпал* с левой стороны. Белое полотнище центрального поля сплошь заполнено мелким коричневым узором из изогнутых папоротниковидных побегов. На этом фоне изображены два больших, во всю высоту ткани, куста с узкими листьями и крупными цветами с заостренными лепестками, по-видимому, это стилизованные гвоздики. Слева у каждого куста помещена фигура павлина с распахнутыми крыльями и пышным хвостом. С трех сторон *бадан* обрамлен одинаковой черной каймой с вьющимся цветочно-лиственным побегом. На черном фоне *кепалы* между двумя рядами коричневых треугольников *тумпалов* с растительными мотивами внутри разбросаны цветочные розетки. Декор ткани исполнен в стилистике батиков г. Баньюмаса.

Судя по характеру изображения павлинов, ткань была выполнена в мастерской *перанакан*. В то же время выбор растительных мотивов, а именно цветов гвоздики (яв. *челуки*), ассоциирующихся с утонченностью и изысканностью, обусловлен заимствованиями из искусства Ближнего и Среднего Востока. *Саронги* с подобными крупными узорами предпочитали, как правило, носить замужние женщины зрелого возраста, для юных девушек они считались неподобающими.

Поступление. 1982 г., приобретено у частного лица



43. Ткань на саронг с узором паранг и павлинами

Центральная Ява, 1970-е гг.
х/б ткань, односторонний
батик чап

101x173

ГМБ, инв. № 7325 II

Sarong cloth with parang motifs and peacocks

Central Java, 1970s
cotton, one-sided batik cap
101x173

SMOA, inv. no. 7325 II

Описание. Композиция ткани состоит из бадана и каймы кепалы. Все центральное поле занято диагональными черно-белыми полосами, в которых чередуются узоры паранг парунг и паранг чуриго. На этом фоне во всю высоту ткани изображены два цветущих куста качапиринга (гардении) с сидящими павлинами. На черной кепале также помещен куст с крупными резными листьями, пышными цветами и ветками с мелкими цветочками, напоминающими орхидеи или кисти цветов гондосули с длинными пестиками. Здесь же нарисован феникс хонг с длинными изогнутыми хвостовыми перьями. Черная внутренняя кайма с вьющимся побегом и цветами жасмина мелати и гвоздики обрамляет центральное поле сверху и снизу, а кепалу со всех сторон. На полотнище имеется бумажная наклейка: «Batik halus. Tjap. Tari Rajung. Kwalitet terdjamin» («Батик. Чап. Танец с зонтиком <торговая марка? название магазина?>. Качество гарантировано»). Саронг является характерным образцом продукции батиковых центров, таких как Баньюмас, Понорого, Пачитан, Тулунгагунг, находящихся во внутренних районах Центральной и Восточной Явы и испытавших сильное влияние культурной традиции кратонов Джокьякарты и Суракарты. В то же время стремление мастеров расширить рынок сбыта своих изделий привело к тому, что они широко заимствовали орнаменты, композиционные схемы декора тканей песисира и других регионов и умело сочетали их с классическими центральнаяванскими узорами. Так, кайма кепала данного саронга с цветами и птицей типична для индоевропейских батиков беланда, а элементы парангов служат лишь фоном для иных изображений в отличие от каинов из Соло и Джокьи, где паранг является основным мотивом.

Поступление. 1985 г., приобретено у частного лица



44. Кайн панджанг с узором паранг

Центральная Ява, 1970-е гг.

х/б ткань, батик *принт*

101x215

ГМБ, инв. № 7327 II

Kain panjang wih parang motif

Central Java, 1970s

cotton, batik *print*

101x215

SMOA, inv. no. 7327 II

Описание. На ткани в диагональных полосах черного цвета чередуются два различных вида мотивов *паранга*: *паранг барис* и *паранг чуриго*, окаймленные линиями из белых точек. Между этими полосами проходят узкие ряды с ромбами *млиньонами* глубокого коричневого цвета. По нижнему продольному краю проходит кромка *гиги валанг* из черных зубчиков, поперечные стороны оканчиваются белыми полосками *серет*. Декор ткани исполнен в стилистике батиков г. Баньюмаса.

Кайн панджанг с узором *паранга* считается подходящим как для мужчин, так и для женщин. Батикам с таким орнаментом приписываются сверхъестественные свойства оберегать владельца от несчастий, зловредных воздействий черной магии, а также продлевать годы его жизни.

Поступление. 1985 г., приобретено у частного лица

**45. Ткань на саронг**

Центральная Ява, 1970-е гг.
х/б ткань, односторонний
батик *чап*

104x176,6

ГМБ, инв. № 7363 II

Sarong cloth

Central Java, 1970s
cotton, one-sided batik *cap*
104x176,6

SMOA, inv. no. 7363 II

Описание. Композиция ткани состоит из *бадана* и отстоящей от левого края на 14 см каймы *кепалы*. По белому фону центрального поля идут чередующиеся диагональные полосы. В одном ряду помещены черно-белые зубцы с цветочно-лиственным побегом внутри, в другом — стилизованные растительные мотивы, напоминающие початок кукурузы или цветок банана. На ярко-синей *кепале* изображены две бежевые конусовидные горы, обращенные вершинами друг к другу. По их склонам бегут реки, а из вершин вырастают две ветки с пышными цветами лотоса. *Кепала* с двух сторон обрамлена черной каймой *папан* с рядом фигур наподобие рогатой головы буйвола, “прорастающей” деревом. Продольные стороны *саронга* украшены белой каймой с цветами гибискусов и кромкой из черных штрихов на бежевом фоне. В нижней части полотнища у *кепалы* имеется надпись: «Batik Hamdal № 301» («Батик Хамдал <торговая марка?> № 301»).

Символика узоров ткани связана с пожеланием покровительства небесных сил, семейного благополучия, богатства и плодородия. Зигзагообразный мотив центрального поля, по-видимому, является вариантом орнамента *памилуто* (от индон. *пулут* — «клеякий рис»). Одежду с таким узором надевает мать невесты на свадебную церемонию, желая, чтобы новобрачные “приклеились” друг к другу и никогда не расставались. Гора с лотосом — это символическое изображение обители богов Меру с Мировым деревом жизни на вершине, источником жизни и всего сущего.

Поступление. 1983 г., приобретено у частного лица



46. Каин панджанг с узором семен

Центральная Ява, 1960 — нач. 1970-х гг.

х/б ткань, батик *принт*

98x212,4

ГМБ, инв. № 9315 II

Kain panjang with semen motif

Central Java, 1960s — early 1970s

cotton, batik *print*

98x212,4

SMOA, inv. no. 9315 II

Описание. Все полотнище ткани заполнено раппортным узором *семен*, отдельные элементы которого сгруппированы в вертикальные ряды. В них чередуются мотивы *сават* (два крыла и хвост), *писанг бали* (куст с крупными листьями, из которого в данном случае вырастают крылья), морские существа (?) с коричневыми прямоугольниками. Они окружены стилизованными фигурками креветок, кальмаров, улиток, жучков, пестухов, разнообразных букашек. Пространство вокруг них сплошь заполнено черно-белыми, причудливо изогнутыми линиями, образующими фон ткани. Изобразительный декор *каина* выполнен в бежевом, красно-оранжевом, зеленом и черном цветах с вкраплениями белого. Поперечные стороны ткани украшены каймой из ряда миниатюрных белых древовидных мотивов на бежевом фоне, продольные стороны обрамлены кромкой *гиги валанг* из черных треугольников. В верхней части *кепалы* имеется плохо пропечатанная надпись: «AWAS JANGAN KENA TIROAN DUA SEKAWAN YANGTULEN DAFTAR № 74283» («Будьте внимательны опасайтесь подделки подлинный Два секаван <в дословном переводе означает «Два друга», вероятно, это название фирмы-производителя» номер по списку 74283»)¹.

Декор *каина* является современной вариацией классического узора *семен*. Добавление в него изображений морских обитателей связано с пожеланиями процветания и долголетия. В то же время соединение на одном полотне животных трех миров — подземного, небесного и земного, сближает орнаментику данного изделия с центральнояванскими тканями *алас-аласан*, символизирующими вселенскую гармонию и единство.

Поступление. 1999 г., дар Т.И. Козловской

¹ Перевод с индонезийского С. Тхор.



47. Каин панджанг с узором паранг селинг савунггалинг

Центральная Ява, 1980-е гг.
шелк, батик *тулис*

114x227,5

ГМБ, инв. № 9221 II

Kain panjang with parang seling sawunggaling motif

Central Java, 1980s

silk, batik *tulis*

114x227,5

SMOA, inv. no. 9221 II

Описание. Все полотнище ткани заполнено диагональными полосами, в которых чередуются белые ряды, заполненные черно-желтыми мотивами *паранга гондосули*, и черные ряды с бело-желтыми цветущими ветвями и птицей *савунггалинг* (фениксом), изображенной с пышным развевающимся хвостом. Эти широкие полосы перемежаются узкими, зигзагообразными черного цвета с желтыми ромбами. Края *каина* имеют кайму *гиги валанг* из черных зубцов с желтой штриховкой, по поперечным сторонам она более широкая.

Мотив *савунггалинг* был введен в батиковую орнаментику известным художником К.Р.Т. Харджонагоро (настоящее имя Го Тик Сван, 1931– 2008), увидевшим рисунок удивительной птицы на балийской ткани *прада*. Художник попросил адаптировать его для батиков придворного мастера из Суракарты, специализировавшегося на изготовлении кукол теневого театра. Изображение птицы с раскрытыми крыльями и изящно изогнутыми перьями хвоста полюбилось многим батиковщикам и получило широкое распространение. Она является олицетворением вселенской гармонии, а на более приземленном уровне символизирует женскую грацию и красоту, супружеское счастье. В элементах *паранга гондосули* нашли отображение мелкие душистые белые цветы растения *гондосули*, имеющие длинный пестик с утолщением на конце. Считается, что этот орнамент способствует известности человека, так же как аромат цветов *гондосули* ощущается на большом расстоянии.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар

**48. Кайн панджанг паги соре**

Центральная Ява (Северная Ява, Лазем?), 1980-е гг.

шелк, батик *тулис*, золочение (техника *прада*)

118x408

ГМБ, инв. № 9253 II

Kain panjang pagi sore

Central Java (North Java, Lasem?), 1980s

silk, batik *tulis*, gold-leaf glue-work (*prada* technique)

118x408

SMOA, inv. no. 9253 II

Описание. Композиция кайна соответствует схеме *паги соре* (индон. «утро-вечер»), вертикальная кайма делит полотнище на две половины — ярко-красную и желтую. Фон красной части усеян мелким желтым горошком, на нем редко разбросаны небольшие цветочки и спиралевидные завитки. На желтой половине ткани изображены гибкие ветки с красными цветами и остропильчатыми листиками. Центральная кайма украшена процветшим вьющимся побегом с длинными листьями. Все орнаментальные мотивы обведены золотым контуром в технике *прада*. По поперечным сторонам ткань оканчивается красной кромкой *серет*.

Кайны панджанги паги соре, разделенные вертикально или диагонально на две половины с отличающимся декором, имеют большие по сравнению с другими тканями размеры, так как их носят то одной стороной, то другой. Если они различаются и цветом, то светлая часть предназначена для утренних часов, а более темная — для послеобеденных.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар



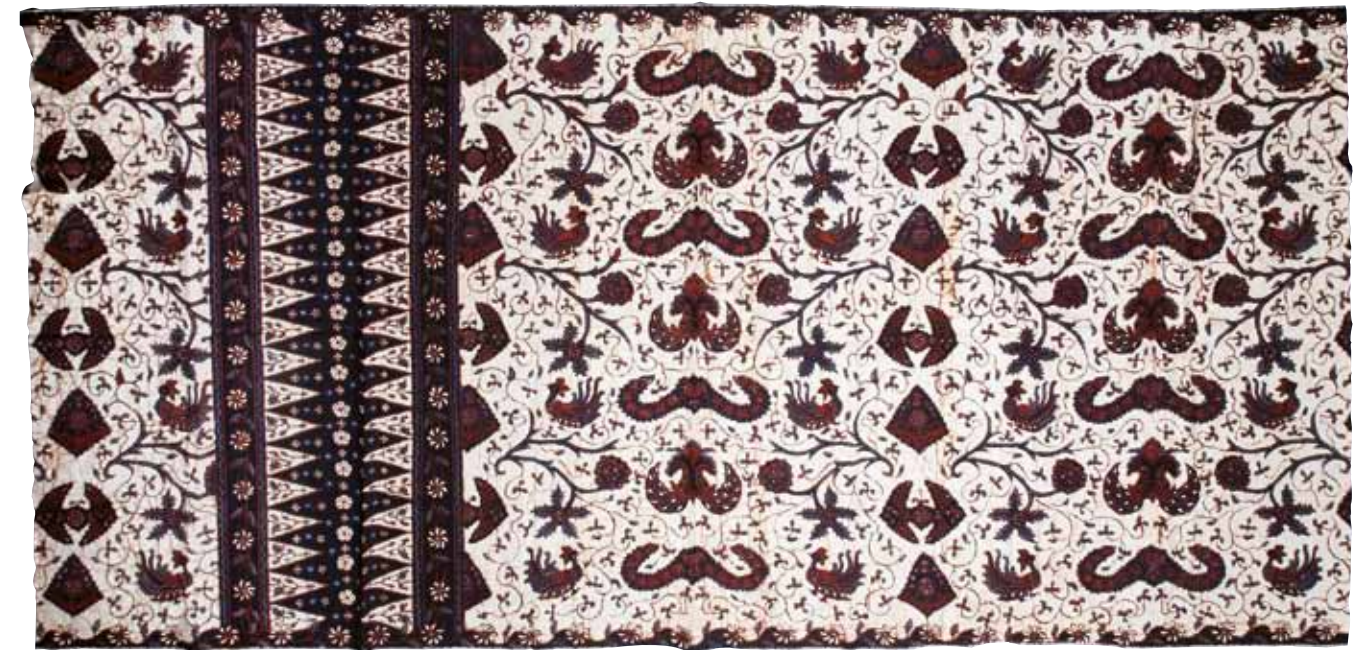
49. Каин панджанг с узором нитик чакар

Ява, Джокьякарта, мастерская
«Batik Plentong», 2009 г.
х/б ткань, батик *чап*
105,5x236,4
ГМБ, инв. № 10633 II
Kain panjang with nitik cakar motif
Java, Yogyakarta, «Batik Plentong»
workshop, 2009
cotton, batik *cap*
105,5x236,4
SMOA, inv. no. 10633 II

Описание. Темно-коричневый, почти черный фон ткани сплошь заполнен округлыми соприкасающимися друг с другом розетками желтого цвета традиционного батикового узора *нитик*. Элементы этого узора нарисованы точками и короткими черточками, создающими ощущение изящного кружевного плетения. Центр каждой розетки отмечен миниатюрным четырехлепестковым цветком кирпичного цвета.

Орнамент *нитик* образует большую категорию узоров. Название происходит от яванского слова *тик* — «точка, черточка», что отражает характер мотивов, состоящих из различных комбинаций точек и штрихов, создающих иллюзию плетеных или тканых изделий. Считается, что на сложение узоров *нитика* повлияла орнаментика индийских тканей *патола*. Местные жители наделяют *нитик* благопожелательной символикой, ему приписывается магическое свойство улучшать благосостояние человека. К примеру, во время проведения одного из ритуалов традиционной свадьбы родители жениха и невесты надевают *каины панджанги* с этим узором, выражая таким образом надежду, что материальное положение новобрачных будет прочным. Слово *чакар*, происходящее от санскритского *чакра* — «колесо, круг», в названии указывает, что узор состоит из круглых элементов.

Поступление. 2010 г., дар Г.М. Сорокиной



50. Мастерца Касих. Ткань на саронг с узором вахью тумурун

Центральная Ява, Джокьякарта, мастерская при султанском дворце Нгаджокьякарта Хадининграт, 2012–2013 гг.

х/б ткань, батик *тулис*

113,5x218

ГМВ, инв. № 10640 II

Artisan Kasih. Sarong cloth with *wahyu tumurun* motif

Central Java, Yogyakarta, Ngayogyakarta Hadiningrat Sultan palace's workshop, 2012-2013

cotton, *batik tulis*

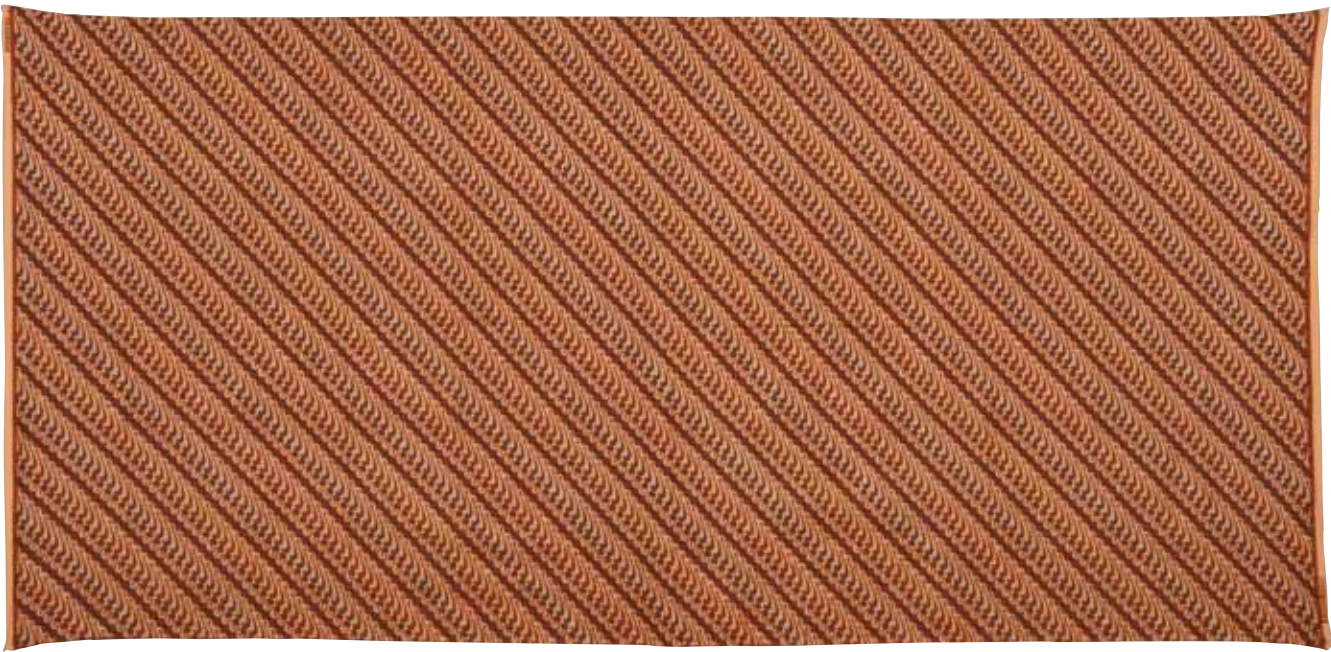
113,5x218

SMOA, inv. no. 10640 II

Описание. Светло-кремовая ткань с бежевым “кракелюром”, композиция которой состоит из центрального поля и широкой каймы *кепала* с одной стороны. Узоры *бадана* сгруппированы в три вертикальных ряда. Два крайних состоят из невысоких конусовидных фигур с загнутыми вверх концами, символизирующих корону. Они чередуются с сильно стилизованными изображениями птицы с раскрытыми крыльями. В среднем ряду помещены ромбовидные мотивы и сдвоенные стреловидные декоративные элементы. Между рядами нарисованы птички, петухи, пространство вокруг них заполнено растительными побегами с крупными резными листьями и цветами. Кайма украшена двумя рядами противоположащих светлых треугольников с растительным заполнением внутри на черном фоне. С продольных сторон саронг обрамляют каймы *пингир* в виде выющегося цветочно-лиственного побега.

Название узора *вахью тумурун* переводится как «ниспосылаемое благословление». Этот мотив имеет благоприятное значение: корона — пожелание достичь высокого положения в обществе, обрести славу, известность; петухи — символ небесных сфер и знак храбрости; растительная орнаментика связана с плодородием и процветанием. Одежания с подобным декором надевают по особым, торжественным случаям, в частности — жених и невеста на свадьбу.

Поступление. 2014 г., дар Г.М. Сорокиной



51. Каин панджанг с узором паранг гондосули

Центральная Ява, Джокьякарта, 2010–2012 гг.

х/б ткань, батик *чап*

107х224

ГМБ, инв. № 10629 II

Kain panjang with parang gondosuli motif

Central Java, Yogyakarta, 2010-2012
cotton, batik *cap*

107х224

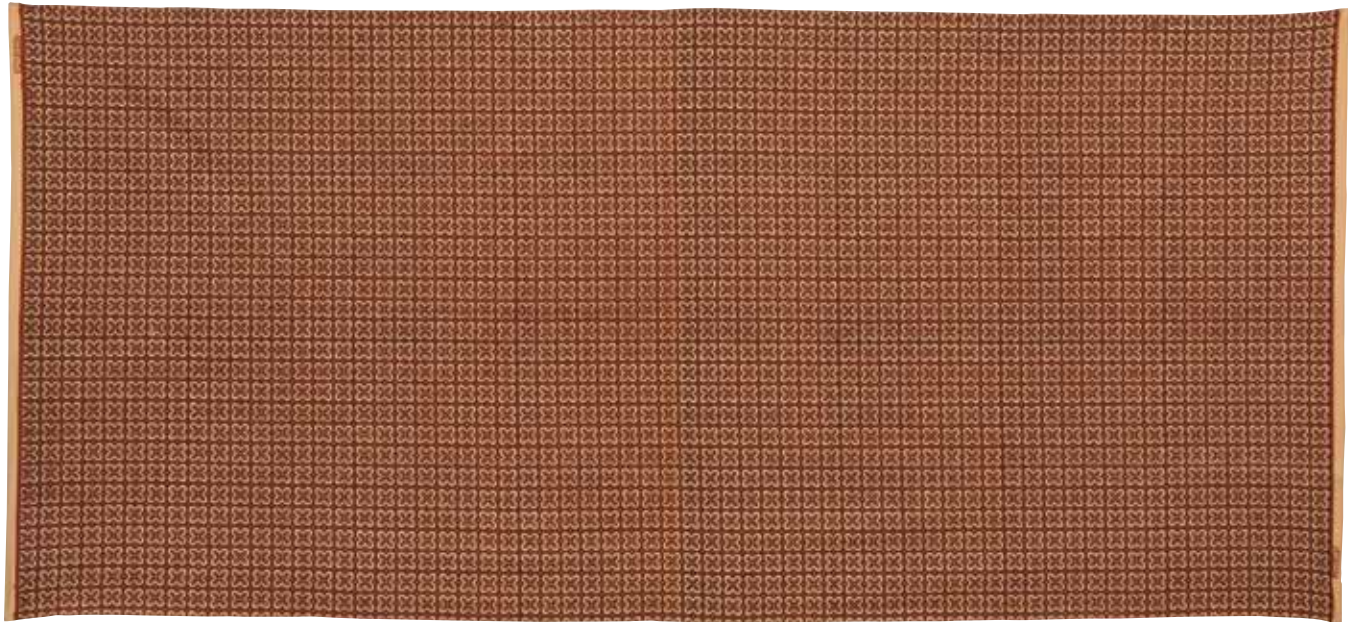
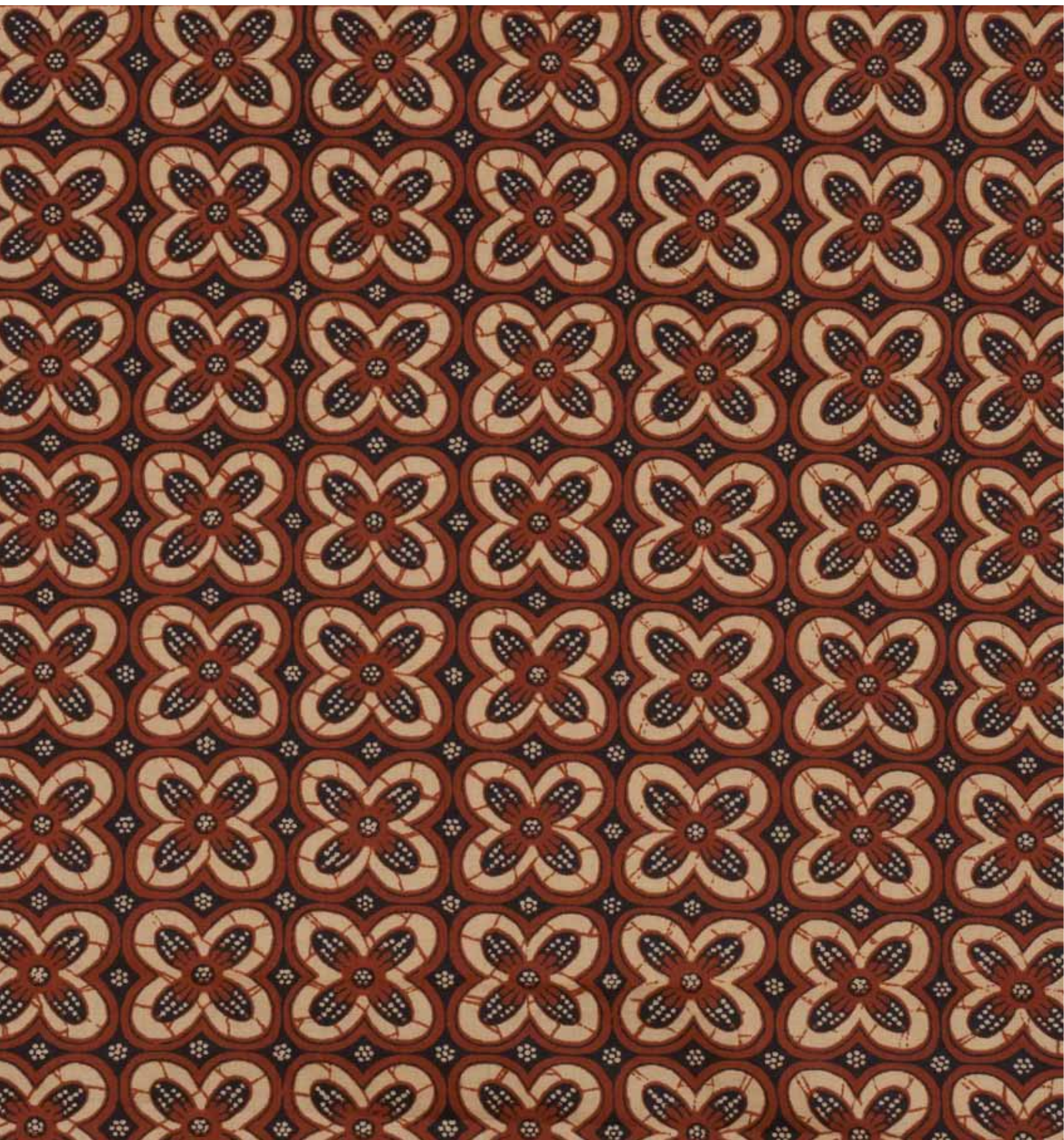
SMOA, inv. no. 10629 II

Описание. На светло-бежевом фоне с коричневатыми разводами “кракле” помещены широкие диагональные полосы с черно-коричневыми узорами *паранг гондосули* в виде стилизованного спиралевидного мотива, отходящего от завитка с трилистником. Они перемежаются узкими, с зубчатыми очертаниями, черно-коричневыми орнаментальными рядами с миниатюрными ромбами внутри. По поперечным краям ткани проходят каймы *серет* однотонного светло-бежевого цвета. На поперечных кромках имеются надписи на индонезийском языке, с одной стороны — «soga genes» («подлинный *сога*»), т.е. знак того, что ткань окрашена натуральным красителем *сога*; на другой стороне — «сар сент», что является показателем сорта хлопчатобумажной ткани высокого качества. На одной продольной стороне в двух местах идут одинаковые надписи на индонезийском языке: «textil motif batik 10» («текстильный батиковый мотив 10») — указатель узора по каталогу мастерской.

Название «soga genes» происходит от имени батиковщицы индонезийско-голландского происхождения Ван Генц Готтлиб (Van Gentz Gottlieb), работавшей в Суракарте во втор. пол. XIX в. Ее ткани отличались очень красивым оттенком коричневого цвета, который она получала, смешивая по собственному рецепту кору нескольких местных растений. Постепенно слово «genes», производное от ее имени, стало применяться ко всем батикам, окрашенным коричневыми натуральными красителями.

Название *чап сент* (возможно написание *чап сен*) происходит от торгового клейма высококачественного х/б полотна в виде голландской монеты *сент*. Такую ткань начали завозить в Индонезию из Нидерландов с 1824 г.

Поступление. 2013 г., дар С.В. Таранова



52. Кайн панджанг с узором чеплок

Центральная Ява, Джокьякарта,
2010–2012-е гг.

х/б ткань, батик *чап*
108x226

ГМВ, инв. № 10630 II

Kain panjang with ceplok motif

Central Java, Yogyakarta,

2000–2012

cotton, batik *cap*

108x226

SMOA, inv. no. 10630 II

Описание. Светло-бежевый фон заполнен сплошным коричнево-черным узором *чеплок* из четырехлепестковых розеток, скомпонованных в ровные ряды. По поперечным краям ткани проходят узкие каймы *серет* однотонного светло-бежевого цвета. На поперечных кромках имеются надписи на индонезийском языке, с одной стороны — «soga genes», на другой стороне — «cap sent».

Семантика мотива *чеплок* многозначна. Он ассоциируется с вселенской гармонией и упорядоченностью.

Поступление. 2013 г., дар С.В. Таранова



53. Кайн панджанг с узором анжкин

Центральная Ява, Джокьякарта,
2010–2012-е гг.

х/б ткань, батик *чап*
103х226

ГМВ, инв. № 10631 II

Kain panjang with angkin motif

Central Java, Yogyakarta,

2010-2012

cotton, batik *cap*

103х226

SMOA, inv. no. 10631 II

Описание. Ткань бежевого цвета со сплошным черно-коричневым орнаментом *анжкин* из пересекающихся прямоугольников, заполненных волнообразным мотивом и побегом со спиральными завитками. На поперечных кромках имеются надписи на индонезийском языке, с одной стороны — «soga genes», на другой стороне — «cap sent». На одной продольной стороне в двух местах идут одинаковые надписи на индонезийском языке: «textil motif batik 109» («текстильный батиковый мотив 109») — указатель узора по каталогу мастерской.

Поступление. 2013 г., дар С.В. Таранова



БАТИКИ СЕВЕРНОГО ПОБЕРЕЖЬЯ ЯВЫ, ДРУГИХ РЕГИОНОВ ИНДОНЕЗИИ И МАЛАЙЗИИ



**54. Каин панджанг дуа негри
с цветочным узором**

Ява, г. Баньюмас, г. Суракарта,
г. Пекалонган (?), 1890–1920-е гг.
х/б ткань, батик *тулис*
105x250

ГМБ, инв. № 4189 II

***Kain panjang dua negeri* with
floral motifs**

Java, Banyumas, Surakarta, Pekalongan (?), 1890s — 1920s
cotton, batik *tulis*

105x250

SMOA, inv. no. 4189 II

Описание. На желто-коричневом центральном поле ткани расположены небольшие кустики с тонкими изогнутыми побегами-ветвями с малиновыми, синими и серо-синими (выгоревший зеленый) цветами (гвоздика? мак?). Пространство между ними занято орнаментом-заполнителем *гриндилан* (индон. «крючок, стрела») в виде мелких “запятых”. *Бадан* обрамлен по нижнему краю и по одной поперечной стороне малиновой каймой, на которой изображен вьющийся побег с зубчатыми листиками и мелкими белыми четырехлепестковыми цветочками. За ней по одному поперечному краю идет широкая кайма из четырех вертикальных полос белого, розово-малинового, бордового цветов с волнистым побегом, шестигранниками, дугообразными элементами. *Каин* имеет внешнюю кайму *серет* в виде узкой белой полосы вверху и по поперечным сторонам, а внизу — из темных штрихов.

Каин панджанг относится к категории тканей *дуа негри*, т.е. сделанных в двух различных городах. Его центральное поле изготовлено в Суракарте, скорее всего в китайской мастерской, цветы на нем и кайма окрашены, по-видимому, в Баньюмase или Пекалонгане. В целом композиция ткани, структура декора и колористическая гамма, обозначаемая в местной терминологии как *банг биру хиджау* (яв. «красный, синий, зеленый»), типичны для *песисира* и отражают вкус индоевропейского круга пользователей. С одной стороны *каина* в верхнем углу вышита цифра 16, знак начала рулона хлопчатобумажной ткани (указывает, что в рулоне было 16 ярдов полотна). Такие метки в XIX — нач. XX вв. ставили на индийские и европейские ткани высшего качества, предназначавшиеся для экспорта в Индонезию.

Поступление. 1960 г., передача из ДХВП



55. Кайн панджанг теранг булан

Западная Ява, г. Джакарта, 1950-е гг.

х/б ткань, батик *тулис*, лощение

104,5х243,4

ГМБ, инв. № 4604 II

Kain panjang terang bulan

West Java, Jakarta, 1950s

cotton, batik *tulis*, glazing

104,5х243,4

SMOA, inv. no. 4604 II

Описание. Композиция ткани состоит из центрального поля *бадана* и каймы *кепалы* с одной стороны. Однотонный, ярко-синего цвета *бадан* обрамлен внизу темно-синей, волнистой каймой, от которой через равные промежутки отходят десять одинаковых вытянутых древовидных фигур. В основании данного мотива два листа, напоминающие традиционный центральнояванский узор *писанг бали* (древо жизни), выше несколько элементов складываются в сильно стилизованную маску чудовища Бомы, повелителя подземного мира. Над ней помещено изображение короны европейского типа, возможно, аллюзия на герб султаната Джокьякарта, а завершается декоративная фигура батиковым мотивом *сават* с миниатюрным холмиком *сри гунунг*, символом вселенской горы Меру, под ним. *Кепала* состоит из одного ряда орнаментальных элементов, идентичных с верхней частью мотивов центрального поля. От *бадана* ее отделяет кайма *папан* с миниатюрными головками положительных персонажей теневого театра *ваянг кулит*. Узоры *каина панджанга* бежево-зеленые с добавлением красного и фиолетового цветов. По поперечным сторонам полотнище имеет кайму *гиги валанг* с зубчиками и штриховкой. В верхней части каймы расположена надпись, сделанная в батиковой технике, «“POLONIABARU” HMD <HD?>». В этой надписи «POLONIA» означает название батиковой фабрики, работавшей в Джакарте в 1950–1965 гг¹, «BARU» означает «новый», затем следует некая неясная аббревиатура.

Батики с подобной композицией — однотонное поле с орнаментальными каймами внизу и с одной стороны — известны под названием *теранг булан* (индон. «полная луна») и ассоциируются с хорошо ухоженным, аккуратно подрезанным чистым садом. Считается, что их впервые начали делать в Пекалонгане в 1920-е гг., а уже затем в других центрах, где, как, например,

в Тасикмалайи и Гаруте, они превратились в типичную продукцию. Создание *каинов панджангов теранг булан*, аналогичных музейному, т.е. с гладким *баданом* и контрастирующим с ним орнаментом насыщенных цветов, приписывается художнице Саридже Бинтанг Судибьо, известной как Ибу Суд. Она знаменита как один из творцов нового стиливого направления — *батик Индонезия*, возникшего в 1950-е гг. и ставшего своего рода ответом на призыв правительства только провозглашенного независимого государства к единению всех народов, его населявших. Ткань из музейной коллекции можно отнести к этому типу произведений, в ней соединены элементы, присущие как изделиям *песисира* (яркие цвета, включающие фиолетовый, красный, зеленый), так и центральнояванским *каинам* — использованы классические декоративные мотивы, но данные в необычном сочетании.

Поступление. 1966 г., передача из Музеев Московского Кремля, куда предмет поступил из Управления делами Совета Министров СССР в 1960 г.

¹ Информация предоставлена Асти Сурьо Астути, заместителем управляющего фирмы «Данар Хади».



56. Каин панджанг с узором нага себа

Ява, г. Чиребон, 1960–1970-е гг.

х/б ткань, батик *тулис*

105,8x247

ГМБ, инв. № 7896 II

Kain panjang with naga seba motif

Java, Cirebon, 1960s — 1970s

cotton, batik *tulis*

105,8x247

SMOA, inv. no. 7896 II

Описание. На светло-кремовом полотне в трех горизонтальных ярусах изображены скалы и гроты причудливых очертаний. Они перемежаются подковообразными фигурами с крупными трилистниками — символами Мирового древа. Между ними растут деревья с мелкой листвой. В двух верхних фризах нарисованы попарно крылатые змеи (*пекси нага*) по сторонам от треугольных утесов, олицетворяющих мировую гору Меру. Внизу чередуются скалы, обрамленные крыльями, и Древо, охраняемое змеями. Вдоль верхней кромки ткани помещены порхающие бабочки и птицы. По поперечным сторонам проходят светлые каймы *серет*. В нижнем правом углу находится клеймо с надписью на индонезийском языке с названием узора: «NAGA+SEBA» («встретившиеся или разговаривающие наги»; следующее слово написано неразборчиво: «AVTCHWAN» или «AV+CHWAN» (?), возможно, это имя мастера.

Нага себа относится к числу классических орнаментов Чиребона, которых насчитывается всего около 400. Среди чиребоновских тканей выделяется группа батиков *кратон*, т.е. имевших хождение при дворце султана, именно к этой категории относится данный *каин*. В его декоре нашли отражение космологические представления жителей архипелага, полагававших, что в центре мироздания находится священная гора Меру, обиталище богов, с Мировым деревом на вершине. Она соединяет небесную, срединную и нижнюю сферы, а основание горы охраняют мифические змеи *наги*, обитатели подземного и подводного миров. Таким образом символика узора связана с покровительством небесных сил и плодородием.

Поступление. 1988 г., приобретено у частного лица

Публикация. [165, с. 120]



57. Женский костюм: каин панджанг и шарф селданг

Ява, г. Чиребон, 1960–1970-е гг.

х/б ткань, батик *тулис*

каин панджанг: 103,2x250; шарф селданг: 198x33,8

ГМБ, инв. №№ 7925/1-2 II

Women's costume: kain panjang and shoulder cloth selendang

Java, Cirebon, 1960s — 1970s

cotton, batik *tulis*

kain panjang: 103,2x250; shoulder cloth selendang: 198x33,8

SMOA, inv. nos. 7925/1-2 II

Описание. Ярко-синий каин панджанг украшен классическим чиребовским узором *таман арум* *Суньяраги* («благоухающий сад Суньяраги»). В нижней части полотна изображены четыре скалистых грота причудливых очертаний с парковыми беседками на вершинах. На их фоне помещены фигуры оленей, а внизу — маски чудовища Бомы, повелителя подземного царства. По верхней половине ткани разбросаны стилизованные облака, “прорастающие” побегами, и растительные мотивы, символы Мирового древа, в обрамлении больших крыльев. Поперечные стороны заканчиваются коричневыми каймами с полосой небольших треугольников волнистых очертаний. В правом верхнем углу в кайме имеется надпись от руки: «Mengangan Mas» («сделано Мас»). По-видимому, Мас — имя мастера, в переводе с малайско-го языка означает «золото». Возможно, это сокращенное от имени Масина, известного в Чиребоне семейства мастеров батика, несколько поколений которого занимаются батикованием. Первая мастерская Масины была основана в 1829 г. Декор центрального поля шарфа повторяет орнаментику *каина*, на концах — двойные каймы. Во внутренней нарисованы летящие мифические птицы *хонг*, а по внешней проходит ряд треугольников *тумпалов*.



Узор *таман арум* *Суньяраги* воспроизводит одноименный сад, основанный близ Чиребона в 1703 г. для развлечений султана и его приближенных. Он пострадал во время войны с голландцами в 1825–1830 гг. и был восстановлен в 1853 г. китайским архитектором, нанятым султаном Сепухом. Это лабиринт узких троп и причудливых скал из вулканических пород, известняка, коралла, бетона, гроты для размышлений и медитаций, ручейки и озера с плавающими рыбками. Здесь же построено несколько павильонов и беседок с многоярусными крышами.

Каины панджанги с подобными крупными мотивами носили преимущественно придворные, в то время как султан и его ближайшие родичи отдавали предпочтение более мелкой орнаментике в своих одеяниях. В декоре батиков Чиребона сильно китайское влияние, поскольку в городе с раннего периода проживала большая китайская община, в данном случае это заметно в изображениях скал и облаков.

Поступление. 1988 г., приобретено у частного лица

Публикация. [165, с. 123]



58. Женский костюм: *каин панджанг* и шарф *сленданг*

Ява, г. Чиребон, 1970-е гг.

х/б ткань, односторонний батик *чап каин панджанг*: 102x232; шарф *сленданг*: 184,4x50,8

ГМБ, инв. № № 7335 II/1-2

Women's costume: *kain panjang* and shoulder cloth *selendang*

Java, Cirebon, 1970s

cotton, one-sided batik *cap*

kain panjang: 102x232; shoulder cloth *selendang*: 184,4x50,8

SMOA, inv. nos. 7335/1-2 II

Описание. Композиция *каина* состоит из центрального поля и каймы *кепалы тумпал* с одной стороны. На светло-бежевом фоне *бадана* изображены во всю высоту ткани три одинаковых куста со стилизованными пышными цветами и коробочками с семенами (мак? лотос?), а также мелкими цветочками. На тонких ветвях сидят птицы — самочка и самец с хвостом из длинных изогнутых перьев (фазан? райская птица?), среди кустов порхают мотыльки. Центральное поле *каина* обрамлено по низу и со стороны *кепалы* внутренней фестончатой каймой, на черном фоне которой помещен цветущий изогнутый побег. На черном фоне *кепалы* расположен один ряд треугольников *тумпалов* с растительными мотивами и миниатюрными птичками внутри и редкие разбросанные четырехлепестковые розетки. В кайме *папан*, отделяющей *кепалу* от основного пространства полотна, нарисован выющийся побег с цветами и птичками.

На *каине панджанге* в верхнем углу *кепалы* стоит клеймо «Primissima carpen» (знак ткани высшего качества), а также имеются четыре бумажные наклейки: (1) «Primissa cap Cent» (знак ткани высшего качества); (2) «Setelan» («Костюм»); (3) «Batik Elvi Sukaesih. Made in Indonesia» («Батик Элви Сукаесих. Сделано в Индонезии»); (4) «Batik ES. № Stl 203. Cirebonan» («Батик Э.С. <Элви Сукаесих>. № Stl 203 <номер из списка образцов узоров или адрес>. Чиребонский»).



Декор шарфа соответствует орнаментике *каина панджанга*: на его центральном поле изображены два таких же цветущих куста, отходящих навстречу друг другу от поперечных сторон. По поперечным краям расположены широкие каймы, состоящие из нескольких полос: внутренняя кайма фестончатая, затем с треугольниками, после идут узкие горчичные и красно-оранжевые полосы с лиановидным побегом, и большая (15,5 см) *серет кемадха* из черных полосок на светлом фоне. Костюм примечателен красно-оранжевым цветом, характерным для Чиребона, где ткани перед батикованием предварительно вымачивают в масле.

Символика декоративных мотивов данного *каина* строится на пожелании богатства, процветания, большого потомства (пышные цветы и коробочки с семенами) и семейного счастья (пара птиц).

Элви Сукаесих (р. 1951) — индонезийская певица, прославившаяся исполнением песен в популярном стиле *дангдуг*, основанном на народной арабской, индийской и малайской музыке. Рост ее карьеры приходится на нач. 1970-х гг., и известность ее по-прежнему очень велика, ее называют “королевой *дангдуга*”.

Поступление. 1985 г., приобретено у частного лица



59. Женский костюм: ткань на саронг и шарф сленданг с узором гангенг

Ява, г. Чиребон (г. Лазем?), 1960–1970-е гг.

х/б ткань, односторонний батик *чап*

саронг: 105,2x192; шарф *сленданг*: 151,4x25

ГМБ, инв. №№ 7315/1-2 II

Women's costume: *Sarong* cloth and shoulder cloth *selendang* with *ganggeng* motif

Java, Cirebon (Lasem?), 1960s — 1970s

cotton, one-sided batik *cap*

sarong: 105,2x192; shoulder cloth *selendang*: 151,4x25

SMOA, inv. nos. 7315/1-2 II

Описание. Композиция светло-бежевого *саронга* состоит из центрального поля *бадана* и каймы *кепалы тумпал*. Поверхность ткани сплошь заполнена коричневыми завитками узора *гангенг* (стилизованного изображения водного стелющегося растения), образующими своеобразную сетку с незамкнутыми округлыми ячейками. В них помещены фигуры львов, буйволов, рыб, креветок, морских ежей, крабов, кальмаров, а также парусных кораблей. Внутренняя кайма *пингир*, одинаковая сверху, снизу и со стороны *кепалы*, коричневого цвета с изображениями крабов и растительного побега, по продольным кромкам проходит также ряд зубчиков. На черном фоне полосы *кепалы* даны два ряда чередующихся треугольников: светлые с креветкой внутри, коричневые — с мотивом *сават*. Кайма *кепала* с разноцветными треугольниками, в которых чередуются узоры, и со звездчатыми розетками между ними встречается на батиках *песисира*, и особенно часто Лазема, уже в первое десятилетие XX в. [6, р. 83, по. 24, р. 89, по. 31]. В обрамляющих ее с двух поперечных сторон каймах *папан* изображены буйволы, крабы и креветки среди вьющихся побегов и маленьких четырехлепестковых цветочков, по-видимому, гвоздичного дерева. В верхней части *кепалы* расположено клеймо с надписью на индонезийском языке: «Batik halus cap. Cent» («Батик благородный чап. сент <марка х/б ткани высокого качества>»).

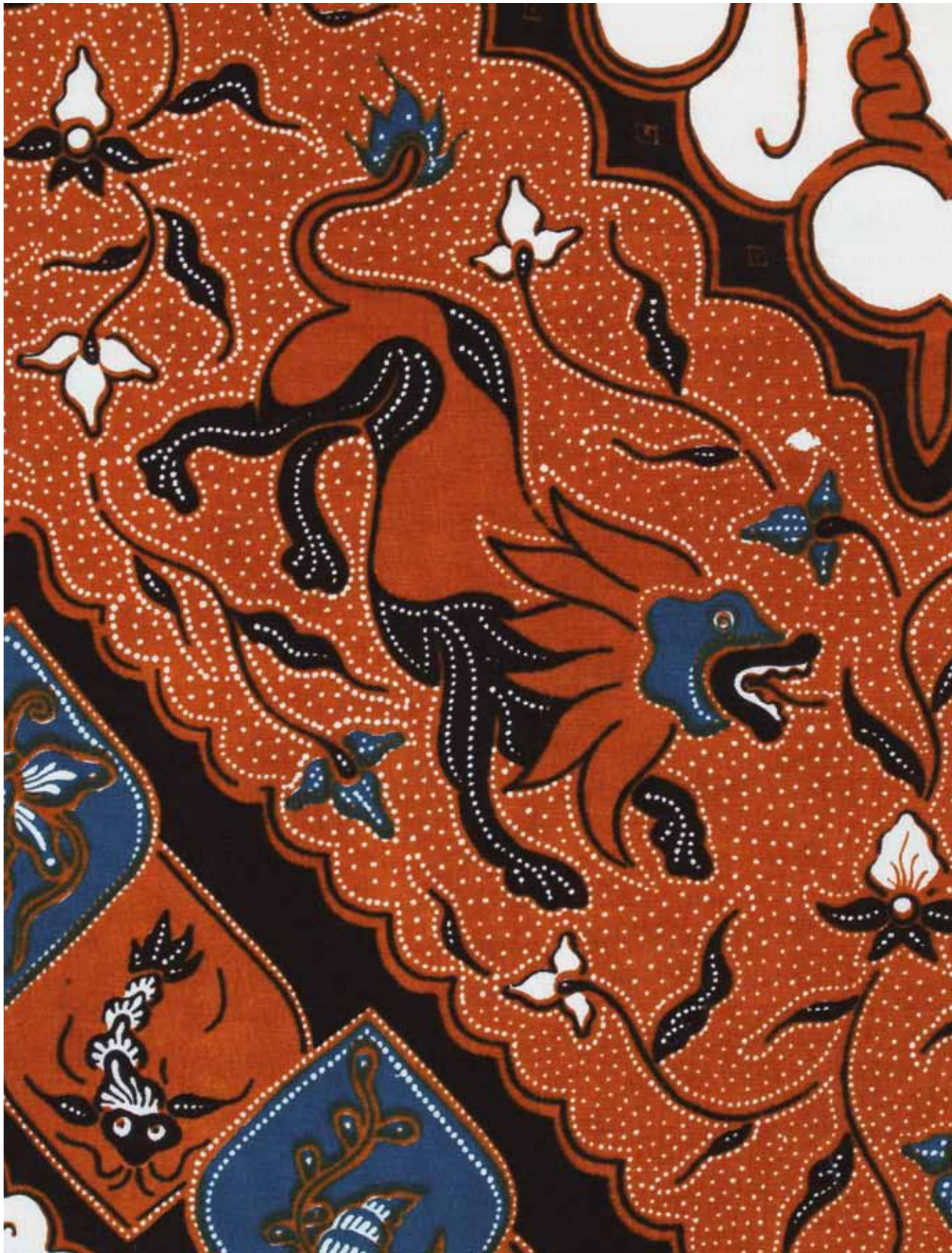


Орнаментация шарфа соответствует декору *каина*, с поперечных сторон он имеет несколько каемок: три узкие полосы — с листовым побегом, зигзагами, меандром, и широкую *серет кемадха* из черных полосок на светлом фоне.

Узор *гангенг* с изображениями водного растения, морских обитателей, кораблей популярен в нескольких прибрежных городах-портах Явы — в соседних Чиребоне и Индрамаю, в Лаземе. Благопожелательный характер декора связан с символикой орнаментальных мотивов: лев знак верховной власти, креветки, крабы — долголетия, буйвол ассоциируется со срединным миром и богатством, к признакам благосостояния относится и гвоздичное дерево.

Поступление. 1985 г., приобретено у частного лица

Публикация. [164, с. 121]



**60. Каин панджанг с узором
ленгко-ленгко**

Ява, г. Чиребон, 1970-е гг.

х/б ткань, батик *принт*

97,2x211

ГМВ, инв. № 7330 II

Kain panjang with lengko-lengko motif

Java, Cirebon, 1970s

cotton, batik *print*

97,2x211

SMOA, inv. no. 7330 II

Описание. В основе декора ткани лежит узор *ленгко-ленгко* (индон. «зигзагообразный»), состоящий из нескольких горизонтальных зубчатых полос. Два широких коричневых яруса отделены один от другого и обрамлены сверху и снизу ослепительно белыми полосами, заполненными различными элементами орнамента *паранг*, а также рядом из коричневых и синих ромбов, в которых изображены бабочки, креветки, улитки, павлины, пары птиц. Коричневые ярусы украшены крупными парными фигурами львов, тигров (?) и фантастических животных, напоминающих крылатых драконов на фоне растительных мотивов. В нижней части *каина* в синих треугольниках помещены мотивы *сават*. По нижней стороне проходит кайма из округлых медальонов и кромка *серет* из вытянутых полуovalов.

Узор *ленгко-ленгко* является традиционным для батиков Чиребона. Как и во многих других тканях *песисира*, в нем органично сочетаются центральнаяванские мотивы (*паранг*, *сават*) и орнаменты, присущие конкретному центру изготовления батика, в данном случае Чиребону — изображения льва, тигра, креветок, улиток. В декоре «зашифрованы» пожелания долголетия, богатства, высокого положения в обществе, — кроме того, считается, что он обладает защитными свойствами. Орнамент *ленгко-ленгко* популярен также в г. Индрамаю, где он известен под названием *обар-абир* — «развешиваемое знамя».

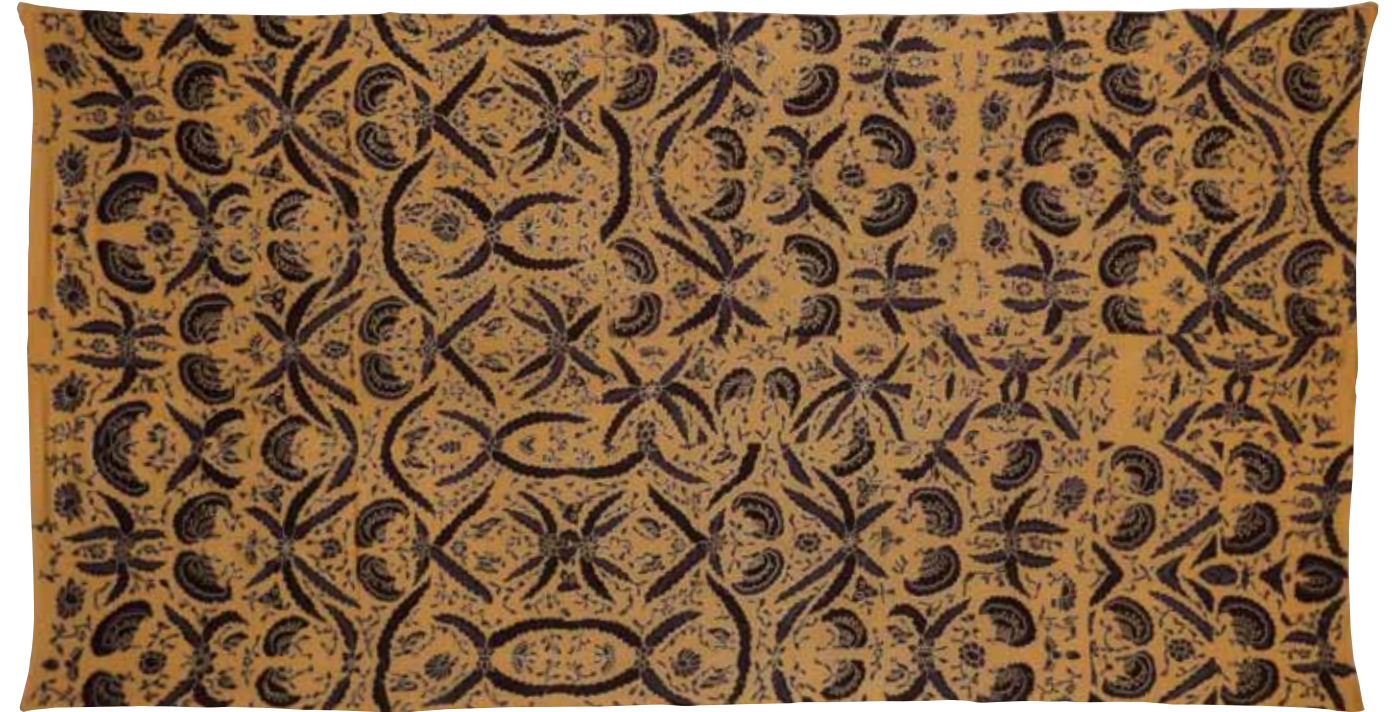
Поступление. 1985 г., приобретено у частного лица



61. Каин панджанг
Ява, г. Чиребон, 1980-е гг.
шелк, односторонний батик *тулис*,
техника *прада*
118х390
ГМБ, инв. № 9217 II
Kain panjang
Java, Cirebon., 1980s
silk, one-sided batik *tulis*, *prada* tech-
nique
118х390
SMOA, inv. no. 9217 II

Описание. Черный фон *каина* сплошь занят раппортным орнаментом, основу которого составляет своеобразная сетка, образованная узкими изогнутыми зубчатыми листьями с цветочными розетками в местах их соединения. Этот узор близок к традиционным мотивам из Чиребона *симбар кендо* (индон. «вялый, слабый *симбар*») или *симбар менджанган* (индон. «ароматный, душистый *симбар*»), представляющим собой стилизованные изображения вьющегося растения *симбар*, олицетворяющего силу, упорство и настойчивость. Внутри ячеек в обрамлении листы чередуются фигуры бабочки, крыла *лар*, стилизованной горы в виде овала с резным листом — Древом жизни вверху или сдвоенных полуovalов. По-видимому, это варианты узора *пулар буми*, являющегося условным изображением священной для мусульман Явы ложбины на горе Гунунг Джати, где согласно легенде собирались знаменитые проповедники ислама. Данное место считается пупом, центром Земли. Орнаментальные мотивы *каина* желтого цвета с добавлением синего и белыми заполнениями, их контуры обведены золотом в технике *прада*. По поперечным сторонам проходит черная кайма *серет*.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар



с узором *писанг бали*

Ява, г. Чиребон?, 1980-е гг.
шелк, односторонний батик *чап*, ро-
спись от руки, техника *прада*

116x219

ГМВ, инв. № 9220 II

Kain panjang with pisang bali motif

Java, Cirebon?, 1980s
silk, one-sided batik *cap*, hand draw-
ing, *prada* technique

116x219

SMOA, inv. no. 9220 II

Описание. На желто-золотистом фоне в горизонтальных ярусах располагаются темно-синие раппортные узоры. В них чередуются отходящие от поперечных сторон ткани традиционные центральнояванские мотивы — *писанг бали* и *миронг* (два крыла, в данном случае дополненные маленькими птичьими головками). В пространстве между ними помещены более мелкие изображения стилизованных птичек, павлинов, мотыльков, цветочных побегов, дугообразного листа тамаринда, часть которых нарисована от руки. Орнаменты имеют голубое заполнение из точек и штрихов и обведены золотым контуром в технике *прада*. Узоры нанесены на ткань крупным штампом довольно небрежно, при этом в среднем ярусе даже изменено направление расположения мотивов — они помещены не горизонтально, а вертикально.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар



63. Панно с узором *тамбал*
Ява, г. Чиребон, 1970-е гг.
х/б ткань, односторонний батик *ту-лис*

113,5x253,2 (с рамой), 98x238
ГМБ, инв. № 9192 II
Wall hanging with *tambal* motif
Java, Cirebon, 1970s
cotton, one-sided batik *tulis*
113,5x253,2 (with a frame), 98x238
SMOA, inv. no. 9192 II

¹ В написании слова *паяуан* на ткани видны исправления; очевидно, это ошибка в написании слова *паяунг* (индон. «зонт»).

Описание. Декор панно относится к орнаментальному типу *тамбал* — «лоскутное одеяло». Полотнище разделено на 12 прямоугольников по шесть в горизонтальном ярусе с чередующимися черными и бело-кремовыми фонами. В каждой ячейке изображен традиционный для чиребоновских придворных батиков мотив, внизу написано его название (кроме двух крайних с левой стороны). Описание дается слева направо:

- 1) узор *пекси нага*: в трех фризах у остроконечных скал (символов Меру) изображены попарно мифические змеи *наги*, нижние без крыльев, верхние существа — с крыльями;
- 2) узор *синга паяуан*¹: в трех ярусах у скалы изображены фантастические львы *синга паяунг* и львы *синга пугих* («белый лев») — мифические белые животные, символизирующие чистоту, появившиеся в батиковой орнаментике под влиянием исламского искусства, известны также под названием *синга парси* («персидский лев»);
- 3) узор *панджи семаранг*: изображение двух змей среди облаков причудливых очертаний; назван по имени легендарного принца, героя цикла любовно-авантюрных сказаний, сложившихся в XIV в.;
- 4) узор *нага уто-утоан*: «проросшая» скала, окруженная извивающимися телами двух змей *нагов*;
- 5) узор *гунунг гивур*: гора в сплошном обрамлении из выходящих побегов, напоминающих змеиные тела;
- 6) узор *гуа суньярагиан*: изображен скальный грот (*гуа*) с беседкой на вершине — одна из достопримечательностей дворцового парка Суньяраги, известного живописными видами, причудливыми известняковыми скалами и гротами, многочисленными водоемами, легкими постройками-беседками;



7) узор *пакси нага лиман*: у склона горы, увенчанной парой крыльев, нарисованы фантастические существа *пакси нага лиман*, имеющие тело змеи (*нага*), крылья птицы (*пакси*) и хобот слона (*лиман*);

8) узор *каноман*: в трех ярусах у скалы изображены внизу тигры, в двух верхних фризах — львы *синга пугих*. Белый тигр и две пантеры, белая и черная, были согласно преданию любимыми животными правителя королевства Паджаджаран (Сунда), и после поражения, нанесенного его армии основателем чиребоновского султаната *сунаном* Гунунгджати, повелитель ушел в горы и принял тигриную форму; изображение белой пантеры (тигра) с тех пор украшает знамя Чиребона, и ряд исследователей считает, что изображения белого льва в батиковой орнаментике происходят от этого легендарного животного [17, с. 33];

9) узор *патран*: побеги с цветами;

10) узор *банджар балонг*: стилизованные скалы, обрамленные крыльями, на фоне, заполненном облаками;

11) узор *керета кесепухан*: у склона горы с двух сторон изображена знаменитая колесница *синга баронг* из дворца Касепухан;

12) узор *гедонган Суньяраги*: изображен знаменитый парк Суньяраги, созданный, как говорит легенда, девятью строителями за один день и одну ночь для китайской принцессы, вышедшей замуж за правителя Чиребона — на фоне скалистой гряды помещен павильон, сверху и снизу нарисованы водоемы с плавающими в них рыбками; в таких сооружениях правители предавались созерцательности, стремясь достичь состояния *суньяраги*, при котором душа сливалась со всем сущим во Вселенной, чтобы стать ближе к Создателю.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар



64. Каин панджанг с узором раджа макота

Западная Ява, г. Пекалонган, 1970-е гг.

х/б ткань, батик *тулис*

106x230

ГМБ, инв. № 9225 II

Kain panjang with raja makota motif

West Java, Pekalongan, 1970s

cotton, batik *tulis*

106x230

SMOA, inv. no. 9225 II

Описание. Композиция ткани состоит из *бадана* и каймы *кепала тумпал* с одной стороны. На черном центральном поле в шахматном порядке размещены крупные красные мотивы в виде сильно стилизованной короны *макота*. Каждая из этих фигур помещена в своеобразную ромбовидную ячейку из бежевых “пламенеющих” растительных побегов. Кайма *папан* с цветущей лианой отделяет *кепалу*, на черном фоне которой дан один ряд чередующихся коричневых и бежевых треугольников *тумпалов* с цветком внутри. Между ними разбросаны мелкие цветочные розетки. С правой стороны *каин* обрамлен коричневой каймой *гиги валанг* с бежевыми зубчиками.

Мотив *раджа макота* (индон. «корона раджи») является традиционным батиковым узором г. Секардангана (пров. Сидоарджо, Восточная Ява), но пользуется популярностью и в других местах *песисира*. Считается, что *каин панджанг* с таким декором можно надевать по праздничным событиям, например, на свадьбу представителей высшего сословия. В перв. пол. XX в. Секарданган был крупным центром производства батика, но в настоящее время здесь работают лишь несколько мастерских.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар



65. Каин панджанг с узором паранга и букетами цветов
Ява, г. Пекалонган. 1980-е гг.
шелк, батик *cap*, роспись от руки
116,5x242
ГМВ, инв. № 9223 II
Kain panjang with parang and buketan motifs
Java, Pekalongan, 1980s
silk, batik *cap*, hand drawing with dyes
116,5x242
SMOA, inv. no. 9223 II

¹ Полное название «Himpunan Kebaktian Rakyat Jawa» («Яванское движение народной верности»).

Описание. Все полотнище ткани занято диагональным орнаментом *гарис миринг*, нанесенным штапом. Бежевые полосы с мотивом *паранг кусумо* чередуются с черными, красно-розовыми, фиолетовыми, синими, заполненными элементами *паранг годонг*. На этом фоне вручную во всю высоту ткани нарисованы пять букетов маков или гардений с синими, фиолетовыми и красными цветами. По нижней и боковым сторонам проходит травянисто-зеленая кайма *пингир* с вьющимся побегом с синими и красными хризантемами. Поперечные края обрамлены каймой *серет*, состоящей из нескольких полос — оранжевой с желтым облачно-меандровым узором, фиолетовой с белой “цепочкой” и кромки *гиги валанг* из зеленых зубчиков.

Каин панджанг относится к батиковому стилевому направлению *джава бару* (индон. «новая Ява»), возникшему в конце 1950-х – нач. 1960-х гг. Основой для него послужили батики *джава хококай*, создававшиеся на Яве, преимущественно в Пекалонгане, в 1940-е гг., название которых происходит от основанной японскими оккупационными властями общественной организации «Джава Хококай» — движения в поддержку паназиатского государства и общности¹. Как правило, это были *каины панджанги*, нередко выполненные на шелке, с композиционным построением *паги соре* (индон. «утро-вечер»). Их декор представлял сложные цветочные композиции в пастельных многоцветных тонах с включением японских орнаментальных мотивов на тщательно разработанном и заполненном мелкими узорами фоне. Первоначально в такой манере делался батик *тулис* для японского рынка, импортировался он также в Китай и Малайзию. Для тканей *джава бару* наряду со всеми вышеперечисленными чертами характерно широкое использование орнаментов различных регионов Явы.

Изображенные на ткани маки и хризантемы для яванцев ассоциируются со временем сбора урожая, т.е. плодородием и процветанием.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар



66. Кайн панджанг теранг булан с узором кипу-кипу

Ява, Пекалонган, 1980-е гг.

шелк, батик *тулис*

115x260

ГМВ, инв. № 9222 II

Kain panjang terang bulan
with kipu-kiyu motif

Java, Pekalongan, 1980s

silk, batik *tulis*

115x260

SMOA, inv. no. 9222 II

Описание. Кремовый фон ткани заполнен многочисленными разноцветными бабочками, порхающими между цветов. По низу *кайна* и по поперечным сторонам проходит кайма черного цвета, заполненная сплошным бежево-белым меандровым орнаментом. Волнистый внутренний край каймы образован цветочно-лиственным побегом. От *пингира* вверх отходят изогнутые ветви с цветами (пионы?), обрамленные по бокам крупными фигурами бабочек с раскрытыми крыльями. Поперечные стороны ткани оканчиваются кремовой кромкой *гиги валанг* с черными зубцами, продольные — черной с желтыми штрихами.

Узор бабочек *кипу-кипу* является пожеланием счастливого супружества, а пышные цветы ассоциируются с расцветающей женственностью и материальным благополучием.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар



67. Женский праздничный костюм: *каин панджанг* и шарф *сленданг*

Ява, г. Пекалонган, 1980-е гг.
шелк, шелковый газ, батик *тулис*,
техника *прада*

каин панджанг: 115x258; шарф
сленданг: 115,3x35

ГМВ, инв. №№ 9219/1-2 II

Women's festive costume: *kain panjang* and shoulder cloth *selendang*

Java, Pekalongan, 1980s
silk, gauze, batik *tulis*, *prada* technique

kain panjang: 115x258; shoulder
cloth *selendang*: 115,3x35

SMOA, inv. nos. 9219/1-2 II

Описание. Белый фон *каина* сплошь заполнен тонкими изогнутыми ветвями с листвой и цветами разного размера, среди которых можно различить лотосы, розы, гвоздики, *чемпака* (*Magnolia champaca*), а также колоски зерновых. Узоры оранжевые, синие, фиолетовые, розовые, малиновые и красные с белыми заполнениями. По низу и бокам идет красная кайма *пингир* с цветочно-лиственной лианой. Кромка *гиги валанг* из красных зубчиков обрамляет полотно со всех сторон. Шарф выполнен из шелкового газа, и его декор соответствует орнаментике *каина панджанга*: центральное поле заполнено цветущими ветвями, а по краям размещена полосатая полоса *кемадха*, состоящая из фиолетово-красных полос с цветущим побегом. Узоры *каина* и *сленданга* с одной стороны обведены золотым контуром в технике *прада*.

Интересно отметить соединение на одном полотне изображений цветов, характерных для европейского, ближневосточного и традиционного яванского искусства. Символика их связана с женской красотой, изысканностью (роза, гвоздика), плодородием и нравственной чистотой (лотос), материальным благополучием (зерновые). Дерево *чемпака* с благоухающими цветами в Индонезии часто высаживают на кладбищах, их включают также в храмовые подношения. Они ассоциируются с защитой и покровительством духов предков.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар



68. Женский костюм: kain панджанг и шарф сленданг
Западная Ява, Индрамаю (?),
1960-е – нач. 1970-х гг.

х/б ткань, батик *тулис*
kain панджанг: 102,6x234; шарф
сленданг: 175x33,8

ГМБ, инв. №№ 7909 II/1-2

Women's costume: kain pandjang and shoulder cloth selendang

West Java, Indramayu (?), 1960s – early 1970s

cotton, batik *tulis*

kain pandjang: 102,6x234; shoulder cloth selendang: 175x33,8

SMOA, inv. nos. 7909/1-2 II

Описание. Композиция *каина* состоит из *бадана* и каймы *кепалы* с одной стороны. Нижнюю часть черного полотнища занимают красные холмики, испещренные белыми точками, от которых отходят ветви с цветами и листвой. Здесь же сидят три павлина со сложенными хвостами. В пространстве над ними разбросаны веера (?) из перьев. С одной поперечной стороны ткани выходящие побеги поднимаются вверх, образуя кайму. Красный фон *кепалы* сплошь заполнен горизонтальными волнистыми и прямыми черно-белыми полосками. Кайма *папан* состоит из двух рядов, заполненных белыми зигзагами и спиралевидным меандром. Декор шарфа повторяет орнаментику *каина*: по краям полосатые каймы, на центральном поле — пять вееров. Мотивы костюма выдержаны в красно-бело-черных цветах. Узоры исполнены в свободной манере, не повторяют точно один другой и дополнены трещинками “кракле”.

Индрамаю — один из старейших центров производства батика, в орнаментике которого, как и в изделиях других городов *песисира*, соединились китайские, арабские, европейские и центральнаяванские декоративные мотивы. Красочная палитра тканей, как правило, ограничивается двумя-тремя цветами, красный из них наиболее часто используется. Отличительной чертой батиков Индрамаю является также заполнение внутреннего пространства мотива мелкими белыми точками.

Поступление. 1988 г., приобретено у частного лица



69. Женский костюм: каин панджанг и шарф сленданг

Западная Ява, Индрамаю (?), 1960 — нач. 1970-х гг.

х/б ткань, батик *тулис*

каин панджанг: 102,4x227,6; шарф сленданг: 186x33,8

ГМВ, инв. №№ 7908 II/1-2

Women's costume: *kain panjang* and shoulder cloth *selendang*

West Java, Indramayu (?). 1960s — early 1970s

cotton, batik *tulis*

kain panjang: 102,4x227; shoulder cloth *selendang*: 186x33,8

SMOA, inv. nos. 7908/1-2 II

Описание. Композиция *каина* черного цвета состоит из *бадана* и каймы *кепала тумпал* с одной стороны. На полотнище свободно расположены стилизованные красно-желто-белые ветки с листвой и цветами с зубчатыми лепестками. Между ними изображены шесть птиц *хонг* с длинными изогнутыми хвостами. На черном фоне *кепалы* размещен один ряд белых треугольников с черно-красными растительными мотивами внутри. Кайма *папан* белого цвета с черно-красным вьющимся побегом. Декор шарфа повторяет орнаментику *каина*, по краям идут две каймы *кепала*, а на центральном поле нарисованы две птицы. Узоры дополнены трещинками “кракле”.

Птица *хонг* или *лук чуан* — это мифический феникс, ассоциирующийся с гармоничным, спокойным бытием, процветанием, благоприятными переменами.

Поступление. 1988 г., приобретено у частного лица



70. Ткань на саронг с изображениями птиц хонг

Западная Ява, г. Джакарта,
1970-е гг.

х/б ткань, батик *cap print*

104x171,4

ГМВ, инв. № 6971 II

***Sarong* cloth with *hong* birds motifs**

West Java, Jakarta, 1970s

cotton, batik *cap print*

104x171,4

SMOA, inv. no. 6971 II

Описание. Композиция ткани состоит из *бадана* и немного отстающей от правой стороны каймы *кепала*. На светло-желтом центральном поле разбросаны изогнутые ветви с крупными цветами. Между ними расположены четыре большие фигуры птиц *хонг* с длинными хвостовыми перьями. На красном фоне *кепалы* изображен букет цветов, напоминающих розы или пионы, над ним справа — небольшой феникс. Здесь же семь круглых розеток-венков из мелких цветочков с белыми точками внутри, напоминающих соцветия кустарника *сиантан* (*Ixora coccinea*). Все изобразительные мотивы *саронга* выполнены в синем, зеленом, бежевом и красном цветах. *Бадан* и *кепала* обрамлены одинаковой каймой *пингир* с вьющимся цветочным побегом. В правой верхней части *каина* стоит штамп: «Produksi Nasional P.T. GABATEX. Indonesia. 141» («Производство национального общества с ограниченной ответственностью Габатекс <аббревиатура от Garuda Batik Tekstil>») и небольшой герб страны. Имеется также бумажная наклейка: «Garuda-batik. P.T. GABATEX» («Гаруда-батик. Общество с ограниченной ответственностью Габатекс»).

Ткани, производившиеся в Джакарте и ее окрестностях, известны как батйки *бетави*, по старинному названию столицы — Батавия. Они обладают рядом характерных черт: яркой многокрасочной цветовой гаммой, включением в орнаментику большого числа китайских мотивов, так как часто создавались мастерами *перанакан* и предназначались для клиентуры из данной группы населения. Форматом полотна обычно является *саронг* с довольно широкой каймой *кепалой*, нередко индоевропейского типа, то есть однотонной с рисунком букета цветов. Фениксы, изображенные на данном *саронге*, являются пожеланием гармонии и процветания, пышные цветы олицетворяют богатство, а также расцветающую женственность.

Поступление. 1982 г., приобретено у частного лица

71. Ткань на саронг с изображениями птиц хонг

Западная Ява, г. Джакарта,
1970-е гг.

х/б ткань, батик *чап принт*

104x171,3

ГМВ, инв. № 6972 II

***Sarong* cloth with *hong* birds
motifs**

West Java, Jakarta, 1970s

cotton, batik *cap print*

104x171,3

SMOA, inv. no. 6972 II

Описание. Саронг полностью
идентичен кат. № 70, отсутствует
лишь бумажная наклейка.

Поступление. 1982 г., прио-
бретено у частного лица





72. Ткань на саронг с узорами паранг барис и хонг

Западная Ява, г. Джакарта,
1970-е гг.

х/б ткань, батик *чап принт*
103,7x171,4

ГМБ, инв. № 6973 II

Sarong cloth with parang baris and hong motifs

West Java, Jakarta, 1970s

cotton, batik *cap print*

103,7x171,4

SMOA, inv. no. 6973 II

Описание. Композиция ткани состоит из *бадана* и немного отстоящей от левого края каймы *кепалы*. Зеленое центральное поле заполнено диагональными полосами с бежево-белыми элементами узора *паранг барис*. На этом фоне разбросаны изогнутые ветки с крупными цветами и четыре фигуры птиц *хонг*. *Кепала* красного цвета в мелкий белый горошек, на ней изображен букет из пионов (роз?) и нарциссов. Слева “порхает” бабочка, сверху справа — птица *хонг*. Узоры синего, бежевого, зеленого цветов с добавлением красного. Синяя кайма *пингир* с цветущим побегом обрамляет *саронг* по продольным сторонам. Одинаковые каймы сверху и снизу полотна характерны для тканей *перанакан*. Вверху справа у края *саронга* имеется штамп: «Produksi Nasional P.T. GABATEX. Indonesia. 083» («Продукция национального общества с ограниченной ответственностью Габатекс») и небольшой герб страны. Имеются также две бумажные наклейки: (1) «Kwalitet istimewa. Batik cap. “Venus”. Produksi Nasional P.T. GABATEX. Indonesia» («Особенное качество. Батик чап. “Венера”. Продукция общества с ограниченной ответственностью Габатекс. Индонезия»); (2) «Batik “Аю” ®. Seri: 083» («Батик “Айю”. Серия 083»).

Благоприятная символика декора *саронга* связана с пожеланием счастливого супружества, счастья и благополучия.

Поступление. 1982 г., приобретено у частного лица

73. Ткань на саронг с узорами паранг барис и хонг

Западная Ява, г. Джакарта, 1970-е гг.

х/б ткань, батик чап принт

104,7x172

ГМБ, инв. № 6974 II

Sarong cloth with parang baris and hong motifs

West Java, Jakarta, 1970s

cotton, batik cap print

104,7x172

SMOA, inv. no. 6974 II

Описание. Саронг полностью идентичен кат. № 72, отсутствуют лишь бумажные наклейки.

Поступление. 1982 г., приобретено у частного лица





74. Ткань на саронг с узорами паранг и хонг

Западная Ява, Джакарта,
1970-е гг.

х/б ткань, батик *cap print*
100,3x165,6

ГМБ, инв. № 7332 II

Sarong cloth with parang and hong motifs

West Java, Jakarta, 1970s

cotton, batik *cap print*

100,3x165,6

SMOA, inv. no. 7332 II

Описание. Композиция ткани состоит из *бадана* и каймы *кепалы* с одной стороны. Центральное поле кремового цвета занято диагональными полосами с бело-коричневыми мотивами *паранга*. На этом фоне разбросаны тонкие изогнутые побеги с синими, зелено-красными, бежевыми и красными цветами, между которыми порхают десять птиц *хонг*. На травянисто-зеленой *кепале* во всю высоту изображен куст с зелеными, красными и синими цветами, над которым справа помещен феникс, а слева — две бабочки. Пространство фона заполнено мелкими бежево-кремовыми завитками растительного узора *лунг*. *Кепала* по бокам и *бадан* сверху и снизу обрамлены одинаковой каймой *пингир* из вьющегося цветущего побега.

Пара птиц на *кепале*, самец и самочка, а также две бабочки являются символами счастливого, гармоничного супружества, пышные, распустившиеся цветы — пожелание богатства.

Поступление. 1985 г., приобретено у частного лица



75. Кайн панджанг
 Западная Ява, 1970-е гг.
 х/б ткань, батик *принт*,
 доработка от руки
 103,4x206
 ГМБ, инв. № 7334 II
Kain pandжанг
 West Java, 1970s
 cotton, batik *print*,
 hand-painted details
 103,4x206
 SMOA, inv. no. 7334 II

Описание. На светло-желтом, с ложными, т.е. нарисованными, трещинками “кракле”, фоне ткани размещены в ряд четыре одинаковые орнаментальные композиции: во всю высоту полотна изображены две пальмы и “лотосовое дерево” с листьями и пышными цветами, вырастающие из холмика волнистых очертаний. У подножия деревьев справа стоят два оленя — самец и самка. Выше, на фоне стволов, нарисован летящий журавль. По нижнему краю кайна идет кайма *пингир* с вьющимся цветочно-лиственным побегом и кромка *гиги валанг* из зубчиков. Все декоративные мотивы шоколадно-коричневого и черного цветов. Поперечные стороны обрамлены широкой полосой *серет* из желтых треугольников на коричневом фоне. В нижней части левой каймы стоит клеймо: «ASLI MERAK MATAHARI DAF № 94252 ghk» («Подлинный Павлин <название магазина-салона или фирмы-производителя> DAF <сокращенное от daftar — «список», т.е. номер по каталогу> ghk <непонятная аббревиатура>»).

Символика узоров связана с пожеланием супружеского счастья и согласия (пара оленей), большого потомства и процветания (лотос), а также долголетия (журавль). Изображения “лотосовых деревьев” *кембанг тератай* довольно часто встречаются в орнаментике батиков Западной Явы, они связаны с древними представлениями о лотосе как о вселенском древе, объединяющем все три сферы мироздания.

Поступление. 1985 г., приобретено у частного лица

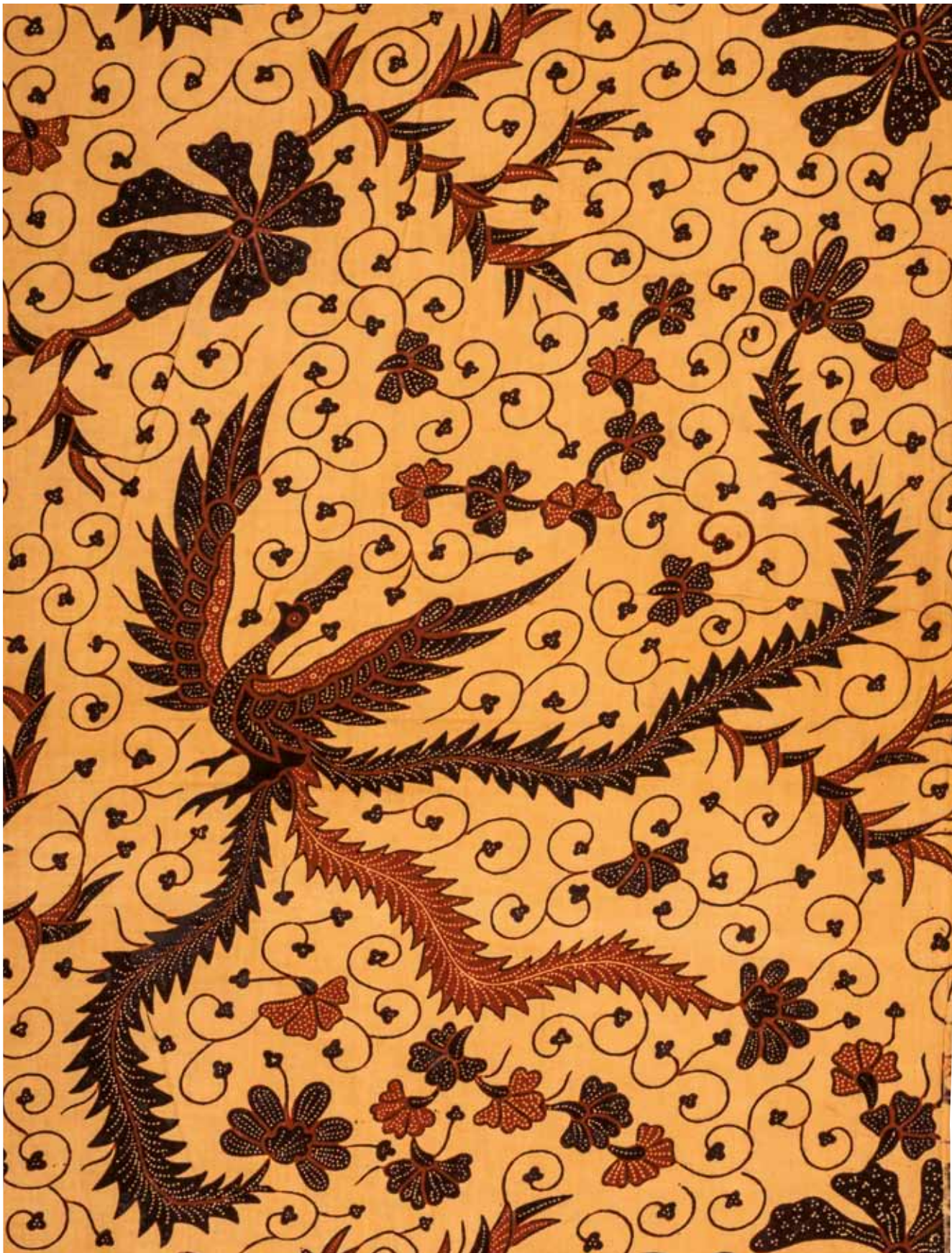


76. Кайн панджанг
Западная Ява, г. Индрамаю (?),
1980-е гг.
шелк, батик *тулис*
116,5x380
ГМБ, инв. № 9224 II
Kain panjang
West Java, Indramayu (?), 1980s
silk, batik *tulis*
116,5x380
SMOA, inv. no. 9224 II

Описание. Белый фон ткани сплошь занят желто-черными дугообразными побегами с цветами и узкими листьями, напоминающими *лавсонию*, *тамаринд* или *таруму*. Среди них изображены сильно стилизованные птички с тремя сросшимися телами. Продольные стороны *каина* обрамлены белой каймой *серет*, а поперечные — черной.

Тип растительной орнаментики близок северояванским узорам *анг-саанг* (перец) или *пачар чина* (*пачар* — кустарник хны *Lawsonia inermis*). Растение *тарума* (*Indigofera*) также широко известно, из него получают натуральный краситель индиго. Ткани с подобным декором очень популярны у мусульманского населения Суматры.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар



**77. Каин панджанг с узором
бурунг хонг**

Северная Ява, 1970-е гг.

х/б ткань, односторонний

батик *чап*

103х247,7

ГМБ, инв. № 7317 II

Kain panjang with burung hong motif

North Java, 1970s

cotton, one-sided batik *cap*

103х247,7

SMOA, inv. no. 7317 II

Описание. На светло-бежевом полотнище ткани помещены тонкие завитки узора-заполнителя *лунг*, веточки с соцветиями перца (мотив *анг-саанг*) и более крупные цветы *чемпака путих*. На этом фоне в двух горизонтальных ярусах изображены птицы *хонг*, по пять в каждом ряду. Они слегка отличаются друг от друга, их крылья раскрыты, длинные хвостовые перья изящно изогнуты. Верхние фигуры повернуты влево, нижние вправо. Все узоры *каина* коричнево-черного цвета. Поперечные края неровные. На ткани имеются две наклейки: (1) «Batik halus. Tirta Abdi. US. Tertardaf № 516280» («Батик благородный. Тирта Абди <по-видимому, имя собственное, означает дословно «святой человек», название компании-производителя?». ЮС. <неясная аббревиатура>. Регистрационный номер № 516280»); (2) «Tirta Abdi» <компания-производитель?> и «Potong panjang» («Ткань для панджанга»).

Мотив *лунг*, завитки которого заполняют все пространство ткани, связан с представлениями о плодоносящих силах природы; перец же, главное богатство Островов пряностей, прочно ассоциируется с материальным благополучием.

Поступление. 1985 г., приобретено у частного лица



78. Кайн панджанг с узором мерак

Ява, 1970-е гг.
х/б ткань, односторонний
батик чап
96х248,4
ГМБ, инв. № 7331 II
Kain panjang with merak motif
Java, 1970s
cotton, one-sided batik cap
96х248,4
SMOA, inv. no. 7331 II

¹ Перевод с индонезийского С. Тхор.

Описание. Черное поле ткани сплошь заполнено узором-заполнителем фона в виде белых изогнутых папоротниковидных завитков-побегов с “ягодками” оливкового цвета. Между побегов разбросаны крупные белые цветы и листья. На этом фоне посередине полотнища помещены в ряд пять больших фигур павлинов (индон. *мерак*) с раскрытыми хвостами черно-бело-оливкового цвета. Центральное поле обрамлено каймой *серет*: по поперечным сторонам — белой, а по нижнему краю типа *гиги валанг* из черных зубчиков на фоне оливковых штрихов. На *каине* имеются три бумажные наклейки: (1) «Batik cap. Jatuh Cinta. DAFTAR № 1486» («Батик чап. Влюбленность. Регистрационный номер»)¹; (2) «Special potong panjang» («Особенная ткань для панджанга»); (3) «Prima kwalitet» («Высшее качество»).

По характеру узора можно предположить, что батик выполнен в индо-китайской мастерской, а цветовая гамма, выдержанная в зелено-оливковых и белых тонах, присуща тканям Тегала.

Поступление. 1985 г., приобретено у частного лица



79. Ткань на *саронг*

Ява, 1970-е гг.
х/б ткань, односторонний
батик *чап*
100,8x201
ГМБ, инв. № 6990 II
***Sarong* cloth**
Java, 1970s
cotton, one-sided batik *cap*
100,8x201
SMOA, inv. no. 6990 II

Описание. Белое полотнище ткани сплошь заполнено мелким узором в виде изогнутых папоротниковидных побегов светло-коричневого цвета. На этом фоне изображены горизонтально отходящие от одной из поперечных сторон ветви с листьями и крупными цветами, схожими с орхидеями. Между ними разбросаны мелкие цветочки узора *анг-саанг* (цветы перца). Внешняя кайма *серет* по поперечным сторонам простая белая, по продольной внизу — из зубчиков на фоне штрихов. На ткани имеется бумажная наклейка: «Batik asli. TTK. tjar. Cattleya. Made in Indonesia» («Подлинный батик. ТТК <неясная аббревиатура>. Чап. Каттлея. Сделано в Индонезии»). Каттлея (*Cattleya labiata*) — это название одного из видов орхидей с крупными цветками. В данном случае оно может относиться к названию узора или к компании-производителю — в Джакарте работает фирма «Каттлея батик», а в Джокьякарте «Каттлея этник батик».

Цветы орхидеи символизируют для яванцев духовное возрождение, их связывают также с плодородием, женской красотой, поэтому они используются в свадебном обряде — их подносят невесте, ими осыпают комнату и кровать новобрачных. Для индокитайского населения орхидея цветок любви, супружеского счастья и полноты жизни.

Поступление. 1982 г., приобретено у частного лица



80. Женский праздничный костюм: ткань на саронг и шарф сленданг

Северная Ява, 1980-е гг.

х/б ткань, односторонний батик *чап* и *тулис*, техника *прада*

саронг: 101x203; шарф *сленданг*: 202x50,5

ГМБ, инв. №№ 9216 II/1-2

Women's festive costume: *Sarong* cloth and shoulder cloth *selendang*

North Java, 1980s

cotton, one-sided batik *cap* and *tulis*, *prada* technique

sarong: 101x203; shoulder cloth *selendang*: 202x50,5

SMOA, inv. nos. 9216/1-2 II

Описание. Композиция *саронга* состоит из центрального поля и каймы *кепалы*. На черное полотнище штампом нанесен бордовый чешуйчато-сетчатый орнамент с небольшим изображением ананаса в каждой ячейке. На этом фоне во всю высоту ткани от руки нарисованы два букета из нарциссов и гвоздик. Узоры *бадана* темно-зеленого и малинового цветов. На *кепале* в двух рядах из черных полуovalов помещены чередующиеся крупные темно-зеленые и малиновые ананасы. На темно-зеленом фоне между ними находятся восьмилучевые розетки. *Кепала* с двух сторон обрамлена каймой *папан*, состоящей из трех полос. В центральной помещены цветочные полуovalные мотивы, в боковых — стилизованные фигурки мотыльков (летучих мышей? птиц?). *Саронг* с трех сторон (за исключением правой) окружен каймой *пингир* с цветущим вьющимся побегом. По продольным сторонам ткани — кромка *гиги валанг* из светлых штрихов на малиновом фоне. Декор шарфа повторяет орнаментику *саронга*: каймы по краям, от них горизонтально отходят к центру два букета. На концах *сленданга* — широкие кремово-зеленые полосатые *серет кемадха*. Все узоры *саронга* и шарфа довольно небрежно обведены золотым контуром в технике *прада*. Возможно, это было выполнено позднее по желанию владелицы.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар

**81. Кайн панджанг**

Северная Ява (Суматра?),

1960-е–нач. 1970-х гг.

х/б ткань, батик *чап*, роспись

от руки

106,3х296,5

ГМВ, инв. № 9314 II

Kain panjang

North Java (Sumatra?), 1960s — early

1970s

cotton, batik *cap*,

hand drawing with dyes

106,3х296,5

SMOA, inv. no. 9314 II

Описание. Структурная схема ткани состоит из центрального поля и двух одинаковых кайм *кепала* по краям. Темно-фиолетовый *бадан* покрыт сетью розово-бежевых волнистых линий, образующих крупные ячейки. В них вписаны декоративные мотивы разных видов: сильно стилизованные изображения бабочек, раковин (?), цветов розово-бежевого цвета с голубым контуром, черной или бордовой сердцевинкой с белыми вкраплениями, дополненные спиральными завитками и выступами-шипами. Композиция *каина панджанга* соответствует формату *паги соре*: посередине полотно разделено вертикально, и в этих половинах узор направлен в разные стороны относительно верха и низа. На темно-синих *кепалах* расположен один вертикальный ряд из древовидных фигур. Кайму *папан* украшает выющийся побег с розово-бежевыми и голубыми цветами, напоминающими маки.

Судя по достаточно абстрактному характеру узора и по сдержанной цветовой гамме, *каин*, возможно, выполнен на Суматре или на Яве, но предназначен для продажи на Суматре.

Поступление. 1999 г., дар Т.И. Козловской



82. Каин панджанг

Северная Ява (Суматра?),
1960-е–нач. 1970-х гг.

х/б ткань, батик *чап*

107,3x296

ГМБ, инв. № 9316 II

Kain panjang

North Java (Sumatra?), 1960s — early
1970s

cotton, double-sided batik *cap*

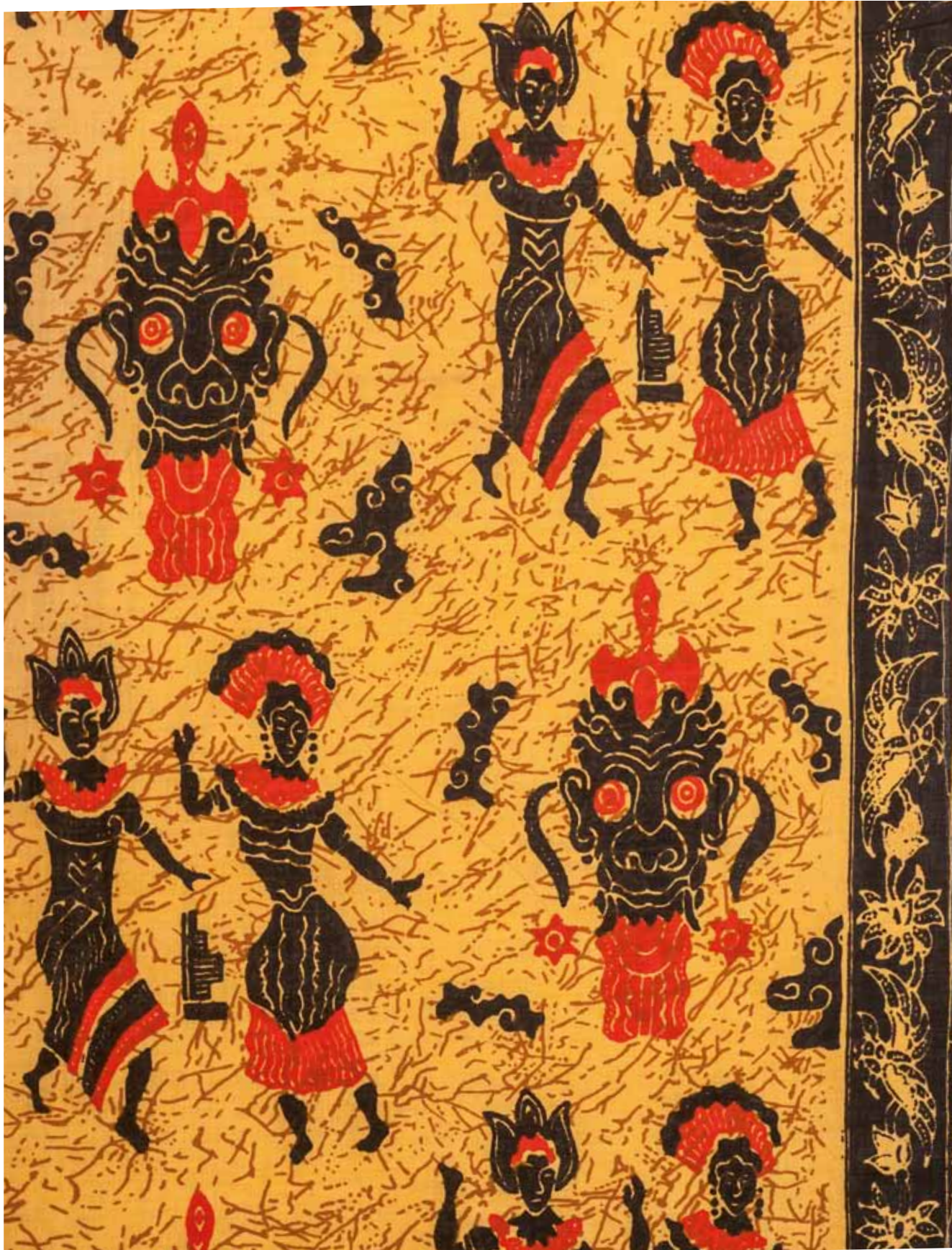
107,3x296

SMOA, inv. no. 9316 II

Описание. Композиция черной ткани состоит из центрального поля и двух одинаковых кайм *кепал* по краям. Волнистые побеги, от которых через равные промежутки отходят в разные стороны изогнутые ветви с пышным цветком на конце, покрывают все полотно. Они образуют своеобразную растительную сетку с крупными ячейками, заполненными мелкими прямоугольными розетками. Структурная схема *каина панджанга* соответствует формату *паги соре*: посередине полотно разделено вертикально, и в этих половинах узор направлен в разные стороны относительно верха и низа. *Кепалы* с узором из разбросанных листиков отделены от *бадана* каймой *папан* с цветочным побегом. Все элементы декора желтого цвета.

Каин панджанг выполнен, по-видимому, в той же мастерской, что и предыдущий батик (кат. № 81), о чем свидетельствует качество материала, а также композиционный принцип, по которому построен декор ткани.

Поступление. 1999 г., дар Т.И. Козловской

**83. Кайн панджанг**

Бали, 1970-е гг.

х/б ткань, односторонний батик
чап

99,4x208

ГМВ, инв. № 7020 II

Kain pandjangan

Bali, 1970s

cotton, one-sided batik *cap*

99,4x208

SMOA, inv. no. 7020 II

Описание. На желтом фоне с бежевыми “прожилками” в горизонтальных ярусах изображены раппортные узоры: пара танцовщиц, чередующаяся с черно-терракотовой маской демона. Черная кайма *пингир* с изображением желтого вьющегося цветочного побега и птицы обрамляет полотнище снизу и по бокам. По нижнему краю проходит кромка *серет* из зигзагообразных линий и завитков.

Поступление. 1982 г., дар Л.М. Вороновой



84. Кайн панджанг с райскими птицами чендравасих

Ява, 1970-е гг.

х/б ткань, фабричное производство

107,2x249,5

ГМВ, инв. № 6975 II

Kain panjang with birds of paradise cendrawasih

Java, 1970s

cotton, machine-made

107,2x249,5

SMOA, inv. no. 6975 II

Описание. Все поле темно-фиолетовой ткани плотно заполнено растительным узором, состоящим из двух чередующихся раппортных орнаментальных мотивов. Изображены два побега с пышными цветами, листьями и бутонами, на одном из них головой вниз сидит райская птица-лирохвост, на другом — райская птица с длинным хвостом из изогнутых перьев. Все узоры оранжево-желтого, бежевого и коричневого цветов с белым контуром. По низу кайна идет широкая кайма *серет* из белых штрихов и фиолетовой полосы.

Поступление. 1982 г., приобретено у частного лица



85. Ткань на саронг

Малайзия, штат Келантан,
г. Кота-Бару, 2000-е – 2010 г.
х/б ткань, батик *чап*

112x169

ГМБ, инв. № 10591 II

Sarong cloth

Malaysia, Kelantan state,
Kota-Baru, 2000s — 2010
cotton, batik *cap*

112x169

SMOA, inv. no. 10591 II

Описание. Композиция фиолетовой ткани состоит из *бадана*, широкой каймы *кепалы*, сдвинутой к центру ткани, и продольных кайм сверху и снизу. Центральное поле заполнено сетчатым орнаментом из ромбовидных фигур с белыми “пламенеющими” контурами, с бирюзовыми, малиновыми и желтыми цветами и листьями внутри и снаружи них. Кайма *кепала* заполнена двумя вертикальными рядами белых треугольников с цветком внутри. В пространство между треугольниками вписаны белые звездочки. Продольные каймы украшены цветочно-лиственными побегами.

Поступление. 2011 г., дар В.А. Погадаева, российского востоковеда, историка, переводчика, специалиста по Юго-Восточной Азии



86. Ткань на саронг

Малайзия, штат Тренгану, г. Куала-Тренгану, 2000-е – 2010 г.
х/б ткань, односторонний батик *чап*

113x170

ГМБ, инв. № 10592 II

Sarong cloth

Malaysia, Terengganu state, Kyala-Terengganu, 2000s — 2010
cotton, double-sided batik *cap*

113x170

SMOA, inv. no. 10592 II

Описание. Композиция малиновой ткани состоит из *бадана*, широкой каймы *кепалы*, сдвинутой к центру ткани, и продольных кайм сверху и снизу. Центральное поле заполнено орнаментом из небольших прямоугольников с серо-голубыми мелкими узорами в виде завитков, звездочек, соединяющихся овалов. На их фоне изображены тонкие изогнутые ветки с разноцветными цветами и листьями. Кайма *кепала* заполнена двумя вертикальными рядами треугольников, внутри каждого из которых — цветок с листиками. В пространство между треугольниками вписаны звездочки. Продольные каймы украшены растительными побегами с голубыми, серыми, розовыми и желтыми цветами и листиками.

Поступление. 2011 г., дар В.А. Погадаева



87. Юбка саронг

Малайзия, штат Тренгану,
г. Куала-Тренгану, фабрика «Arina-
batik», 2000-е – 2010 г.
х/б ткань, фабричное
производство
110х95
ГМБ, инв. № 10593 II
Skirt sarong
Malaysia, Terengganu state, Kyala-
Terengganu, «Arina-batik» factory,
2000s — 2010
cotton, machinery-fabricated
110х95
SMOA, inv. no. 10593 II

Описание. Саронг представляет собой цилиндрическую юбку с одним швом. Композиция ткани состоит из *бадана* и широкой каймы *кепалы*. На белом фоне центрального поля размещены три с половиной больших (во всю высоту ткани) букета с пышными синими, розовыми и желтыми цветами с зеленой листвой. На черном фоне *кепалы* расположен такой же букет. Сверху и снизу проходят каймы черного цвета с изогнутым листовым побегом с синими, розовыми и желтыми цветами. В верхнем правом углу *кепалы* имеется надпись: «arina batik № 23998».

Композиция и орнаментальные мотивы *саронга* повторяют декор знаменитых яванских батиков *беланда*, производившихся в Пекалонгане.

Поступление. 2011 г., дар В.А. Погадаева



88. Накидка-палантин

Северная Ява, Джакарта, модельный
дом «Bin House», 2004 – 2005 гг.
шелк, ручное ткачество, техника
тритик (резервация)
190х83 (без кистей), дл. кистей 7
ГМБ, инв. № 10254 II
Stole
North Java, Jakarta, fashion house
«Bin House», 2004-2005s
silk, hand woven, *tritik* (stitch resist-
dyeing technique)
190х83 (without fringe), fringe l. 7
SMAO, inv. no. 10254 II

Описание. Накидка бледно-бирюзового цвета с узором из пересекающихся косых линий — чередуются полосы плотного и свободного плетения. Половина полосок имеет вид белых пунктирных линий в результате окрашивания в технике резервации (*тритик*) и собрана в мелкие сжатые складочки. По краям идет полосатая бело-голубая кайма. С поперечных сторон к накидке прикреплены кисти. Шарф выполнен компанией «Бин хаус» (полное название «Bin house Indonesian Creation»).

Поступление. 2005 г., дар посольства Республики Индонезия в Москве



89. Накидка-палантин

Северная Ява, г. Джакарта, модельный дом «Bin House», 2004 – 2005 гг. газ, ручное ткачество, двусторонний батик *тулис*

209x110,7 (без кистей), дл. кистей 7,5

ГМБ, инв. № 10255 II

Stole

North Java, Jakarta, fashion house «Bin House», 2004-2005

gauze, hand woven, double-sided batik *tulis*

209x110,7 (without fringe), fringe l. 7,5

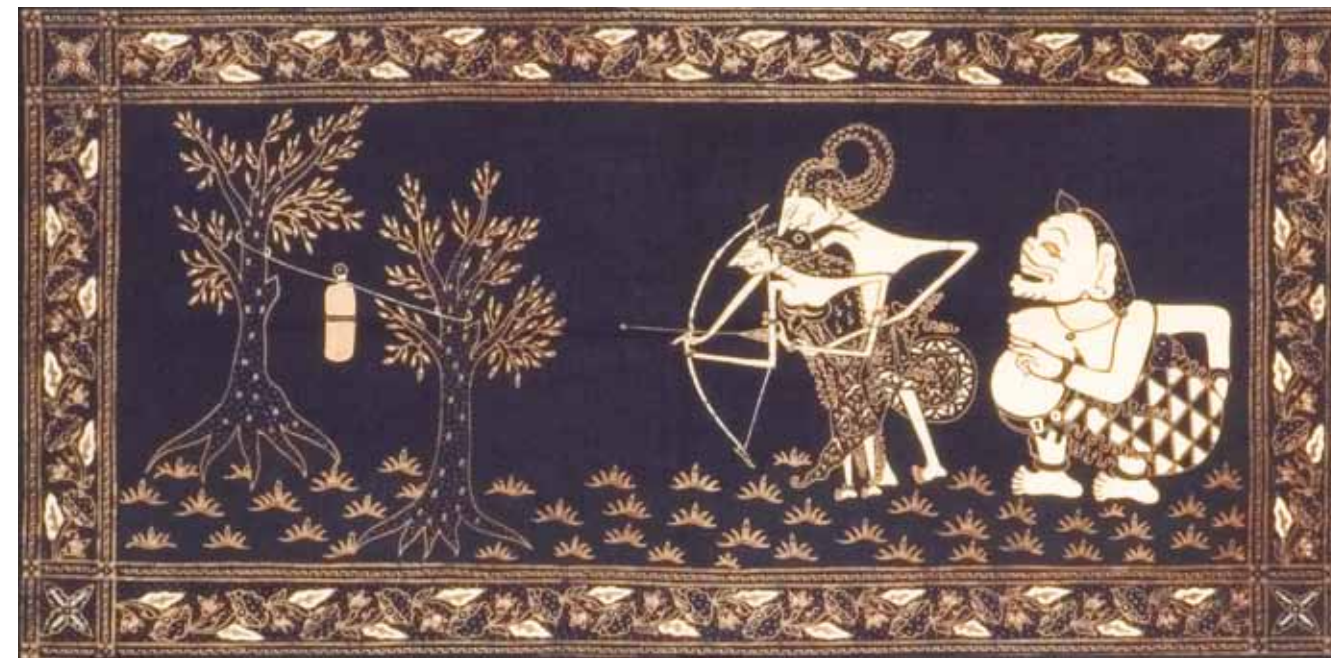
SMOA, inv. no. 10255 II

Описание. Накидка бордового цвета из шелкового газа с поперечными чередующимися полосками плотного и редкого плетения. Декор состоит из мелких узоров, аранжированных в широкие диагональные полосы. В них помещены золотисто-желтые лианообразные завитки, красно-желто-зеленые четырехлепестковые розетки узора *кавунг* и зелено-желто-красные мотивы узора *паранг*. С поперечных сторон палантина прикреплены кисти. Он выполнен компанией «Бин хаус» (полное название «Bin house Indonesian Creation»), одним из ведущих модельных домов Индонезии. Основатель компании — модельер-дизайнер Обин (Джозефина Комара, р. 1955), являющаяся также собирателем и исследователем художественного текстиля Индонезии. Ее часто называют “национальным сокровищем” за глубокие знания и стремление дать новую жизнь и осмысление народным художественным ремеслам. В 1980-е гг., изучив традиционные текстильные техники, основала собственное производство тканей и одежды, где все выполняется вручную — прядение нитей, окрашивание их, в том числе и способом резервирования, ткачество, батикование. При этом наряду с шелком и хлопком используются материалы, полученные из других местных растений, создаются новые узоры и орнаменты, необычные, оригинальные их сочетания. В 1986 г. Обин открыла в Джакарте магазин-салон «Бин Хаус». Изделия ее имели большой успех, и в 1986 г. был организован филиал в Японии, затем на о. Бали, в Сингапуре, Нидерландах. Продукция компании поставляется в Европу, Австралию, США, Ближний Восток. Обин высоко ценит мастерство своих сотрудников, число которых достигает 1000 человек, и предпочитает не кроить ткани, а создавать *саронги*, *каины панджанги*, шарфы *сленданги*, палантины. К этому же она призывает и покупателей, предлагая им оценить красоту узоров, тщательно продуманную композицию изделий, техническое совершенство исполнения — все то, чем известен модельный дом Обин. В 2010 г. в Республике Южная Корея проходила выставка работ Обин, ряд ее произведений хранится в музеях Сиднея, Амстердама, Японии.

Поступление. 2005 г., дар посольства Республики Индонезия в Москве



БАТИКОВЫЕ КАРТИНЫ



90. Неизвестный художник.

Сцена со стрельбой из лука

Центральная Ява, сер. XX в.

х/б ткань, батик *tulis*

51,5x102

ГМБ, инв. № 8414 П

Anonymous artist. Scene with archery

Central Java, mid-20th cent.

cotton, batik *tulis*

51,5x102

SMAO, inv. no. 8414 П

Описание. На темно-синем фоне картины изображена сцена из древнеиндийского эпоса «Махабхарата»: Арджуна, один из благородных братьев Пандавов, обучающий принцессу Сриканди стрельбе из лука. Он помогает ей целиться в мишень, подвешенную между двух деревьев. За ними наблюдает шут Семар.

Согласно сказанию Сриканди (санскрит. Шикханди) дочь царя Друпеды отличалась твердым, энергичным характером. Во время празднования свадьбы Арджуны и Сумбадры (санскрит. Субхадры) она влюбилась в жениха. Со свойственной ей целеустремленностью она решила побороться за свое счастье. Для этого Сриканди попросила Арджуну давать ей уроки стрельбы из лука и, часто встречаясь с ним, добила его расположения и также стала его женой. Во время битвы на Курукшетре, приняв мужской облик, сражалась вместе с Пандавами и погибла.

Поступление. 1989 г., дар С.З. Островской

Публикация. [165, с. 125]



91. Неизвестный художник

Рама и Деви Синта

Центральная Ява, 1970-е гг.

х/б ткань, роспись в технике батик

93,5х60

ГМБ, инв. № 6986 II

Anonymous artist.

Rama and Dewi Sinta

Central Java, 1970s

cotton, batik painting

93,5х60

SMOA, inv. no. 6986 II

92. Рахарджо. Рама с золотым оленем

Центральная Ява, 1970-е гг.

х/б ткань, роспись в технике батик

96,2х72,8

ГМБ, инв. № 8632 II

Rahardjo. Rama with a golden deer

Central Java, 1970s

cotton, batik painting

96,2х72,8

SMOA, inv. no. 8632 II

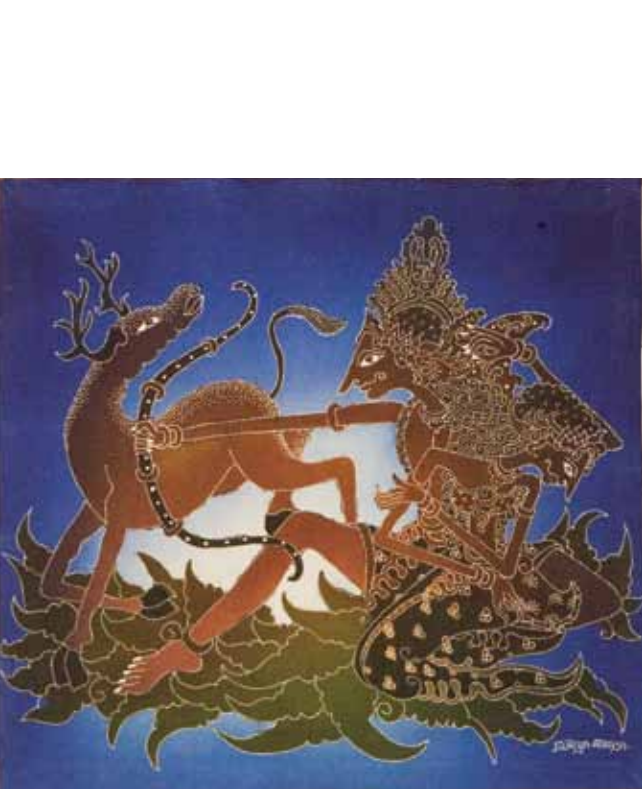
Описание. На многоцветном фоне картины изображен герой древне-индийского эпоса «Рамаяна» принц Рама в безрукавке *праба* с крыльями за спиной и высокой короне *макте*, обнимающий сидящую у него на колене возлюбленную Деви Синту (санскрит. Сита), которая в смущении полуотвернулась от него. Коричневато-охристые фигуры персонажей исполнены в *ваянговом* стиле. В правом нижнем углу неразборчивая подпись художника.

Поступление. 1982 г., приобретено у частного лица

Публикация. [165, с. 126]

Описание. На коричневом, более светлом в центре фоне изображен принц Рама, сидящий на темно-зеленой траве. Он одет в короткий бордово-красный *каин*, за спиной видны крылья безрукавки *праба*, на голове высокая корона *макота*. Фигура героя исполнена в *ваянговом* стиле. Перед ним — бегущий коричневый олень. В правом нижнем углу подпись художника «Rahardjo».

Поступление. 1991 г., приобретено у частного лица



93. Сурья Анарджа. Рама с Деви Синтой и золотой ланью

Центральная Ява, 1960–1970-е гг.

х/б ткань, роспись в технике батик

47,5х49,8

ГМБ, инв. № 7336 II

Surya Anarja. Rama, Dewi Sinta and a golden deer

Central Java, 1960s — 1970s

cotton, batik painting

47,5х49,8

SMAO, inv. no. 7336 II

94. Эрик. Сражающийся Хануман

Центральная Ява, 1960–1970-е гг.

х/б ткань, роспись в технике батик

47х49

ГМБ, инв. № 6984 II

Erik. Fighting Hanuman

Central Java, 1960s — 1970s

cotton, batik painting

47х49

SMOA, inv. no. 6984 II

Описание. На сине-голубом фоне изображен сидящий на зеленой траве Рама, держащий в вытянутой руке лук. Другой рукой он прижимает к себе свою супругу Деви Синту. Перед Рамой стоит олень. В правом нижнем углу подпись художника «Surya Anarja».

На картине представлен эпизод из эпоса «Рамаяна», в котором Деви Синта просит Раму поймать понравившегося ей золотого оленя.

Поступление. 1985 г., приобретено у частного лица

Публикация. [165, с. 128]

Описание. На сине-желто-оранжевом с плавными переходами фоне картины изображен Хануман — мифическая обезьяна, герой «Рамаяны», сражающийся с воином (Индраджитом?). Хануман одет в характерный для него *каин* из ткани *полен* в бело-черную клетку. У воина на голове диадема, его одеяние составляет красный *каин* с цветочными розетками. В правом нижнем углу имеется подпись художника «Erik.» и буквы «YK.», возможно инициалы или сокращенное название г. Джокьякарты.

Поступление. 1982 г., приобретено у частного лица

Публикация. [165, с. 126]



95. Эрик. Арджуна с Деви Сумбадрой

Центральная Ява, 1960-1970-е гг.
х/б ткань, роспись в технике батик
45х49,5
ГМБ, инв. № 6985 II
Erik. Arjuna with Dewi Sumbadra
Central Java, 1960s — 1970s
cotton, batik painting
45х49,5
SMOA, inv. no. 6985 II

Описание. На картине изображены сидящие напротив друг друга влюбленные Арджуна и Деви Сумбадра. Арджуна одет в короткий черный *каин*, у Сумбадры *каин* спускается до земли, а грудь задрапирована. На голове у нее диадема *джаманг*, длинные распущенные волосы спускаются ниже талии. Персонажи исполнены в ваянговом стиле. В правом нижнем углу имеется подпись художника «Erik.» и буквы «YK.», возможно инициалы или сокращенное название г. Джокьякарты.

Согласно сказанию Арджуна и Сумбадра полюбили друг друга, но родители планировали выдать девушку за другого человека. Поэтому Кресна посоветовал Арджуне увезти Сумбадру и настоял на том, чтобы именно девушка правила колесницей. Когда Арджуну обвинили в похищении невесты, Кресна отметил, что на нем нет вины, ведь колесницей правила Сумбадра, и, следовательно, это она похитила молодого человека, а не наоборот.

Поступление. 1982 г., приобретено у частного лица

Публикация. [165, с. 127]

Описание. На картине изображен герой эпоса «Махабхарата» Бима (санскрит. Бхима), один из благородных братьев Пандавов, сражающийся с Дурьоданой (санскрит. Дурьодхана), предводителем рода злокозненных Коравов. Бима одет в характерный для него короткий *каин* из ткани полен в черно-белую клетку. Одежду Дурьоданы составляют *каин* и безрукавка *праба* с крыльями за спиной, знак его высокого происхождения. В правом нижнем углу подпись художника «E. Banayk».

В «Махабхарате» говорится, что Бима сокрушил Дурьодану, раздробив булавой его бедро. Согласно воинской этике это считалось бесчестным, как и все другие удары в нижнюю часть корпуса. Однако Бима поступил так, чтобы сдержать клятву, которую дал при виде оскорбления, нанесенного Дурьоданой его жене Драупади – тот хотел посадить ее на свои колени.

Поступление. 1985 г., приобретено у частного лица

Публикация. [165, с. 127]

96. Е. Банайк. Сражение Бимы с Дурьоданой

Центральная Ява, 1960-1970-е гг.
х/б ткань, роспись в технике батик
46,5х46
ГМБ, инв. № 7338 II
E. Banayk. Bhima fights Duryodhana
Central Java, 1960s — 1970s
cotton, batik painting
46,5х46
SMOA, inv. no. 7338 II



97. Неизвестный художник. Мифологическая сцена

Центральная Ява, 1960-1970-е гг.
х/б ткань, роспись в технике батик
47х44,5
ГМБ, инв. № 6978 II
Anonymous artist. Mythologic scene
Central Java, 1960s — 1970s
cotton, batik painting
47х44,5
SMOA, inv. no. 6978 II

Описание. На черной ткани на фоне гор дано изображение крылатой колесницы, запряженной четверкой бегущих коней. В колеснице стоит воин, выпускающий из лука волшебную огненную стрелу. По-видимому, это Карна, сводный старший брат Пандавов, герой эпоса «Махабхарата» и главный противник Арджуны. Ноги лошадей тонут в клубях пыли.

Поступление. 1982 г., приобретено у частного лица

Публикация. [165, с. 129]

98. Неизвестный художник. Арджуна, стреляющий из лука

Центральная Ява, 1960–1970-е гг.
х/б ткань, роспись в технике батик
46х45
ГМБ, инв. № 6979 II
Anonymous artist. Arjuna's magic arrow
Central Java, 1960s — 1970s
cotton, batik painting
46х45
SMOA, inv. no. 6979 II

Описание. На черной ткани на фоне высоких гор изображена крылатая колесница, запряженная четверкой белых коней. На ней стоит Арджуна, выпускающий из лука волшебную огненную стрелу. Ноги лошадей окутаны клубами пыли.

Поступление. 1982 г., приобретено у частного лица



99. Рахадьянто. Богиня Луны
Ява, 1960–1970-е гг.
х/б ткань, роспись в технике батик
49х43,2
ГМБ, инв. № 6983 II
Rahadiyanto. Moon goddess
Java, 1960s — 1970s
cotton, batik painting
49х43,2
SMOA, inv. no. 6983 II



100. А.Н. Суджанто. Фантазия на тему театра ваянг
Ява, 1978 г.
х/б ткань, роспись в технике батик
93х100,5
ГМБ, инв. № 6612 II
A.N. Sujanto. Wayang theater fancy
Java, 1978
cotton, batik painting
93х100,5, SMOA, inv. no. 6612 II

Описание. На темно-синем фоне изображена полуобнаженная фигура женщины, сидящей в позе лотоса на стилизованном цветке. Ее перекрещенные на животе руки покоятся на ногах. Она одета в короткий темно-синий *каин* с зеленым поясом, голова, увенчанная короной, окружена голубым нимбом. В правом нижнем углу подпись художника и надпись «Rahadiyanto. Arjuna gallery» («Рахадьянто. Галерея “Арджуна”»).

Поступление. 1982 г., приобретено у частного лица (была подарена владельцу автором на Яве)

Публикация. [164, с. 130]

Описание. На черно-красном фоне в желтом ореоле изображен Арджуна, попирающий руками двух демонических существ, которые нападают на него снизу. За спиной героя нарисована хищная птица с широко раскрытым клювом. В левом нижнем углу подпись художника и дата «A.N. Sujanto. 1978».

Поступление. 1978 г., дар Радена Маса Хандунга Куссудьярсаны, главы делегации индонезийских художников, сопровождавших выставку из Индонезии «Яванские батики», которая проходила в Государственном музее Востока в 1978 г.

Публикация. [165, с. 128]



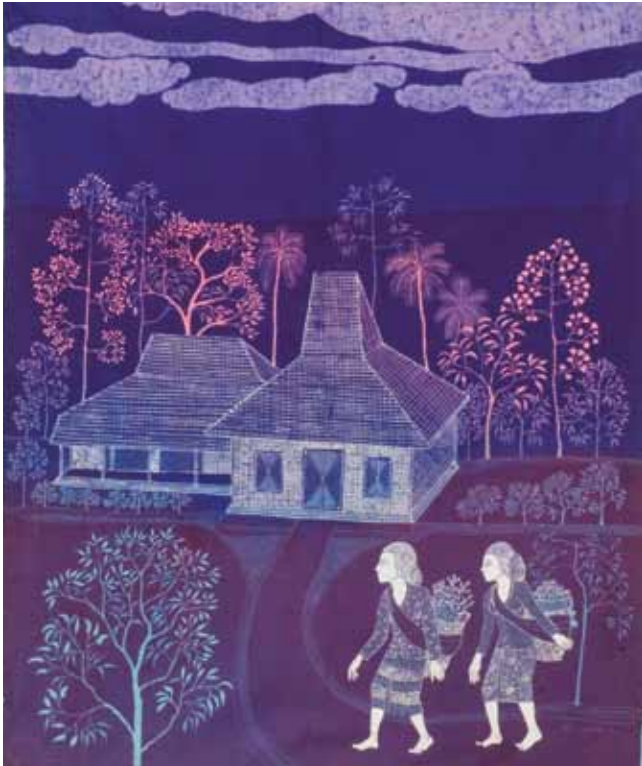
101. Мур. Поединок героев
Центральная Ява, 2010 – 2012 гг.
х/б ткань, роспись в технике батик, техника *prada*
91,5х149,5
ГМБ, инв. № 10705 II
MUR. Heroes' combat
Central Java, 2010-2012
cotton, batik painting, *prada* technique
91,5х149,5
SMOA, inv. no. 10705 II

Описание. На светлом фоне с желто-коричневыми “трещинками”-кракле представлена сцена из эпической поэмы «Махабхарата» — битва на поле Курuksetра. Изображена схватка воинов, сражающихся на колесницах, в которые запряжены пары черных коней. В центре полотна вставшие на дыбы кони бьют друг друга копытами, а над их головами летят навстречу друг другу стрелы. Слева и справа расположены схожие колесницы в виде тел мифических змей-*наг* с раскрытой клювообразной зубастой пастью, которыми управляют возникшие Салья (санскрит. Шалья) и Кресна. На левой колеснице под зонтом стоит Карна, на правой — Арджуна, оба героя стреляют из луков. Рисунки дополнены золотой обводкой. Внизу справа подпись художника и название картины «Mur. Karno tanding» («Мур. Поединок героев»).

Поступление. 2015 г., дар С.В. Таранова



102. Мур. Рама и Деви Синта
Центральная Ява, 2010–2012 гг.
х/б ткань, роспись в технике батик,
техника *prada*
91,7х74
ГМБ, инв. № 10706 II
MUR. Rama and Dewi Sinta
Central Java, 2010–2012
cotton, batik painting, *prada* tech-
nique
91,7х74
SMOA, inv. no. 10706 II



103. А.Н. Суджанто. Сельская сцена
Центральная Ява, 1978 г.
х/б ткань, роспись в технике батик
93,4х76
ГМБ, инв. № 6613 II
A.N. Sujanto. Rural scene
Java, 1978
cotton, batik painting
93,4х76
SMOA, inv. no. 6613 II

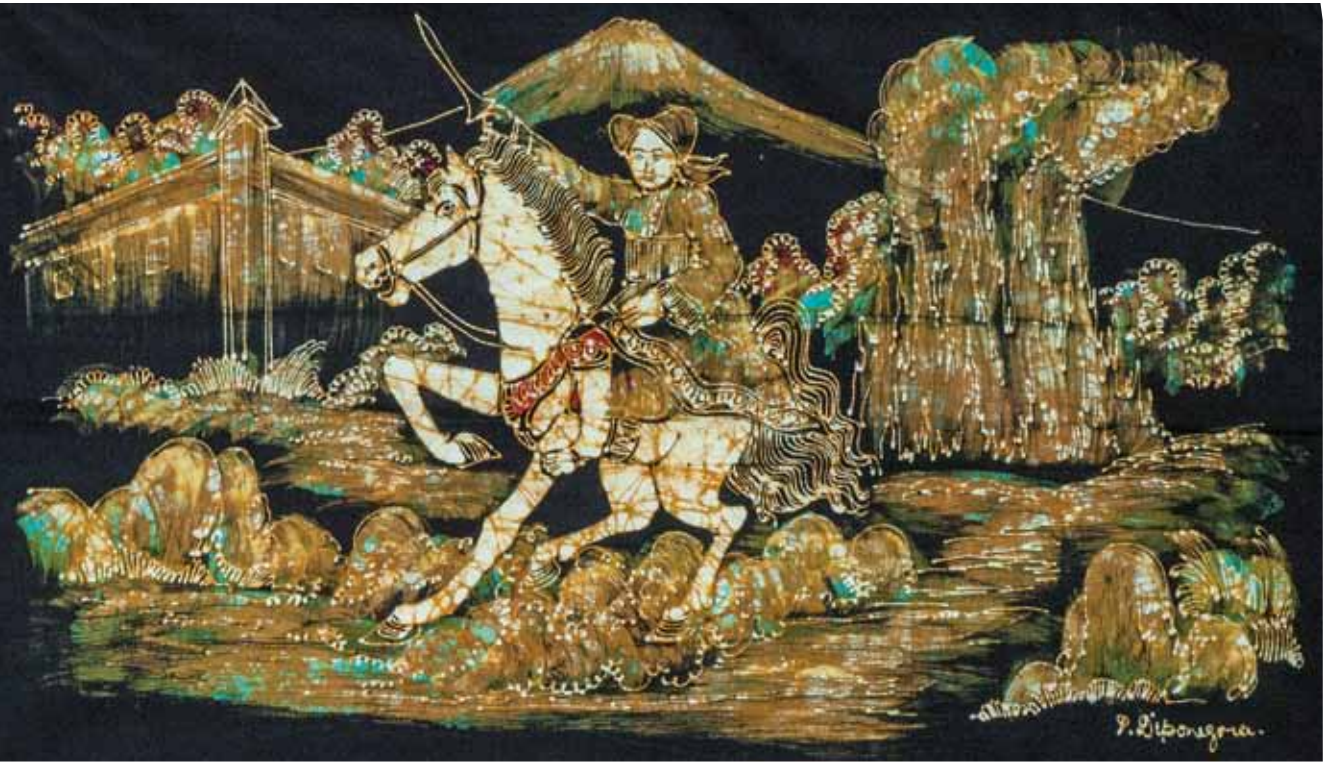
Описание. На светлом фоне с желто-коричневыми “трещинками”-кракле изображен стоящий Рама, у ног которого сидит коленопреклоненная принцесса Деви Синта. Принц увенчан высокой короной *макута*, из-под которой спускаются на плечи локоны. Он одет в пышно задрапированный синий *каин боконган* с ромбовидным узором, торс его обнажен, через плечо перекинут шарф. У Синты на голове диадема и полусферическая корона, ее длинные волосы спускаются ниже пояса. Ее одежду составляет синяя юбка, грудь героини закрыта шарфом. Рисунки дополнены золотой обводкой. Внизу справа подпись художника «Mug».

Поступление. 2015 г., дар С.В. Таранова

Описание. На сине-фиолетовом фоне картины внизу справа изображены две женщины с корзинами за спинами, идущие по дорожке. Они направляются к двум стоящим в окружении деревьев традиционным яванским сельским домам. В правом нижнем углу подпись художника и дата «A.N. Sujanto. 78».

Поступление. 1978 г., дар Радена Маса Хандунга Куссудьярсаны, главы делегации индонезийских художников, сопровождавших выставку из Индонезии «Яванские батики», которая проходила в Государственном музее Востока в 1978 г.

Публикация. [165, с. 129]



104. Неизвестный художник. Дипонегоро на коне
Ява, кон. 1970-х – нач. 1980-х гг.
х/б ткань, роспись в технике батик
55х93,3
ГМБ, инв. № 7435 II
Anonymous artist. Riding Diponegoro
Java, late 1970s — early 1980s
cotton, batik painting
55х93,3
SMOA, inv. no. 7435 II

Описание. На черном фоне изображен герой Дипонегоро верхом на коне. В правой поднятой руке он сжимает кинжал-*крис*. Справа от него заросли, слева угол каменного форта, на заднем плане — конус горы. В правом нижнем углу надпись «P. Diponegoro».

Пангеран Дипонегоро (1785 — 1855) — национальный герой Индонезии, возглавлял освободительное восстание против голландских колонизаторов на Яве (1823 — 1830).

Поступление. 1986 г., приобретено у частного лица



105. Сану. Жанровая сцена с клетками для певчих птиц
Центральная Ява, 1950–1960-е гг.
х/б ткань, роспись в технике батик
66,5x46,5
ГМБ, инв. № 8171 II
Sanu. Genre scene with bird cages
Central Java, 1950s — 1960s
cotton, batik painting
66,5x46,5
SMOA, inv. no. 8171 II

106. Асир. Петушиный бой
Ява, 1960–1970-е гг.
х/б ткань, роспись в технике батик
88,2x69,5
ГМБ, инв. № 8784 II
Asir. Cock fight
Java, 1960s — 1970s
cotton, batik painting
88,2x69,5
SMOA, inv. no. 8784 II



Описание. На переднем плане изображена группа стоящих людей в широких полукруглых шляпах в окружении больших колоколообразных клеток для птиц. В верхнем ярусе нарисованы два дома с покатыми крышами, рядом с которыми с высоких шестов свисают три птичьи клетки. Все изображенные мотивы исполнены в обобщенно-стилистической манере. В правом нижнем углу подпись художника «Sanu».

Поступление. 1989 г., приобретено у частного лица

Публикация. [165, с. 131]

Описание. На картине представлена сцена петушиного боя. Внизу, на переднем плане, спиной к зрителю сидит мужчина в сине-бордовой полосатой рубашке. Справа у дерева изображены еще двое мужчин, один в широкополой шляпе сидит лицом к арене, другой наклонился над ним. В центре на площадке сражаются два петуха. На заднем плане, на голубом фоне справа нарисован черный конус горы, слева — хижины. Внизу справа подпись художника «Asir».

Поступление. 1993 г., приобретено у частного лица

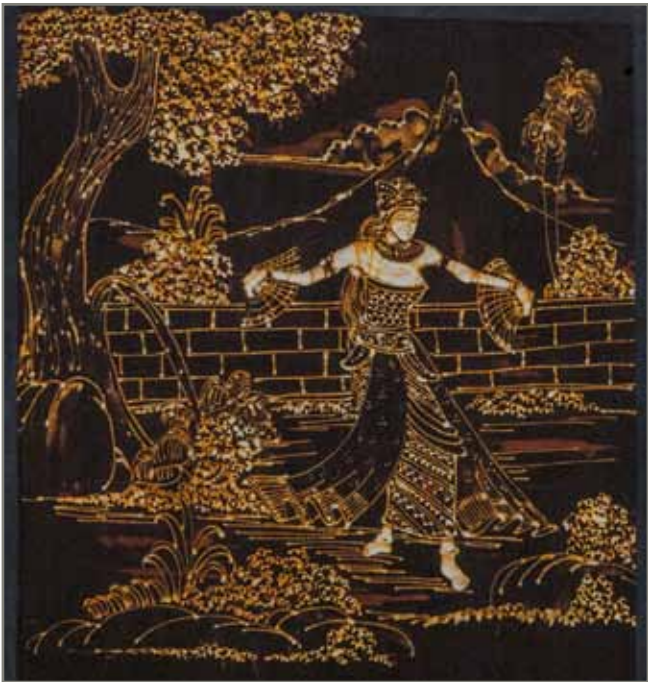
107. Синта. Идущие яванки
Центральная Ява,
1960–1970-е гг.
х/б ткань, роспись в технике батик
95x46
ГМБ, инв. № 7019 II
Sinta. Walking Javanese women
Central Java, 1960s — 1970s
cotton, batik painting
94x46
SMOA, inv. no. 7019 II

Описание. На бежевом с “трещинками”-кракле фоне картины во всю высоту изображены лицом к зрителю две женщины-яванки с заполненными корзинами за спиной. Женщины одеты в традиционные костюмы: кофты кебайи с длинными рукавами и юбки джарики с диагональными узорами, на голове одной из них — коническая шляпа. В правом нижнем углу подпись художника «Sinta».

Поступление. 1982 г., дар Л.М. Вороновой

Публикация. [164, с. 130]





**108. Неизвестный художник.
Ведьма Рангда**

Центральная Ява, 1960 –1970-е гг.
х/б ткань, роспись в технике батик
45,5х47
ГМБ, инв. № 6976 II
Anonymous artist. Rangda witch
Central Java, 1960s — 1970s
cotton, batik painting
45,5х47, SMOA, inv. no. 6976 II

Описание. На черном фоне изображен участник мистерии «Чалона-ранг» в облачении ведьмы Рангды. На нем устрашающая маска с клыками, длинным языком и развевающейся гривой волос. За его спиной нарисованы ворота балийского храма. Мистерия проводится на о. Бали с целью ритуального очищения деревни от любых зловредных проявлений. Во время действия разыгрывается схватка Рангды и фантастического существа Баронга, которые олицетворяют соответственно силы зла и добра. Завершается церемония изгнанием ведьмы.

Поступление. 1982 г., приобретено у частного лица
Публикации. [164, ил. 10; 165, с. 132]

**109. Неизвестный художник.
Танцовщица с веерами**

Ява, 1970-е гг.
х/б ткань, роспись в технике батик
46,4х44,5
ГМБ, инв. № 6981 II
Anonymous artist. Dancer with fans
Java, 1970s
cotton, batik painting
46,4х44,5
SMOA, inv. no. 6981 II

Описание. На черном фоне изображена танцовщица с веерами в руках. Справа от нее — высокое дерево с широкой кроной, задний план занимает конусовидная гора с облаками.

Поступление. 1982 г., приобретено у частного лица



**110. Неизвестный художник.
Яванский экипаж**

Ява, 1970-е гг.
х/б ткань, роспись в технике батик
47,4х45
ГМБ, инв. № 6982 II
Anonymous artist. Javanese coach
Java, 1970s
cotton, batik painting
47,4х45
SMOA, inv. no. 6982 II

Описание. На черном фоне изображен традиционный яванский двухколесный экипаж с навесом, запряженный конем, которым правит возница. На заднем плане справа — высокая гора и заросли, слева — дом.

Поступление. 1982 г., приобретено у частного лица

**111. Неизвестный художник.
Крестьянин с мотыгой**

Ява, 1970-е гг.
х/б ткань, роспись в технике батик
46,2х44,3
ГМБ, инв. № 6977 II
Anonymous artist. Peasant with a hoe
Java, 1970s
cotton, batik painting
46,2х44,3
SMOA, inv. no. 6977 II

Описание. На черном фоне изображен сельский пейзаж. Передний план занимает крупная фигура идущего по дороге крестьянина с мотыгой на плече. Слева от него — два дома на сваях, на заднем плане помещены густые заросли.

Поступление. 1982 г., приобретено у частного лица



112. Неизвестный художник. Танец

Ява, 1960-е—нач. 1970-х гг.
х/б ткань, роспись в технике батик
43,3х90,2
ГМБ, инв. № 7658 II
Anonymous artist. Dance
Java, 1960s — early 1970s
cotton, batik painting
43,3х90,2
SMOA, inv. no. 7658 II

Описание. На светлом фоне с зеленовато-бежевыми прожилками в условной манере изображены в ряд девять танцующих женщин. Одеты девушки в красно-бело-коричневые набедренные повязки, их тела с обнаженной грудью шоколадно-коричневого цвета украшены ожерельями и браслетами.

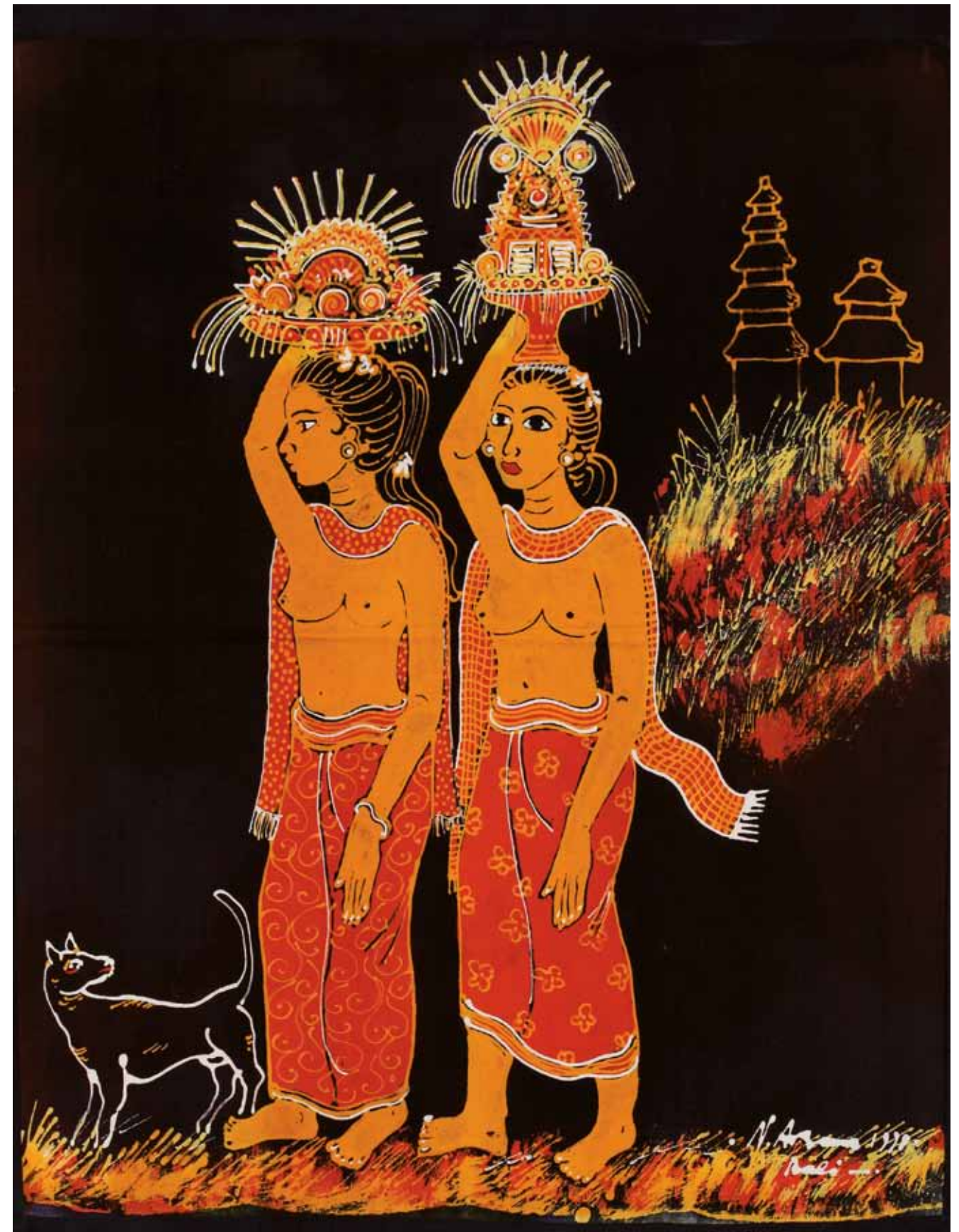
Поступление. 1985 г., приобретено у частного лица

113. Неизвестный художник. Балийские жертвоприношения

Ява, 1970-е гг.
х/б ткань, роспись в технике батик
55,2х46
ГМБ, инв. № 6980 II
Anonymous artist. Balinese women with temple offerings
Java, 1970s
cotton, batik painting
55,2х46
SMOA, inv. no. 6980 II

Описание. На темно-коричневом фоне на переднем плане изображены две крупные фигуры идущих балийских женщин, несущих на головах храмовые жертвоприношения. Их тела желтого цвета, грудь обнажена, одежду составляют длинные красные *каины панджанги* и шарфы с развевающимися концами. Перед девушками бежит собака. На заднем плане справа помещены храмовые постройки. В правом нижнем углу — неразборчивая подпись художника.

Поступление. 1982 г., приобретено у частного лица





114. Мосджор. Закат в морском заливе

Центральная Ява, 1960–1970-е гг.
х/б ткань, роспись в технике батик
92,5х64,5
ГМБ, инв. № 7900 II
Mosjor. Sunset in the sea gulf
Central Java, 1960s — 1970s
cotton, batik painting
92,5х64,5
SMOA, inv. no. 7900 II

115. В. Пар (?). Обитатели моря

Ява, г. Джокьякарта, 1960-е гг.
х/б ткань, роспись в технике батик
84х62
ГМБ, инв. № 8170 II
W. Par (?). Sea creatures
Java, Jogyakarta, 1960s
cotton, batik painting
84х62
SMOA, inv. no. 8170 II



Описание. На картине изображены два черных бамбуковых ствола с листвой на фоне закатного неба, отражающегося в водах залива. По водной глади скользит лодка с большим парусом. В нижней части одного из стволов бамбука подпись художника «Mosjor».

Поступление. 1988 г., приобретено у частного лица

Публикация. [164, с. 132]

Описание. На синем фоне изображены две крупные плывущие между водорослей рыбы, выпускающие изо рта белые пузырьки воздуха. В нижней части картины дано дно моря с разнообразными кораллами и камешками. Справа внизу надпись с именем художника и местом изготовления картины «Par. W. Yogya».

Поступление. 1989 г., приобретено у частного лица

Публикация. [165, с. 131]

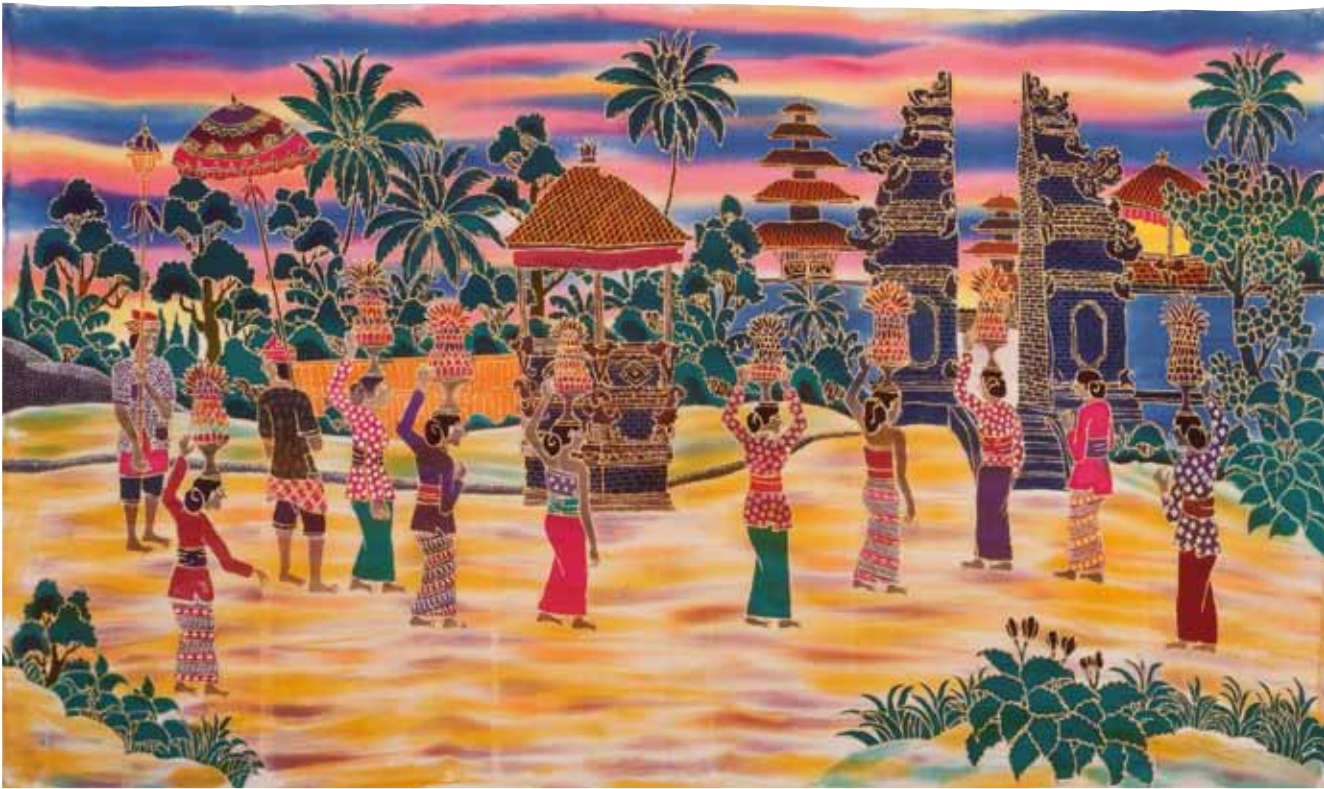


116 Б.С. Гунаван. Морской залив

Центральная Ява, г. Джокьякарта, 1970-е гг.
х/б ткань, роспись в технике батик
47,3х43,2
ГМБ, инв. № 7337 II
B.S. Gunawan. Sea bay
Central Java, Yogyakarta, 1970s
cotton, batik painting
47,3х43,2
SMOA, inv. no. 7337 II

Описание. На картине изображен морской пейзаж в сине-бело-черных цветах. На переднем плане — небольшая бухта с кораблем *сампаном* на переднем плане. Ее окружают скалистые берега с домиками, деревьями и нависшей над водой пальмой. На заднем плане — водная гладь с тремя лодками и вырастающая из нее конусовидная гора на фоне голубого неба. В правом нижнем углу — подпись художника и место создания картины «B.S. Gunawan. Yogya».

Поступление. 1985 г., приобретено у частного лица.



**117. Неизвестный художник.
Храмовая процессия**

Центральная Ява, 2010 - 2012 гг.
х/б ткань, роспись в технике батик,
техника *прада*
89,5x153,5
ГМБ, инв. № 10703 II
**Anonymous artist. Temple pro-
cession**
Central Java, 2010-2012
cotton, batik painting, *prada* tech-
nique
89,5x153,5
SMOA, inv. no. 10703 II

Описание. На картине изображена храмовая процессия на острове Бали — девять женщин в праздничных одеяниях, несущие на головах блюда с высокими ритуальными подношениями, направляются к святилищам, расположенным за стеной. В правой части полотна нарисованы традиционные башнеобразные ворота *чанди бентар*, ведущие на территорию храма. В центре картины помещен отдельно стоящий павильон. Слева двое мужчин несут церемониальные зонт *тедунг агунг* и шест с жертвенником. Сооружения храма размещены среди пышной изумрудно-зеленой растительности на фоне си-не-розово-желтого неба. Рисунки дополнены золотой обводкой. Внизу справа неразборчивая подпись художника.

Поступление. 2015 г. Дар С.В. Таранова



**118. Неизвестный художник.
Сельский пейзаж на фоне хра-
ма Боробудур**

Центральная Ява, 2010 - 2012 гг.
х/б ткань, роспись в технике батик,
техника *прада*
93,8x146
ГМБ, инв. № 10704 II
**Anonymous artist. Rural scen-
ery against the background of
Borobudur temple**
Central Java, 2010-2012
cotton, batik painting, *prada* tech-
nique
93,8x146
SMOA, inv. no 10704 II

Описание. По середине полотна нарисована синяя река, справа по ее бе-регу проходит изгибающаяся дорога, по которой едет крытая двухколесная по-возка, запряженная парой белых буйволов. На облучке сидят два крестьянина. Вдоль берегов реки стоят четыре зелено-желтых дома с кирпично-красными крышами, рядом с ними поля, высокие пальмы и другие деревья. На заднем плане картины на фоне фиолетово-синего неба изображен храм Боробудур в виде уступчатого конусовидного сооружения черно-белого цвета. Рисунки до-полнены золотой обводкой и напылением. Внизу слева неразборчивая подпись художника.

Поступление. 2015 г. Дар С.В. Таранова



**119. Иван Тирта. Птица
лук чуан на ветке**

Ява, г. Джакарта, 1980-е – нач.
1990-х гг.

х/б ткань, батик *тулис*, роспись
от руки, техника *прада*

90,2х118,5

ГМВ, инв. № 9255 II

**Iwan Tirta. *Luk cuan* bird on
a tree branch**

Java, Jakarta, 1980s — early 1990s
cotton, batik *tulis*, hand painting
with dyers, *prada* technique

90,2х118,5

SMOA, inv. no. 9255 II

Описание. На светло-желтом фоне диагонально расположена ветка с пышными цветами и зубчатыми листьями (роза? пион?). На ней сидит феникс *лук чуан* с раскрытыми крыльями и длинным хвостом. Все изобразительные мотивы дополнены узорами-заполнителями и обведены золотым контуром в технике *прада*. В нижнем правом углу подпись художника «Iwan Tirta».

Иван Тирта (1935 - 2010) — дизайнер, один из самых известных современных художников, творивших в технике батика. Родился на Центральной Яве, в 1958 г. получил юридическое образование в Университете Индонезии. Продолжил учебу в Великобритании, работал в США. По возвращении в Индонезию в 1970 г. сменил профессию и занялся дизайном одежды. В первую очередь его внимание привлекли традиционные батиковые ткани. И. Тирта рисовал батики *тулис*, декоративные панно и картины в ярких, выразительных цветах, опубликовал несколько книг по теме. На основе традиционных мотивов он создавал новые батиковые узоры, которые использовал в своих моделях женской одежды. Его первая персональная выставка прошла в Джакарте в 1973 г., за ней последовали другие. Произведения И. Тирты демонстрировались во многих городах мира — Сиднее, Сингапуре, Токио, Каире, Риме, Париже, Берлине, Нью-Йорке и многих других. Он получил всемирную известность и признание как дизайнер и художник. В 1994 г. ему выпала честь изготовить традиционные батиковые рубашки для участников саммита АТЭС, проходившего в Богоре. В 2003 г. И. Тирта основал свою собственную компанию, продукция которой выставляется и продается в крупнейших торговых центрах Джакарты и других городов. Сфера его интересов включала в себя не только художественный текстиль, но и другие виды декоративного искусства. В знак его заслуг как человека, много сделавшего для сохранения и развития традиционного искусства, в 1982 г. султан Мангкунегоро VIII присвоил ему дворянский титул *раден*, которым, как правило, обладают лишь родственники правителя.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар



120. Панно «Змеи наги»
Ява, 1971 г.
х/б ткань, батик *тулис*, роспись от
руки
98,5x234,5
ГМБ, инв. № 9176 II
Wall hanging «Naga serpents»
Java, 1971
cotton, batik *tulis*, hand painting with
dyers
98,5x234,5
SMOA, inv. no. 9176 II

Описание. На черном фоне панно изображены во всю длину ткани две крупные фигуры змей *нагов* в облаках. Змеи переплелись телами, голова одной смотрит снизу вверх, другая нависает над ней. Их чешуйчатые туловища бордового и кирпично-красного цветов, головы с выпученными желтыми глазами обрамлены гривами и увенчаны маленькими коронами. *Наги* частично скрыты темно-красными, коричневыми и черно-белыми облаками причудливых очертаний, проработанными тончайшими спиралевидными узорами-заполнителями. В нижнем правом углу трудноразличимая подпись художника «Larjo» или «Carjo» («Ларджо» или «Чарджо?») и дата 1971 г.

Змеи *наги* в Индонезии, являясь обитателями подземного и подводного миров, олицетворяют хтоническую силу земли, ее животворящую природу, связанную с женским началом. В змеином облике нередко предстает великая богиня риса Деви Сри. Змеи считаются подательницами дождя, их образы соотносятся также с пожеланием долголетия, поскольку эти существа могут менять кожу и якобы проживают много жизней.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар



121. Неизвестный художник.
Панно с узором синга баронг
Ява, г. Чиребон, 1970-е гг.
х/б ткань, батик *тулис*, роспись от
руки, техника *прада*
97,2x193
ГМБ, инв. № 9177 II
**Anonymous artist. Wall hanging
with singa barong motif**
Java, Cirebon, 1970s
cotton, batik *tulis*, hand painting with
dyers, *prada* technique
97,2x193
SMOA, inv. no. 9177 II

Описание. Декоративное панно с традиционным узором *синга баронг* (или *пакси нага лиман*) на светлом фоне, известном как *кунинг чиребон* (индон. «желтый цвет из Чиребона») и характерном для батиков из этого города. В нижней части полотнища помещена узкая полоска земли с невысокой горой посередине, исполненная в виде причудливых завитков черного цвета. На горе, символизирующей священную вершину Сри Гунунг, растут два дерева (Мировые деревья). По сторонам от горы изображены крупные фигуры фантастических существ — *синга баронг* (индон. *синга* — «лев», *баронг* — «смешивать») с зонтами на спинах. Это крылатые животные с чешуйчатым телом змеи, крыльями птицы и хоботом слона, которым они сжимают стрелу, на головах у них драгоценные диадемы с маской чудовища сзади. За ними по краям картины находятся два дерева, сверху — стилизованные облака. Изображения обведены золотым контуром в технике *прада*.

Образ *синги баронга* является традиционным батиковым мотивом мастеров Чиребона, он символизирует верховную власть, силу и мощь и воспроизводит декоративную фигуру, украшающую знаменитую султанскую колесницу, сделанную, как считается, в 1549 г. Согласно местному преданию она являлась собственностью *кратона* Пакунгвати, но, когда в 1677 г. султанский двор раскололся на два — Касепухан и Каноман, она досталась Касепухану. Богато оправленная в золото повозка запрягалась четырьмя белыми буйволами и воспринималась как колесница богов, при этом при движении лев взмахивал крыльями. У княжества Каноман существует своя церемониальная карета с фигурой похожего фантастического создания — *пакси нага лиман* (индон. «птица змея слон»), поэтому батиковый узор с изображением придворной колесницы известен под двумя названиями. В композиционной схеме декора нашел отражение вид одной из известных достопримечательностей Чиребона — скульптурная группа из двух белых тигров, карабкающихся на скалу, установленная перед входом во дворец Касепухан.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар



122. Хаджи Юсуф Абдулла. Петушиный бой

Малайзия, 1977 г.

х/б ткань, роспись в технике батик
62x109

ГМБ, инв. № 5672 II

Haji Yusoff Abdullah. Cock fight

Malaysia, 1977

cotton, batik painting

62x109

SMOA, inv. no. 5672 II

Описание. На переднем плане картины изображены двое сидящих мужчин, стравливающих бойцовых петухов. За ними наблюдают еще два сельских жителя. Фигуры персонажей помещены на фоне традиционных хижин с плетеными стенами. Картина выдержана в желто-коричневых цветах с добавлением красного и синего. Внизу слева дата и подпись художника.

Хаджи Юсуф Абдулла (1926 – 2006) родился в Кота-Бару (штат Келантан), окончил факультет изящных искусств в Малайском университете наук (Пенанг). Первые художественные навыки получил от своего отца — Хаджи Ибрагима. С 1946 г. занимался живописью маслом и росписью в технике батик. Начиная с 1960 г. был участником целого ряда художественных выставок; персональные выставки: 1967 г. (Пенанг) и 1978 г. (Москва). Лауреат наград «Корона Келантана» и «Золотая корона Келантана». Получил звания заслуженного деятеля культуры от муниципального совета Кота-Бару (1991) и лауреата культурных заслуг штата Келантан (2002).

Поступление. 1978 г., дар посольства Малайзии в СССР после выставки «Батик Малайзии» в ГМБ



123. Хаджи Юсуф Абдулла. Кукловод-даланг теневого театра

Малайзия, 1977 г.

х/б ткань, роспись в технике батик
63x89

ГМБ, инв. № 5673 II

Haji Yusoff Abdullah. Shadow puppet theater's dalang

Malaysia, 1977

cotton, batik painting

63x89

SMOA, inv. no. 5673 II

Описание. На картине изображено представление теневого театра: перед белым экраном спиной к зрителю сидит кукловод-даланг с куклами в руках, слева и справа от него музыканты играют на национальных инструментах — барабанах и гонгах. Внизу справа дата и подпись художника.

Поступление. 1978 г., дар посольства Малайзии в СССР после выставки «Батик Малайзии» в ГМБ



ИКАТЫ

124. Мужская накидка *хинги комбу*

Восточная Сумба, перв. пол. XX в.

хлопок, икат основы, ручное ткачество

113,5x227 (без кистей), дл. кистей 17

ГМБ, инв. № 9235 II

Men's wrap *hinggi kombu*

East Sumba, first half of the 20th cent.

cotton, warp ikat

113,5x227 (without fringe), fringe l. 17

SMOA, inv. no. 9235 II

Описание. Темно-фиолетовая накидка с красно-белыми узорами и с симметричной композицией сшита из двух продольных полотнищ. Посередине ткани проходит поперечная полоса с четырьмя орнаментальными мотивами *кариху*, символизирующими верховную власть вождя. Оригинально объясняют сумбанцы смысл этого мотива, воспроизводящего двустворчатую раковину: подобно тому как раковина может прищемить пальцы любого человека, так и правитель обладает неограниченной властью и силой, чтобы наказать каждого преступившего традиционные законы. Обе стороны от центральной полосы заняты идентичными декоративными композициями, состоящими из трех поперечных ярусов. В ближнем к центру ряду помещены пары сильно стилизованных оленей, стоящих лицом друг к другу. Олени ассоциируются с правителем и знатью, ведь на Сумбе лишь это сословие обладало привилегией охотиться на этих животных, а вождь считается формальным владельцем всего скота на острове. В центре следующего яруса находится мотив *андунг* — дерево с черепами, по сторонам от него вытканы крупные фигуры омаров с птицами по бокам. На островах Малайского архипелага изображения омаров и других ракообразных, периодически меняющих свои панцири, связываются с идеей цикличного обновления вселенной и являются пожеланием долголетия. Нижний ярус красного цвета украшен четырьмя парами животных, напоминающих собак. Узоры этой части *хинги*, как правило, ассоциируются со слугами, и собаки, участвующие в охоте правителя, указывают на служителей, входящих в свиту знатного человека. Края накидки завершаются темно-фиолетовыми кистями.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар

Публикации. [126, с. 28; 127, ил. 37; 130, с. 120]



**125. Мужская накидка хинги комбу**

Восточная Сумба, сер. XX в.

хлопок, икат основы, ручное ткачество

105x212 (без кистей), дл. кистей 12

ГМБ, инв. № 9236 II

Men's wrap *hinggi kombu*

East Sumba, mid-20th cent.

cotton, warp ikat

105x212 (without fringe), fringe l. 12

SMOA, inv. no. 9236 II

Описание. Посередине темно-фиолетовой ткани, спитой из двух продольных полотнищ, проходит поперечная полоса с ромбовидным узором *патола рату*. Обе стороны от нее заняты идентичными орнаментальными композициями, состоящими из продольных чередующихся рядов с мотивами *хабак* и фигурами ящероподобных существ, по-видимому, крокодилов, у головы и хвоста которых изображены маленькие уточки. Накидка оканчивается узкой тканой каймой *кабакил* и кистями.

Крокодилу сумбанцы придавали особое значение. Считалось, что животное, которое может жить и в воде, и на суше, т.е. на грани двух миров, обладает сверхъестественной способностью превращаться в существо другого мира. Кроме того, наряду с питоном это самый опасный хищник на острове, его неожиданные нападения на человека воспринимались как наказание за грехи и проявление всесильной власти предков. Крокодил символизирует также представителя благородного сословия, а изображение на *хинги* небольших животных рядом с ним — напоминание о покровительстве и защите, которые оказывает правитель зависимым от него людям. Рептилия ассоциировалась и с такими личными качествами человека, как сила, ловкость, долголетие.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар

Публикации. [130, с. 121]

126. Ткань для женского саронга эй раджа

Саву, сер. XX в.

хлопок, икат основы, ручное ткачество

84x224 (без кистей), дл. кистей 15

ГМБ, инв. № 9229 II

Cloth for women's sarong *ei raja*

Savu, mid-20th cent.

cotton, warp ikat

84x224 (without fringe), fringe l. 15

SMOA, inv. no. 9229 II

Описание. Ткань с продольными черными и бордовыми полосами разной ширины, заполненными белыми геометрическими узорами: овальными розетками, крупными мотивами *вокелаку* из трех соединенных ромбов и миниатюрными ступенчатыми ромбами *бода*. Бордовые фризы отделены друг от друга узкими желтыми линиями и чередуются с черной неорнаментированной тканью. В трех местах они прерываются вертикальными рядами неровных белых штрихов. Поперечные края обрамлены такими же штрихами и заканчиваются кистями.

Для изготовления *саронга* ткань разрезают поперек на два полотнища, которые затем сшивают по продольной стороне, так чтобы орнаментальные полосы располагались симметрично. Такой *саронг*, дополненный наплечным шарфом, является праздничным костюмом, в повседневные дни женщины обычно носят однотонную темно-синюю или черную одежду, иногда с редкими полосками. Саронги *эй раджа* украшают, как правило, лишь двухцветными орнаментами. Узор *вокелаку* в виде трех соединенных ромбов характерен для саронгов женщин, принадлежащих к *хуби ае*, то есть к одному из двух старейших экзогамных родов на Саву. Это один из древнейших мотивов, восходящих к бронзовым донгшонским изделиям. Мотив *бода*, известный как “цветок Саву”, местные жители воспринимают как национальный.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар





127. Ткань для женского саронга эй ворапи

Саву, 1980-е гг.

хлопок, икат основы, ручное ткачество

83x151,5

ГМВ, инв. № 9232 II

Cloth for women's sarong ei worapi

Savu, 1980s

cotton, warp ikat

83x151,5

SMOA, inv. no. 9232 II

Описание. Темно-коричневая ткань в виде цилиндра с неразрезанными нитями основы, украшенная бежево-коричневыми узорами с вкраплениями белого и синего цветов. В верхней половине ткани расположены два широких фриза, по-видимому, с вариантом мотива *дула* и изогнутой веткой, перемежающиеся узкими полосками с мелкими геометрическими орнаментами. На нижней половине вытканы крупные узоры — варианты мотива *туту* в двух разных видах: чередуются стилизованные изображения растения с корнями и прямым стволом, увенчанном фигуркой петушка, и куст, на ветвях которого сидят птички.

Мотив *дула* считается на Саву очень древним, восходящим к временам предков, однако современные мастерицы не знают его точного значения, лишь указывают на особую силу, которой он якобы обладает. Ряд исследователей индонезийских тканей полагают, что это может быть сильно стилизованное изображение “корабля мертвых”, узора, восходящего еще к бронзовым изделиям донгшонской культуры [112, с. 85]. Саронги *эй ворапи* относятся к разряду нарядных, но не церемониальных одеяний. Их могут носить представительницы всех клановых групп на Саву, хотя на острове вплоть до наших дней существует традиция украшать одежду лишь теми узорами, что считаются “собственностью” рода. В построении композиционной схемы данной ткани заметно влияние икатов из северо-центральных районов острова Флорес, которые тяготеют к сплошному заполнению фона, в то время как на Саву орнаментальные полосы чередуются с гладкими черными.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар

Публикация. [130, с. 120]



**128. Мужская поясная одежда
*хи'и ворапи***

Саву, 1980-е гг.
хлопок, икат основы, ручное ткачество
84,5x130
ГМБ, инв. № 9248 II
Men's waist wrap *hi'i worapi*
Savu, 1980s
cotton, warp ikat
84,5x130
SMOA, inv. no. 9248 II

Описание. Черная ткань в виде цилиндра с неразрезанными нитями основы. Поверхность разделена на продольные чередующиеся полосы с желтыми узорами. Три широкие черные полосы с цветочными мотивами *кету педи* перемежаются двумя узкими бордово-коричневыми с рядами соединенных ромбов, а также полосами, украшенными мотивами *вохапи* и *бода*. В нескольких местах они прерываются неровными вертикальными рядами белых штрихов.

Хи'и является традиционной мужской поясной одеждой, в наши дни ее носят преимущественно приверженцы древних анимистических верований. Ее для мужчины ткнут женщины его семьи, причем они имеют право использовать лишь узоры своего рода. Если же муж происходит из другой родовой группы, то он не имеет права надевать одежду с этими орнаментами, поэтому одевание с надлежащим декором ему изготавливают мастерицы его клана. В данном случае, судя по характеру ромбовидного мотива *вохапи*, ткань выполнена представительницами экзогамной группы *хуби ики*. На Саву *хи'и* могли использовать и как *селимум*, то есть наплечную накидку.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар
Публикация. [130, с. 122]



129. Ткань для *саронга*

Центрально-восточный Флорес,
1980-е гг.
хлопок, икат основы, ручное ткаче-
ство
84x135
ГМБ, инв. № 9230 II
Cloth for *sarong*
Central-East Flores, 1980s
cotton, warp ikat
84x135
SMOA, inv. no. 9230 II

Описание. Бордовая ткань в виде цилиндра с неразрезанными нитями основы. Орнаменты на ткани расположены в трех продольных ярусах — одном широком (более половины длины *саронга*) с преобладанием темных тонов и двух более узких бордовых. Эти фризы состоят из сплошных полосок: темно-бордовых с желтыми зубчатыми мотивами, черных с белыми ромбами в обрамлении стилизованных листьев и более узких с белыми крапинками и волнообразными линиями.

Ткань происходит, по-видимому, из центрально-восточных районов Флореса. Одними из наиболее древних и благоприятных тканых узоров в этом регионе считаются мотивы, изображающие змею или повторяющие рисунок ее кожи. Архаичный образ змеи *наги* как всемогущего хтонического божества подателя жизни и благополучия, по-прежнему занимает важное место в местных верованиях. Икатам с разнообразными волнообразными узорами приписывают защитные свойства, поэтому их нередко носят беременные женщины. Они служат также церемониальным и ритуальным одеянием, подобные ткани используются и в погребальном обряде — ими покрывают тело покойника, его гроб.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар



130. Накидка *раги хотанг*

Северная Суматра, народ тоба батаки, нач. XX в.
хлопок, бисер, ручное ткачество, икат основы, дополни-
тельная основа, плетение
160x70,8 (без кистей), дл. кистей 17
ГМБ, инв. № 9238 II
Shoulder cloth *ragi hotang*
North Sumatra, Toba Batak wpeople, early 20th cent.
cotton, glass beads, warp ikat, supplementary warp weave,
twining
160x70,8 (without fringe). fringe l. 17
SMOA, inv. no. 9238 II

Описание. Центральное поле накидки-*улоса* черно-
го цвета с тонкими продольными бордовыми и белыми по-
лосками и мелкими белыми “черточками” икатового узо-
ра *хотанг* (батакск. «ротанг»). По продольным сторонам
идут широкие бордовые каймы, обшитые по краю черно-
бело-красным бисером. Поперечные стороны украшены
девятью горизонтальными рядами мелких бело-желто-
красных геометрических узоров, преимущественно в виде
штрихов, и заканчиваются каймой *сират*, плетенной с ис-
пользованием дополнительного утка, с бело-черно-бордо-
выми ромбовидными мотивами *бору-бору*, ассоциирую-
щимися с женским началом.

Смысловое значение основного “штрихового” узо-
ра накидки связывается со стойкостью и долголетием.
Улос раги хотанг является церемониальной одеждой,
играющей важную роль в ритуалах жизненного цикла.
Во время свадьбы такую ткань отец жениха накидывает на
плечи новобрачным, желая им счастья и большого потом-
ства. В свою очередь молодожены стягивают ткань спереди
и связывают кисти, образуя таким образом замкнутый
круг, символизирующий их единство и долгую совместную
жизнь. У гостей-мужчин на свадебной церемонии переки-
нутая через плечо накидка является знаком их принадлеж-
ности к семье невесты. Женщина получает такой *улос* в дар
от своих родителей при рождении первого ребенка. А вклю-
ченная в мужской костюм накидка *раги хотанг* указывает
на то, что носитель ее женат и имеет свою семью.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар

131. Накидка *мангиринг*

Северная Суматра, народ тоба батаки, 1960–1970-е гг.
хлопок, металлическая нить, ручное ткачество, икат осно-
вы, дополнительный уток
172x86 (без кистей), дл. кистей 17
ГМБ, инв. № 7289 II
Shoulder cloth *mangiring*
North Sumatra, Toba Batak people, 1960s–1970s
cotton, metal thread, warp ikat, supplementary weft weave
172x86 (without fringe), fringe l. 17
SMOA, inv. no. 7289 II

Описание. Центральное поле шарфа темно-виш-
невого цвета с узкими продольными белыми, желтыми
и красными полосками и поперечными из желтых метал-
лических нитей. Пространство между ними заполнено чер-
но-белыми узорами в виде наконечника стрелы. Продоль-
ные края шарфа обрамлены каймой, сплошь затканной
мелким ромбовидным орнаментом из металлических ни-
тей. Такое широкое применение “золотых” нитей в декоре
улосов получило распространение у батаков в сер. XX в.
и является результатом влияния текстильных традиций
соседних народов, в частности минангкабау и палембанг,
в ткачестве которых значительное место занимают парчо-
вые *сонгкеты*.

Шарфы *мангиринг* являются церемониальной
одеждой, которую носят по праздникам, преимуще-
ственно молодые матери, перекинув через плечо или
в качестве головного убора. Прочно ассоциируются
с плодородием, возникновением новой жизни, поэ-
тому *мангиринг* служит распространенным подарком
женщине по случаю рождения ребенка, особенно перво-
го, от ее родителей или бабушки и дедушки по материн-
ской линии. *Мангиринг* могут использоваться и как пе-
реноска для детей.

Поступление. 1985 г., приобретено у частного лица

Публикация. [165, с. 225]



**132. Завеса на деревянном креплении**

Центральный Сулавеси, народ тораджи¹, 1980-е гг.
хлопок, дерево, икат основы, техника *прада*, резьба, тонировка

Ткань: 116,5x51 (без кистей), дл. кистей 8,3; деревянное крепление: 10x59

ГМБ, инв. № 9226 II

Cloth with hanger

Central Sulawesi, Toraja people, 1980s

cotton, carved wood, warp ikat, *prada* technique

Cloth: 116,5x51 (without fringe), fringe l. 8,3; hanger: 10x59
SMOA, inv. no. 9226 II

Описание. Бордово-коричневая завеса, узоры которой и их размещение на ткани повторяют традиционную орнаментацию сумбанских накидок *хинги комбу*. Посередине полотна помещены два крупных мотива *кариху*, которые делят поверхность ткани на половины с одинаковыми изображениями. В центре каждой части в обрамлении змеевидных фигур находится большой омар с миниатюрными рыбками у клешней. По сторонам помещены половины деревьев. Продольные края украшены бордово-бежевыми полосами со светлыми вкраплениями, поперечная кайма заполнена рядом треугольников. Узоры обведены золотым контуром.

Ткань является декоративной завесой и привязана кистями к деревянному резному креплению, имеющему волнообразный верх и украшенному изогнутыми растительными побегами.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар

¹ Атрибуция шарфа произведена г-жой Э. Витулар.

133. Накидка

Центральный Сулавеси, народ тораджи, 1980-е гг.

хлопок, икат основы, техника *прада*

115x62,5 (без кистей), дл. кистей 8,7

ГМБ, инв. № 9228 II

Cloth

Central Sulawesi, Toraja people, 1980s

cotton, warp ikat, *prada* technique

115x62,5 (without fringe), fringe l. 8,7

SMOA, inv. no. 9228 II

Описание. Бордово-коричневая ткань, все центральное пространство которой занимает крупная вытянутая четырехлепестковая розетка с зубчатым обрамлением. С четырех сторон от нее изображены человеческие фигурки с опущенными руками. Основное поле обрамлено прямоугольной рамкой из светлых столбцов размытых очертаний. Поперечные края накидки оканчиваются рядом стилизованных растительных мотивов. Орнаменты обведены золотым контуром.

Подобные ткани с изображением антропоморфных фигур предков являлись ритуальными завесами и покрывалами гроба и тела покойного у тораджей, во многом сохраняющих свои древние анимистические воззрения. В наши дни небольшого размера накидки помимо использования их в ритуалах жизненного цикла могут служить покрывалом для ценных предметов или украшать жилище в качестве декоративного панно.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар





134. Накидка селимут

Восточная Индонезия (Западный Тимор?),

перв. пол. XX в.

хлопок, икат основы, ручное ткачество

212x107,7 (без кистей), дл. кистей 12

ГМВ, инв. № 4558 II

Men's wrap *selimut*

East Indonesia (West Timor?),

first half of the 20th cent.

cotton, warp ikat

212x107,7 (without fringe), fringe l. 12

SMOA, inv. no. 4558 II

Описание. Накидка сшита вручную из четырех продольных полотнищ: два центральных белого цвета, два боковых — темно-бордовые в узкую зелено-малиново-сине-красно-оранжевую полоску. Разноцветные полосы чередуются с рядами, заполненными светлыми, сильно стилизованными фигурками животных с длинным хвостом, возможно конями.

Поступление. 1966 г., передача из Музеев Московского Кремля



135. Термутис Малис. Накидка
Танимбар, о. Ямдена, г. Саумлаки.
2013-2014 гг.
хлопок, ручное ткачество, икат
основы
158x53,3 (без кистей),
дл. кистей 7-9
ГМБ, инв. № 10701 II
Thermutis Malis. Cloth
Tanimbar, Yamdena, Saumlaki, 2013-
2014
cotton, warp ikat
158x53,3 (without fringe), fringe l. 7-9
SMOA, inv. no. 10701 II

Описание. Накидка охристо-коричневого цвета с тонкими желтыми продольными полосками. По всей длине ткани почти на равном расстоянии между собой проходят три черные с бело-красной окаемкой полосы с белыми икатовыми узорами. В двух узких рядах вытканы декоративные мотивы в виде двух противоположащих, соединенных стеблями цветков. Третью, более широкую полосу украшают узоры из сдвоенных ромбовидных элементов с завитками — это традиционный танимбарский мотив, восходящий, как считается, к изображению ткацкого станка.

Ткань выполнена мастерицей Термутис Малис (род. 1970) из города Саумлаки на острове Ямдена (архипелаг Танимбар). Она обучалась ткачеству у своей матери и работает самостоятельно с 15 лет. В настоящее время она глава организованной ею крупной мастерской ручного ткачества. Много внимания Термутис Малис уделяет сохранению и популяризации традиционного текстиля Восточной Индонезии. В июне 2014 г. принимала участие в мастер-классе, организованном посольством Республики Индонезия в Москве.

Поступление. 2014 г., дар посольства Республики Индонезия в Москве



136. Ткань на женскую юбку улап дойо
Восточный Калимантан, народ бенуак даяки, 1980-е гг.
растительное волокно дойо, икат
основы, ручное ткачество
49,6x126
ГМБ, инв. № 9245 II
Cloth for women's skirt ulap doyo
East Kalimantan, Dayak Benuaq people, 1980s
doyo fibre, warp ikat
49,6x126
SMOA, inv. no. 9245 II

Описание. Светло-желтая цилиндрическая ткань с двумя неразрезанными полосами нитей основы. На поверхности полотнища чередуются широкие продольные темно-серые и более узкие песочно-желтые полосы. Две центральные полосы украшены традиционным узором *буайя* — сильно геометризованными фигурами крокодилов, помещенными в зеркальном отражении. Тела рептилий изображены в профиль, их головы повернуты друг к другу и почти соприкасаются.

Прямые юбки из волокна *дoyo* являются праздничным одеянием женщин у бенуак даяков. Подобные ткани, украшенные стилизованными фигурами предков, различных животных, растительными мотивами, могли также сшивать в длинные накидки, которые надевали во время погребальных обрядов, церемоний сбора урожая. Кроме того, им приписывали способность излечивать болезни. Крокодил у даяков священное животное, он считается воплощением водного духа Джуата, охранителя и заступника. Именно поэтому одежду с фигурами крокодилов нередко носили беременные женщины как защиту для себя и своего ребенка. Эта рептилия, как верят местные обитатели, является стражем подземного мира. У ряда племен Калимантана крокодил почитается как тотем.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар
Публикация. [130, с. 123]



137. Шарф

Танимбар, о. Ямдена, г. Саумлаки, мастерская Т. Малис, 2013–2014 гг. хлопок, ручное ткачество, икат основы

158x15,7 (без кистей), дл. кистей 11 ГМБ, инв. № 10702 II

Scarf

Tanimbar, Yamdena, Saumlaki, T. Malis workshop, 2013–2014 cotton, warp ikat

158x15,7 (without fringe), fringe l. 11 SMOA, inv. no. 10702 II

Описание. Шарф бордового цвета с продольной полосой посередине, на черном фоне которой вытканы белые узоры в виде скругленного ромба со сдвоенными завитками. Центральная полоса имеет желто-красные окаемки. Подобные шарфы входят в настоящее время в состав национального костюма на Танимбаре — их носят, перекинув через плечо.

Поступление. 2014 г., дар посольства Республики Индонезия в Москве



138. Мужская накидка

Восточная Малайзия, штат Саравак, г. Муках, 2000-е гг. хлопок, икат основы, ручное ткачество

226x72 (без кистей), дл. кистей 8 ГМБ, инв. № 10589 II

Men's wrap

East Malaysia, Sarawak state, Mukah, 2000s cotton, warp ikat

226x72 (without fringe), fringe l. 8 SMOA, inv. no. 10589 II

Описание. Прямоугольное полотнище ткани черно-бордового цвета с кистями по поперечным краям. Композиция состоит из трех широких продольных полос, отделенных друг от друга узкими черными полосками, и сплошь заполненных бордово-желтыми узорами. Центральную часть ткани занимает узор, состоящий из крупных ромбовидных розеток с желтым заполнением внутри и снаружи. Орнаментальное решение боковых кайм одинаково: среднюю черную часть с растительными мотивами обрамляют красно-бордовые полосы с геометризированными четырехлепестковыми розетками.

Подобные ткани служат мужской одеждой — их носят, перекинув через плечо или обернув вокруг бедер. В наши дни они также могут использовать и как декоративные занавесы.

Поступление. 2011 г., дар В.А. Погадаева

139. Завеса

Восточная Малайзия, штат Саравак, г. Муках, народ ибаны, 2000-е гг.

хлопок, икат основы, ручное ткачество

75x45 (без бахромы), дл. бахромы 5 ГМБ, инв. № 10588 II

Hanging

East Malaysia, Sarawak state, Mukah, Iban people, 2000s cotton, warp ikat

75x45 (without fringe), fringe l. 5 SMOA, inv. no. 10588 II

Описание. Центральное поле темно-малиновой ткани занимают две стоящие рядом схематично вытканые человеческие фигуры с опущенными вниз руками. Каждая помещена в своеобразную вытянутую рамку, ограниченную сверху и снизу зигзагообразными линиями. От рамки через равные промежутки отходят диагональные отростки с завитками на концах, напоминающие стилизованные ветви деревьев.

По-видимому, рисунок занавеси воспроизводит широко известную в искусстве даяков изобразительную композицию — фигуры предков, стоящих у Древа жизни. Даяки полагали, что икаты с антропоморфными образами обладают защитными функциями. Во время проведения ритуалов большими полотнами с подобным декором ограждалось пространство, где разворачивалось сакральное действо.

Поступление. 2011 г., дар В.А. Погадаева





140. Завеса

Малайзия, штат Саравак, г. Муках, 2000-е гг.

хлопок, икат основы, ручное ткачество

100,5x100,5 см (без кистей),
дл. кистей 9

ГМБ, инв. № 10590 II

Hanging

East Malaysia, Sarawak state, Mukah, 2000s, cotton, warp ikat

100,5x100,5 (without fringe), fringe l. 9
SMOA, inv. no. 10590 II

Описание. Прямоугольное полотнище ткани сине-белого цвета с кистями по поперечным концам. Композиция состоит из продольных полос, сплошь заполненных синими, голубыми и белыми узорами и отделенных друг от друга узкими черно-желтыми полосками. Центральную часть ткани и продольные края занимают полосы с мелкими геометризированными узорами — ромбами, спиралевидными побегами, сильно стилизованными антропоморфными (?) фигурами. Середину обрамляют две широкие полосы с двумя сине-голубыми крупными ромбами.

Ткани небольшого размера могут служить декоративными завесами в доме или использоваться как покрывало для ритуальных даров и подношений.

Поступление. 2011 г., дар В.А. Погадаева



141. Поясная одежда *вастра эндек*

Бали, 1970-е гг.

хлопок, икат утка, ручное ткачество
117,8x198

ГМБ, инв. № 7314 II

Hip wrapper *wastra endek*

Bali, 1970s

cotton, weft ikat

117,8x198

SMOA, inv. no. 7314 II

Описание. Малиновая ткань с бледно-розовыми “размытыми” узорами, расположенными в трех продольных рядах. Посередине идет полоса с овальными цветочными розетками, имеющими желтую сердцевину. По краям — конусообразные, обращенные остриями к центру цветочные мотивы с двумя желтыми листками.

Вастра — балийское название поясной одежды, синоним слова *каин*. *Вастра эндек* на Бали носят и мужчины, и женщины. Они воспринимаются жителями острова как традиционно балийские, связанные с наследием предков ткани, и широко бытуют во всех слоях населения, в первую очередь как повседневная одежда, также их надевают на официальные мероприятия и праздники.

Поступление. 1985 г., приобретено у частного лица



142. Поясная одежда *вастра эндек*

Бали, 1960 –1970-е гг..
хлопок, икат утка, ручное ткачество
113,5x204
ГМБ, инв. № 9318 II
Hip wrapper *wastra endek*
Bali, 1970s
cotton, weft ikat
113,5x204
SMOA, inv. no. 9318 II

Описание. Оливковая ткань с бледно-желтыми “размытыми” узорами в виде удлинённых цветочных розеток, аранжированных в три продольных ряда. Мотивы в верхнем и нижнем ряду дополнены оранжевыми “бутонами” и желтыми завитками-листочками.

Поступление. 1999 г., дар Т.И. Козловской



143. Поясная одежда *вастра эндек*

Бали (Западная Ява?), 1980-е гг.
хлопок, икат утка, ручное ткачество
116x276
ГМБ, инв. № 9247 II
Hip wrapper *wastra endek*
Bali (West Java?), 1980s
cotton, weft ikat
116x276
SMOA, inv. no. 9247 II

Описание. Темно-синяя ткань с серо-лиловыми геометризванными растительными узорами, скомпонованными в чередующиеся продольные ряды. Одна полоса состоит из четырехлучевых ромбовидных розеток, другая — из лилейного цветка.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар





144. Ткань на саронг липа саббе

Южный Сулавеси, округ Ваджо, 1980-е гг.

шелк, икат утка

108x264

ГМБ, инв. № 9243 II

Cloth for sarong lipa sabbe

South Sulawesi, Wajo region, 1980s

silk, weft ikat

108x264

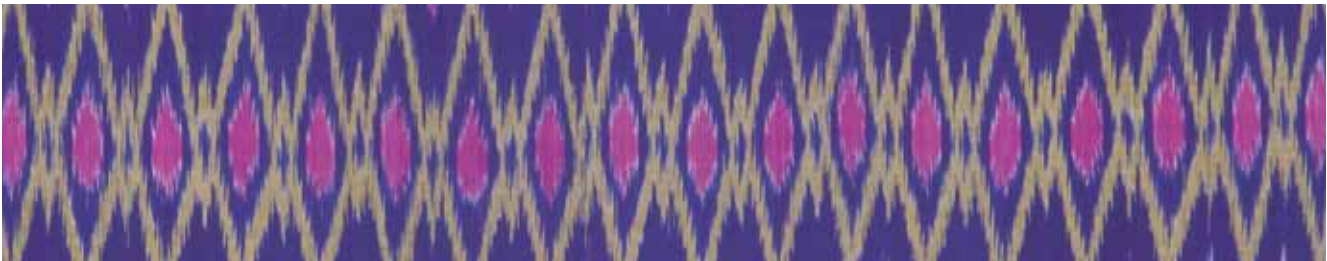
SMOA, inv. no. 9243 II

Описание. Ткань ярко-синего цвета со сплошным орнаментом из пересекающихся ромбов оливкового цвета, сгруппированных в девять горизонтальных ярусов. Внутри каждой ячейки помещены шестигранные розетки малинового цвета.

Шелковые *саронги липа саббе* с яркой расцветкой являются практически обязательным элементом праздничной одежды у представителей народов буги и мандар, обитающих на южном и юго-западном Сулавеси, и воспринимаются ими как знак этнической принадлежности. По местной легенде, образцом для таких изделий стала ткань, оставленная богами на берегу озера Темле. В декоре *саронгов* мандар преобладают клетчатые узоры, в то время как буги предпочитают разнообразные зигзагообразные и стилизованные цветочные мотивы. Интересно отметить, что орнамент из цепочек соприкасающихся ромбов, подобный украшающему данную ткань, ряд исследователей трактует как схематические изображения череды предков, называя эти узоры “генеалогическими” [86, с. 138].

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар

Публикация. [130, с. 123]



145. Ткань на саронг липа саббе

Южный Сулавеси, округ Ваджо, 1980-е гг.

шелк, икат утка

110x257

ГМБ, инв. № 9244 II

Cloth for sarong lipa sabbe

South Sulawesi, Wajo region, 1980s

silk, weft ikat

110x257

SMOA, inv. no. 9244 II

Описание. Зеленая ткань со сплошным зигзагообразным орнаментом желто-оранжево-сине-малинового цветов. Многочисленные варианты подобного узора, известные под названиями *чобо*, *буумбанг*, *геломбанг*, ассоциируются у жителей Южного Сулавеси с волнами, стихией воды и ее животворящей силой.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар





УЗОРНОЕ ТКАЧЕСТВО

146. Церемониальная ткань с изображениями кораблей

Южная Суматра, Лампунг, народ паминггир,

1970–1980-е гг.

хлопок, дополнительный уток, ручное ткачество

111x42,5

ГМБ, инв. № 9239 II

Ceremonial cloth with ship motifs

South Sumatra, Lampung, Paminggir people, 1970s – 1980s

cotton, supplementary weft weave

111x42,5

SMOA, inv. no. 9239 II

Описание. Вертикальная композиция ткани состоит из трех идентичных сцен, разделенных полосами черных зигзагов. На светлом фоне выткан крупный черно-белый двухпалубный корабль, от которого отходят меандровидные завитки. На нижней палубе корабля в середине помещена фигура человека с двумя конями по сторонам. Центральную часть верхней палубы занимает слон с двумя стоящими на его спине человечками. У носа и кормы изображены по две антропоморфные фигуры, расположенные одна над другой, над ними — стилизованное дерево с людьми по бокам. Над кораблем выткана ладья с Древом жизни, слева и справа “плывут” две лодки с двумя фигурами людей в них.

Каждая из трех частей ткани являет собой готовый *тампан* — квадратное или прямоугольное полотнище, которое используется почти во всех обрядах жизненного цикла, в первую очередь как покрывало для даров. Во время сватовства, свадьбы родственники и гости приносят дары, завернутые в ткани *тампаны*. Впоследствии ткани им возвращаются, как правило, с небольшими сладостями. То же происходит при рождении ребенка, нарекании его имени, в процессе похоронных церемоний. При проведении ритуалов обрезания или подпиливания и чернения зубов *тампан* кладут под тело мальчика или девушки. Иногда такой тканью покрывают место, где сидит наиболее уважаемый член общины. При завершении строительства нового дома *тампан* подвешивался на центральную балку конька крыши.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар

Публикации. [126, с. 27; 127, ил. 36; 130, с. 124]

147. Церемониальная ткань

Северная Суматра, народ тоба батаки,

1960–1970-е гг..

хлопок, волокно ананаса (?), дополнительный уток, ручное ткачество

129x55,3 (без кистей), дл. кистей 12,5

ГМБ, инв. № 8169 II

Ceremonial cloth

North Sumatra, Toba Batak people, 1960s – 1970s

cotton, plant fibre (ananas?), supplementary weft weave

129x55,3 (without fringe), fringe l. 12,5

SMOA, inv. no. 8169 II

Описание. Светлый фон ткани сплошь занят мелкими геометрическими черно-белыми, с небольшими вкраплениями красно-кирпичного, узорами, аранжированными в продольные ряды. Среди мотивов преобладают зигзаги, ромбы, косые кресты, двойные спирали, волнистые линии. В центральной части накидки проходят две широкие поперечные полосы, которые делят ткань на две половины. В них помещены крупные ромбы, заполненные спиралевидными завитками. В пространстве между ромбами изображены стилизованные ящерицы: с одной стороны женский вариант узора *бору-бору ни джункит* в виде условной фигурки пресмыкающегося с четырьмя лапками, с другой стороны — мужской *баоа ни джункит*, очень обобщенная, стреловидная форма, внутри которой даны только голова и хвост.

Ткани с такими орнаментами считаются у батаков церемониальными, ведь ящерица почитается как священное животное, ее облик может принимать богиня земли Бораспати ни Тано, являющаяся хранительницей рода и домашнего очага. Изделия небольшого размера, как в данном случае, могут служить ценным даром по различным важным событиям, таким как свадьба, рождение ребенка или похороны. Подобные геометрические мотивы, сгруппированные в две поперечные каймы, обрамляют накидку *улос рагидан*, самое сакральное одеяние у батаков. Длинные узкие полотнища, украшенные идентичным образом, служат головным убором.

Поступление. 1989 г., приобретено у частного лица

Публикация. [130, с. 123]



**148. Шарф садум**

Северная Суматра, народ англола батаки, перв. пол. XX в.
хлопок, растительное волокно, бисер, дополнительный
уток, ручное ткачество, плетение
196x71 (без кистей), дл. кистей 20

ГМВ, инв. № 4596 II

Shoulder cloth sadum

North Sumatra, Angkola Batak people, first half of the 20th
cent.

cotton, plant fiber, beads, supplementary weft weave, twining
196x71 (without fringe), fringe l. 20

SMOA, inv. no. 4596 II

Описание. Темно-синий шарф с широкими продольными полосатыми каймами красно-бордового цвета. Композиция ткани состоит из трех почти равных по длине частей: центральной, украшенной лишь девятью миниатюрными четырехлепестковыми звездчатыми розетками, и двух по продольным краям с поперечными полосками, сплошь затканными разноцветными геометрическими орнаментами. Между рядами орнамента с двух сторон выткана надпись: «SELAMAT PAKAI» (индон. «Счастливого ношения»). Края продольных сторон обшиты черно-бело-красным бисером, поперечные концы шарфа заканчиваются плетеной полосой из такого же бисера и кистями.

Накидка садум (*уло* садум) относится к разряду церемониальных тканей. В качестве наплечного шарфа она обязательно включается в праздничный костюм, как мужской, так и женский, иногда из нее сооружают головной убор. Она служит ритуальным даром в обрядах жизненного цикла, например, преподносится родителями невесты на свадьбу или ко дню рождения первого ребенка дочери. Эти ткани являются также престижными подарками для почетных гостей.

Поступление. 1966 г., передача из Музеев Московского Кремля, куда ткань поступила в 1960 г. из Управления делами Совета Министров СССР

Публикация. [165, с. 224]

149. Шарф садум

Северная Суматра, народ англола батаки, сер. XX в.
хлопок, растительное волокно, шерсть, люрексная нить,
бисер, дополнительный уток, ручное ткачество, плетение
185x60,5 (без кистей), дл. кистей 18,5

ГМВ, инв. № 7288 II

Shoulder cloth sadum

North Sumatra, Angkola Batak people, mid-20th cent.

cotton, plant fiber, wool, lurex thread, beads, supplementary
weft weave, twining

185x60,5 (without fringe), fringe l. 18,5

SMOA, inv. no. 7288 II

Описание. Черный шарф с широкими продольными полосатыми каймами красно-бордового цвета. Композиция ткани состоит из трех почти равных по длине частей: центральной, украшенной лишь шестью миниатюрными четырехлепестковыми розетками, и двух по продольным краям с поперечными полосками, сплошь затканными разноцветными геометрическими орнаментами. Между рядами орнамента вытканы надписи: «SELAMAT PAKAI» (индон. «Счастливого ношения») с одной стороны и «SELAMAT PAKE» (индон. «Носи в хорошем здравии») с противоположной. Края продольных сторон обшиты черно-бело-красным бисером.

Плетеная кайма из нитей и бисера, которой заканчиваются поперечные края *уло*са, называется *сират*, в данном случае *сират симата*, так как сделана из бисера. Интересно, что это единственная часть ткани, которую допускается выполнять мужчинам. Ткачество у батаков — женская прерогатива, их работа ассоциируется с созданием нового мира, упорядоченной вселенной. Мужчины же воспринимаются в первую очередь как защитники, поэтому им доверяют создание кромки, закрепляющей края готового *уло*са.

Поступление. 1985 г., приобретено у частного лица

Публикация. [165, с. 224]





150. Шарф *садум паромпа* для переноски детей
Северная Суматра, народ ангкола батаки, 1960 – 1970-е гг.
хлопок, растительное волокно, шерсть, бисер, дополнительный уток, ручное ткачество, плетение
187x46 (без кистей), дл. кистей 18
ГМБ, инв. № 7887 II
Baby sling cloth *sadum parompa*
North Sumatra, Angkola Batak people, 1960s — 1970s
cotton, plant fiber, wool, beads, supplementary weft weave, twining
187x46 (without fringe), fringe l. 18
SMOA, inv. no. 7887 II

Описание. Черное поле накидки с продольных сторон обрамлено широкими бордово-фиолетовыми полосами. Декор средней части состоит из разноцветных геометрических узоров, аранжированных в поперечные полосы. Центр отмечен двумя одинаковыми надписями: «GABEMAHITA» (батак. «Долголетия тебе»). Продольные стороны обшиты черно-бело-красным бисером, а поперечные края завершаются плетеной каймой *сират симата* из бисера и кистями.

Подобный *улос*, более узкий, чем другие шарфы *садум*, в первую очередь предназначен для переноски детей, считается, что он обладает магическими защитными свойствами. Ценность *улоса* подчеркивается в одной из известных батакских притч. В ней говорится, что основными источниками тепла являются солнце, огонь и накидка. Но солнце не светит ночью, огонь может обжечь, и лишь *улос* неизменно согревает своего владельца.

Поступление. 1988 г., приобретено у частного лица
Публикация. [165, с. 225]

151. Шарф *садум*

Северная Суматра, народ тоба батаки, 1970-е–1980-е гг.
хлопок, растительное волокно, люрексная нить, бисер, ручное ткачество, дополнительный уток, плетение
180x72,5 (без кистей), дл. кистей 15
ГМБ, инв. № 9237 II
Shoulder cloth *sadum*
North Sumatra, Toba Batak people, 1970s — 1980s
cotton, plant fiber, beads, lurex thread, supplementary weft weave, twining
180x72,5 (without fringe), fringe l. 15
SMOA, inv. no. 9237 II

Описание. Центральное поле ткани черного цвета с двух сторон обрамлено широкими продольными бордовыми полосами. Все пространство шарфа заткано разноцветными узорами преимущественно геометрического характера, скомпонованными в поперечные ряды разной ширины. Его средняя часть украшена белым бисером и заткана звездчатыми мотивами и двумя надписями в зеркальном отражении: «DAMEMADINAMUSUDENA» (батак. «Мир всем нам», «Да пребудет со всеми нами мир»). Продольные кромки обшиты черно-красно-белым бисером. Поперечные края оканчиваются бордово-черными кистями и желто-красными помпонами, прикрепленными к углам.

В декоре накидки сочетаются символы мужского и женского начал — соответственно двойные звезды в центре и ромбовидные мотивы по краям. Важно и то, что бисеру, украшающему *улосы садум*, батаки приписывают свойства оберега. Его цвета — белый, черный, красный — ассоциируются с жизнью, смертью, животворящей силой крови, с вечным противостоянием добра и зла. Такие накидки, более широкие, чем обычные *садум*, носили не только как наплечный шарф, ими могли также драпировать бедра поверх нижней длинной юбки или закрывать грудь.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар





152. Женский костюм: саронг лау пахуду и шарф
Восточная Сумба, 1980-е гг.

хлопок, дополнительная основа, ручное ткачество

Саронг: 117,5x60; *шарф*: 120x22 (без кистей);

дл. кистей 10,5

ГМВ, инв. №№ 9227/1-2 II

Women's costume: sarong lau pahudu and scarf

East Sumba, 1980s

cotton, supplementary warp weave

Sarong: 117,5x60; *scarf*: 120x22 (without fringe); fringe l.

10,5

SMOA, inv. nos. 9227/1-2 II

Описание. Черный саронг шит из двух продольных полос, верхняя часть в редкую красно-желтую полоску. Нижняя половина юбки состоит из двух широких горизонтальных полос, на которых вытканы стоящие попарно у стилизованного дерева петухи (павлины?). Эти центральные фризы обрамлены полосками, заполненными белыми зигзагообразными линиями, миниатюрными прямоугольниками и косыми крестиками. На черном фоне шарфа помещены восемь петухов (павлинов?) у деревьев, края оканчиваются каймой с зубчатым узором и кистями.

До начала XX в. саронг лау пахуду имели право носить лишь женщины высшего сословия. В настоящее время он является традиционной праздничной одеждой жительниц Восточной Сумбы, а в последние десятилетия стал дополняться узким шарфом, который носят, перекидывая через правое плечо. Петух символизирует на Сумбе верность, честность и мужество.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар





153. Ритуальная ткань *пахикунг*

Восточная Сумба,
1970–1980-е гг.
хлопок, дополнительная основа,
ручное ткачество
55x122 (без кистей) б дл. кистей 22
ГМБ, инв. № 9231 II
Ritual cloth *pahikung*
East Sumba, 1970s — 1980s
cotton, supplementary warp weave
55x122 (without fringe), fringe l. 22
SMOA, inv. no. 9231 II

Описание. На черном фоне шарфа в центральном регистре чередуются изображения человеческой фигуры с поднятыми руками (сумбан. *анатомили*) и стилизованное дерево, увенчанное тремя головами (узор *андунг*). Средняя часть обрамлена широкими продольными каймами из десяти узких полос, заполненных восьмиугольными розетками, зигзагами, ромбовидными мотивами. Шарф оканчивается поперечными ткаными каймами *кабакил* и кистями.

Антропоморфные фигуры на сумбанских тканях ассоциируются с предками и их защитной магией, в то время как мотив *андунг*, связанный с древним обычаем охоты за головами, призван даровать процветание и плодородие.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар

Публикации. [126, с. 29; 127, ил. 38; 130, с. 124]



154. Женский наплечный шарф

Восточная Сумба, 1970–1980-е гг.
хлопок, дополнительная основа,
ручное ткачество
140,5x36 (без кистей),
дл. кистей 12,5
ГМБ, инв. № 9234 II
Women's shoulder cloth
East Sumba, 1970s — 1980s
cotton, supplementary warp weave
140,5x36 (without fringe), fringe l. 12,5
SMOA, inv. no. 9234 II

Описание. На черном фоне шарфа в центральном регистре вытканы пять фигур лошадей: две пары животных стоят, повернувшись друг к другу, один конь в конце ткани помещен отдельно. Фигуры разделены ромбовидными мотивами и косыми крестами. Средняя часть шарфа обрамлена широкими продольными каймами, состоящими из трех полосок, заполненных зигзагообразными линиями и узорами из ромбов.

Сумбанцы — это единственный в Индонезии народ, который занимается разведением лошадей. Для них конь был, да и сейчас остается, главным источником богатства и показателем высокого статуса владельца. Так как коневодством ведают мужчины, это благородное животное связывают с атрибутами воинской доблести и власти. Коня также считали перевозчиком душ умерших в загробное царство. В ритуальные ткани с изображением всадников и коней завертывали тело усопшего правителя перед погребением, во время которого нередко приносили в жертву его любимого коня.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар



155. Саронг липа сонгке
Западный Флорес, округ Мангтарай, народ мангтарай, 1980-е гг.
хлопок, дополнительный уток, ручное ткачество
134,5x117
ГМБ, инв. № 9233 II
Sarong lipa songke
West Flores, Manggarai region, Manggarai people, 1980s
cotton, supplementary weft weave
134,5x117
SMOA, inv. no. 9233 II

Описание. Сшитый вручную из двух поперечных черных полотнищ *саронг*. Композиция ткани по вертикали делится на почти равные половины, что соответствует, по мнению мангтарай, *бадану* и *кепале*. Пространство одной части плотно заткано разноцветными геометрическими узорами, скомпонованными в широкие и узкие вертикальные полосы. Декор другой половины *саронга* более скромен и состоит из небольших ромбов, аранжированных в редкие полосы. Верх и низ *саронга* обрамлены одинаковой каймой из пяти узких полосок и треугольников *джок*, что является знаком высококачественного изделия.

Праздничные *саронги липа сонгке* носят и мужчины, и женщины, причем в отличие от яванских *саронгов* не существует строгих правил, какая часть ткани должна располагаться спереди.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар



156. Мужская накидка селимут
Восточная Индонезия?, сер. XX в.
шелк, хлопок, ручное ткачество, плетение
238x92,5 (без кистей), дл. кистей 20
ГМБ, инв. № 4556 II
Men's wrap selimut
East Indonesia?, mid-20th cent.
silk, cotton, hand-woven, twining
238x92,5 (without fringe), fringe l. 20
SMOA, inv. no. 4556 II

Описание. Накидка в бело-желто-черную полосу сшита из двух продольных полотнищ. Простые и “пунктирные” разноцветные полосы имеют разную ширину. По поперечным краям накидки имеются кисти, а также вытканы каймы в бело-черную вертикальную узкую полосу. Традиция использования подобных полосатых или однотонных *селимутов* характерна для Восточной Индонезии — островов Ломбок, Сумба, Адонара, Тимор. Возможно также, что ткань создана на Суматре батаками.

Поступление. 1966 г., передача из Музеев Московского Кремля, куда предмет поступил из Управления делами Совета Министров СССР в 1960 г.



СОНГКЕТЫ

157. Накидка наголовная

Западная Суматра, народ минангкабау, нач. XX в.
шелк, металлическая пряденая нить, дополнительный
уток, ручное ткачество

57x108,4 (без кистей), дл. кистей 7,5

ГМВ, инв. № 1950 II

Head cloth

West Sumatra, Minangkabau people, early 20th cent.

silk, metal-wrapped threads, supplementary weft weave

57x108,4 (without fringe), fringe l. 7,5

SMOA, inv. no. 1950 II

Описание. Ткань розового цвета, сплошь затканная мелким сетчатым узором из соединяющихся узких листиков. В каждой ромбовидной ячейке на серебряном фоне помещен розовый пятилепестковый цветок с листочками. Контуры сетки и заполнения мотивов выполнены золотыми нитями. Ткань аккуратно подшита вручную.

Накидка обычно использовалась в качестве головного убора, однако подобные ткани небольшого размера могли служить также покрывалом на детскую кроватку во время проведения ряда церемоний, например, официального представления новорожденного родственникам, нареkania именем, первого обрезания волос и др.

Поступление. 1953 г., передача с выставки подарков И.В. Сталину (дар индонезийских студентов, обучавшихся в Чехословакии)





158. Шарф наплечный слен-данг сонгкет

Западная Суматра, народ минангкабау, 1960–1970-е гг..

хлопок, шелк, металлическая пряденая нить, дополнительный уток, ручное ткачество

147,6x34,2

ГМВ, инв. № 7905 II

Shoulder cloth selendang songket

West Sumatra, Minangkabau people, 1960s — 1970s

cotton, silk, metal-wrapped-thread, supplementary weft weave

147,6x34,2

SMOA, inv. no. 7905 II

Описание. Малиновый фон шарфа сплошь заткан “серебряными” орнаментами. Центральное поле занято восьмилучевыми розетками *бунга бинтанг* (индон. «звездчатый цветок»). Поперечные края шарфа обрамляют широкие каймы. Внутренняя состоит из полос с ромбовидными узорами и зубчиками, внешняя — из ряда треугольников *пучук ребунг* (индон. «росток бамбука») с древовидными фигурами внутри. По продольным сторонам идет кайма с геометрическими мотивами — шевронами *салуак лака* (минанг. «плетеный ротанг») и кромка.

Наплечный шарф *сленданг сонгкет* является обязательной деталью женского праздничного костюма у минангкабау. Им могут также покрывать голову или использовать его в качестве переноски для детей в дни торжеств. Треугольный мотив *пучук ребунг* символизирует плодородие, благополучную жизнь, а также стойкость перед жизненными невзгодами, ведь бамбуковые побеги растут быстро, а выросший ствол гнется, но не ломается даже под сильными порывами ветра.

Поступление. 1988 г., приобретено у частного лица



159. Праздничная поясная одежда кайн сонгкет

Северо-восточная Суматра, Риау, 1940-е – нач. 1950-х гг.

шелк, металлическая пряденая нить, дополнительный уток, ручное ткачество

102,5x179

ГМВ, инв. № 3879 II

Festive hip wrapper kain songket

North-East Sumatra, Riau, 1940s — early 1950s

silk, metal-wrapped thread, supplementary weft weave

102,5x179

SMOA, inv. no. 3879 II

Описание. Композиция ткани темно-малинового цвета состоит из *бадана* и вертикальной полосы *кепалы* с двумя рядами треугольников *пучук ребунг*, обращенных вершинами друг к другу. По продольным сторонам проходят одинаковые каймы из зигзагообразных узоров. На центральном поле свободно размещены отдельные цветки *мавар* (индон. «роза»). Орнаменты вытканы из серебряных пряденых нитей.

Узору в виде пышных цветов приписывают свойства отгонять злых духов и призывать защиту высших сил, поэтому ткани с таким орнаментом часто используют в ритуалах, связанных с детством, например при церемонии обрезания волос.

Поступление. 1957 г., передача из секретариата К.Е. Ворошилова, дар К.Е. Ворошилову от Джакартской женской организации во время его визита в Индонезию в 1957 г.

Публикация. [165, с. 226]



160. Мужской праздничный костюм

Северо-восточная Суматра, Риау, 1940-е – нач. 1950-х гг.

хлопок, шелк, металлическая пря-
деная нить, дополнительный уток,
ручное ткачество

Рубашка: дл. 80,2, размах рука-
вов 159,3; штаны: дл. 116,2; ш.
66,5; *саронг*: 105,6x99,2; платок:
87,4x83,9; кушак: 214x32 (без ки-
стей), дл. кистей 14

ГМБ, инв. №№ 3900/1-5 II

Men's festive costume

North-East Sumatra, Riau, 1940s —
early 1950s

cotton, silk, metal-wrapped threads,
supplementary weft weave

Shirt: h. 80,2; w. 159,3 (with sleeves);
trousers: h. 116,2; w. 66,5; *sarong*:
105,6x99,2; head cloth: 87,4x83,9;
waist cloth: 214x32 (without fringe),
fringe h. 14.

SMOA, inv. nos. 3900/1-5 II

Описание. Мужской костюм из ткани фиолетового цвета, затканной “серебряными” узорами. Состоит из пяти предметов: рубашки, штанов, спи-
того *саронга сампинг*, платка *икет кепала*, пояса-кушака. Рубашка прямая,
с воротником стойкой и застежкой на планке впереди. Плечо спущенное, ру-
кава прямые. На груди с левой стороны пришит карман, еще два — симме-
трично в нижней части рубашки. Штаны с прямыми широкими штанинами,
к талии пришит широкий пояс из сиреневой хлопчатобумажной ткани. Рубаш-
ка и штаны украшены узором из свободно размещенных “серебряных” вось-
милучевых звезд двух разных видов. Композиция *саронга* состоит из *бадана*
и каймы *кепала тумпал*. Центральное поле декорировано звездами и обрам-
лено сверху и снизу одинаковой каймой из зигзагов и сильно стилизованных
растительных мотивов. На *кепале* в два ряда помещены треугольные мотивы
пучук ребунг, которым в данном случае придан вид бутона, вырастающего из
двух отогнутых листьев. Пространство между ними и вокруг них заполнено че-
тырехлепестковыми розетками и звездами. Кайма *папан* повторяет декор кай-
мы центрального поля. Поверхность прямоугольного платка также украшена
звездами, по углам вытканы крупные цветки с листьями, широкая кайма со-
стоит из нескольких полос узоров: косых и прямых штрихов, побега-плетенки.
Каплевидные мотивы внутреннего ряда являются, вероятно, вариантом тради-
ционного узора *лидах апи* (индон. «язык пламени»), играющего роль оберега.
Пояс-кушак представляет собой прямоугольное полотнище ткани, сложен-
ной в три раза. Тканые орнаменты в виде звезд помещены лишь на лицевую
его часть. Концы пояса с двух сторон украшены стилизованными раститель-
ными мотивами и кистями.

Данный костюм является праздничным, в том числе свадебным, муж-
ским одеянием у малайского населения провинции Риау на Суматре. *Саронг*
сампинг надевают поверх штанов и рубашки и подвязывают поясом, а пла-
ток различными способами драпируется на голове в повязку.

Поступление. 1957 г., передача из секретариата К.Е. Ворошилова, дар
К.Е. Ворошилову от Джакартской женской организации во время его визита
в Индонезию в 1957 г.

Публикации. [125, ил. 47; 132, с. 104]



161. Женский праздничный костюм: саронг лимар сонгкет и шарф сленданг

Южная Суматра, Палембанг, 1970 – 1980-е гг.

шелк, хлопок, металлическая пря-
деная нить, дополнительный уток,
икат утка, ручное ткачество

Саронг: 112x85; шарф: 175x41,8

ГМВ, инв. №№ 9242/1-2 II

**Women's festive costume: sa-
rong limar songket and scarf se-
lendam**

South Sumatra, Palembang, 1970s —
1980s

silk, cotton, metal-wrapped thread,
weft ikat, supplementary weft weave

Sarong: 112x85; scarf: 175x41,8

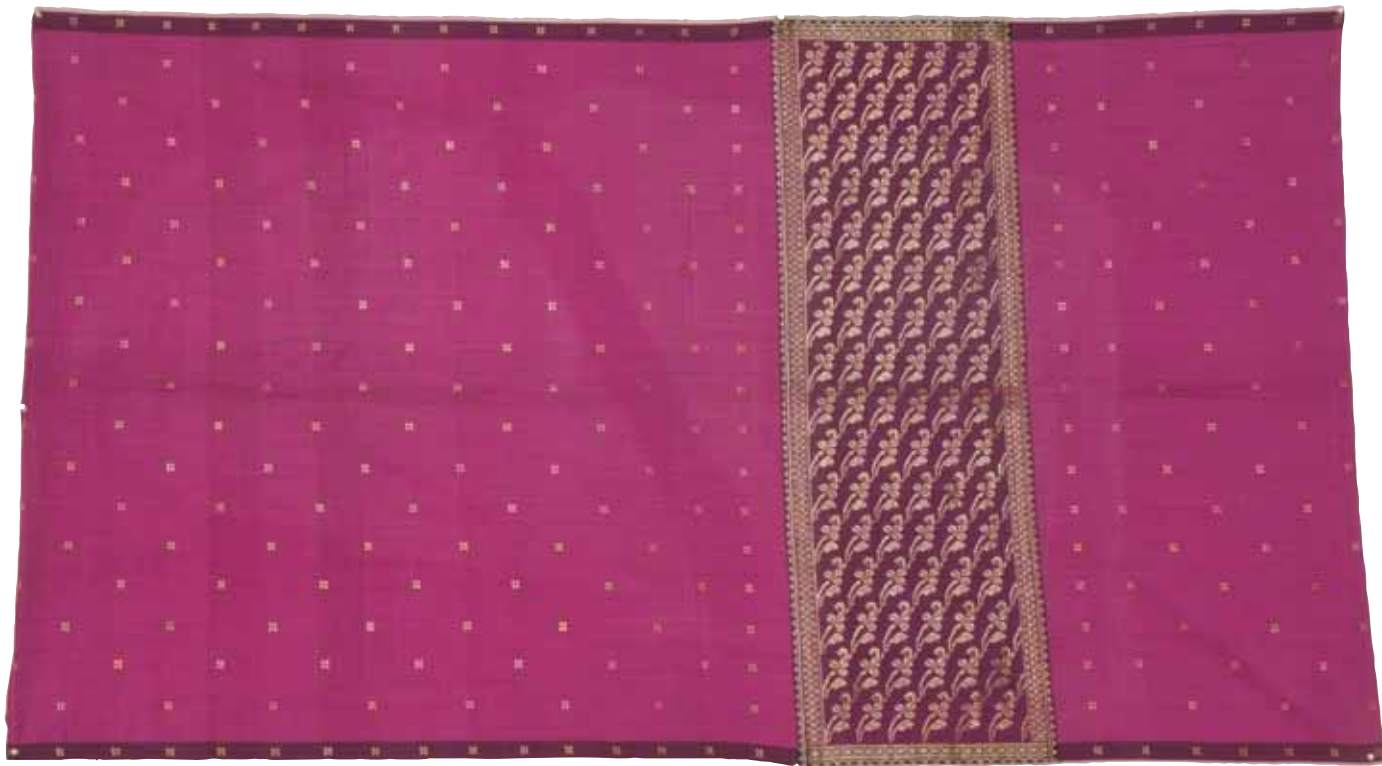
SMOA, inv. nos. 9242/1-2 II

Описание. Праздничный женский костюм состоит из сшитого *каина сонгкета* и шарфа *сленданга*, затканых “золотыми” узорами. К *саронгу* пришита бордовая подкладка, выступающая сверху на 26 см. Композиция ткани состоит из центрального поля *бадана* и каймы *кепалы*. Фон *бадана* сиреневый, с “размытыми” икатовыми узорами ромбовидных и зубчатых очертаний желтого, цикламенового, зеленого, фиолетового цветов. По всему полю разбросаны редкие “золотые” розетки трех разных видов и размеров. Продольные стороны ткани украшены одинаковыми каймами из металлических нитей с геометрическими орнаментами. На малинового цвета *кепале* помещены два ряда небольших треугольников *тумпалов*, пространство между которыми заполнено розетками-звездами. Декор шарфа соответствует орнаментике *саронга*, кайма *кепала тумпал* расположена с двух его сторон. Все швы костюма аккуратно подшиты вручную, что свидетельствует о ценности ткани.

Данный костюм представляет собой женское праздничное одеяние. Ткань, из которой он изготовлен, сочетает в себе техники иката утка (*лимар*) и узорного ткачества золотой нитью (*сонгкет*). Подобные *саронги* считаются наиболее ценными и относятся к разряду церемониальных.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар

Публикация. [130, с. 125]



162. Праздничная поясная одежда *каин лунги*

Западный Калимантан, округ Самбас, сер. XX в.

шелк, хлопок, металлическая пря-
деная нить, дополнительный уток,
ручное ткачество

105,5x190

ГМВ, инв. № 4606 II

Festive hip wrapper *kain lunggi*

West Kalimantan, Sambas district,
mid-20th cent.

silk, cotton, metal-wrapped thread,
supplementary weft weave

105,5x190

SMOA, inv. no. 4606 II

Описание. Композиция малиново-сиреневой ткани с “золотыми” орна-
ментами состоит из центрального поля *бадана* и каймы *кепалы*, сдвинутой
от центра к одному краю. *Бадан* украшен редко расположенными четырех-
лучевыми розетками. По продольным сторонам проходит темно-фиолетовая
кайма, затканная такими же розетками, края обрамлены розовой кромкой.
По фиолетовой *кепале* диагонально проходят шесть побегов из трехлепестко-
вых цветков и листиков. С четырех сторон *кепала* окружена каймой с мелким
геометрическим узором из треугольников, крестиков и т.п.

Подобные *каины* с плотно затканной *кепалой* и свободно разбросанными
по *бадану* узорами характерны для малайского населения округа Самбас на
Западном Калимантане. Мелкие четырехлепестковые мотивы *ченкех* на них
являются пожеланием богатства и здоровья, так как ассоциируются с цветка-
ми гвоздичного дерева — их ароматом, приписываемыми им целебными свой-
ствами и ценностью, как специи.

Поступление. 1966 г., передача из Музеев Московского Кремля



**163. Праздничная поясная оде-
жда *каин лунги***

Западный Калимантан, округ Сам-
бас, 1960 –1970-е гг..

шелк, хлопок, металлическая пря-
деная нить, дополнительный уток,
ручное ткачество

104,4x188,6

ГМВ, инв. № 7907 II

Festive hip wrapper *kain lunggi*

West Kalimantan, Sambas district,
1960s — 1970s

silk, cotton, metal-wrapped thread,
supplementary weft weave

104,4x188,6

SMOA, inv. no. 7907 II

Описание. Композиция малиновой ткани с “золотыми” орнаментами
состоит из центрального поля *бадана* и каймы *кепалы*, сдвинутой от цен-
тра к одному краю. *Бадан* украшен мелкими, редко расположенными вось-
милучевыми звездами. По продольным сторонам проходит тройная кайма
с геометрическими узорами — зигзагами, ромбами, края обрамлены розовой
кромкой. На *кепале* вертикально расположены семь цветочно-лиственных
побегов с пышной розой, такой растительный мотив известен под названием
мавар бериринг.

Поступление. 1988 г., приобретено у частного лица

Публикация. [126, с. 26]





164. Праздничная поясная одежда *каин лунги*

Западный Калимантан, округ Самбас, 1980-е гг.

шелк, хлопок с синтетикой, металлическая пряденая нить, дополнительный уток, икат утка, ручное ткачество

104,5x180

ГМВ, инв. № 9246 II

Festive hip wrapper *kain lunggi*

West Kalimantan, Sambas district, 1980s

silk, cotton with synthetic material, metal thread, weft ikat, supplementary weft weave

104,5x180

SMOA, inv. no. 9246 II

Описание. Композиция бордово-малиновой ткани, сплошь затканной золотыми орнаментами, состоит из центрального поля *бадана* и каймы *кепалы*. *Бадан*, фон которого украшен “размытыми” икатовыми узорами, занят ромбовидной сеткой, в ячейках которой чередуются четырехлепестковые розетки и восьмилучевые звезды. По продольным сторонам проходит широкая кайма из нескольких полос с зубчиками, стилизованными цветочными мотивами, четырехлепестковыми розетками и розовая кромка. На *кепале* в два ряда расположены противоположащие треугольники, заполненные растительными мотивами. С двух сторон *кепала* окружена тройной каймой *папан* с S-образными элементами, зигзагами и цветочным побегом *мавар бериринг*.

Данный *каин* имеет особый, церемониальный характер, на что указывает как икатовая основа ткани, так и богатство декора.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар



165. Женский нагрудный шарф *антенг*

Бали, 1900 – 1930-е гг.
шелк, хлопок, металлическая пряденая нить, дополнительный уток, ручное ткачество
298x49,7
ГМБ, инв. № 4553 II
Women’s breast cloth *anteng*
Bali, 1900s — 1930s
silk, cotton, metal thread, supplementary weft weave
298x49,7
SMOA, inv. no. 4553 II

Описание. Фон пояса выткан из продольных, слабо выраженных полос различных оттенков красного цвета — оранжевого, кирпичного, розового. Шарф украшают две полосы с крупными серебряными узорами. Одна состоит из зигзагов, в которых чередуются древовидная фигура и округлая розетка. В другой помещены сильно геометризованные растительные мотивы. Продольные стороны обрамлены разными каймами: тройной из зигзагов и крестиков и одинарной из полуовальных розеток.

Ткань, по-видимому, представляет собой шарф *антенг*, которым женщины обматывают верхнюю часть туловища, спуская его концы до земли, при этом плечи остаются открытыми. Шарф относится к разряду церемониальной одежды, которую надевают при посещении храма или для участия в важных обрядах жизненного цикла — свадьбе, обрезании первых волос у детей, подпиливании зубов и др.

Поступление. 1966 г., передача из Музеев Московского Кремля, куда предмет поступил из Управления делами Совета Министров СССР в 1960 г.



166. Поясная одежда *вастра сонгкет*

Бали, 1970-е гг.
хлопок с синтетикой, люрексная нить, дополнительный уток, ручное ткачество
112x205,8
ГМБ, инв. № 7321 II
Hip wrapper *wastra songket*
Bali, 1970s
cotton with synthetic material, lurex thread, supplementary weft weave
112x205,8
SMOA, inv. no. 7321 II

Описание. Синяя ткань с широкой вертикальной полосой сиреневого цвета (своеобразная *кепала*) в узкую синюю полоску посередине. По полю проходят четыре горизонтальных пояса с золотыми зигзагообразными узорами, вытканными из люрексных нитей. Продольные края *каина* украшены одинаковыми широкими каймами с золотыми геометрическими мотивами: штриховкой и четырьмя рядами ступенчатых розеток. На ткань приклеена бумажная наклейка с надписью: «TENUN KERAJINAN. Pulau Bali» («Ткань ручной работы. Остров Бали»)¹.

Поступление. 1985 г., приобретено у частного лица

¹ Перевод с индонезийского С. Тхор.



167. Женский костюм: *вастра сонгкет* и шарф *сленданг*

Бали, 1970-е гг.

хлопок, шелк, люрексная нить, дополнительный уток, ручное ткачество

Юбка: 108,5x199; шарф: 181x38 (без кистей), дл. кистей 11

ГМВ, инв. №№ 7906/1-2 II

Women's costume: *wastra songket* and scarf *selendang*

Bali, 1970s

cotton, silk, lurex thread, supplementary weft weave

Skirt: 108,5x199; scarf: 181x38 (without fringe), fringe l. 11

SMOA, inv. nos. 7906/1-2 II

Описание. Сиренево-лиловая с отливами ткань с каймой *кепалой* оливкового цвета. Центральное поле разделено золотыми нитями на крупные клетки, а на *кепале* вытканы вертикальные линии. На этом фоне помещены пять горизонтальных полос с зигзагообразными узорами и округлыми розетками. Продольные края украшены одинаковыми широкими “золотыми” каймами из крупных ромбов и крестов. Сиреневый *сленданг* с оливковой каймой и кистями по краям имеет по всей длине несколько рядов “золотых” геометрических мотивов: прямоугольников, полосок, ромбов и розеток.

Поступление. 1988 г., приобретено у частного лица



168. Мужская поясная одежда *сапут*

Бали, 1950–1960-е гг.

хлопок, металлическая нить, дополнительный уток, ручное ткачество

101x155,5

ГМВ, инв. № 8671 II

Men's waist cloth *saput*

Bali, 1950s – 1960s

cotton, metal thread, supplementary weft weave

101x155,5

SMOA, inv. no. 8671 II

Описание. Композиция черной ткани, сшитой из двух продольных полос, состоит из шести горизонтальных ярусов, затканых золотисто-оливковыми зигзагами с ромбами у вершин. Они обрамлены белыми и розовыми зигзагообразными линиями с отходящими от них прямыми стеблями с цветком и листьями. Чередуются мотивы белого, желтого, зеленого, розового цветов и из металлических нитей (сильно окислившись). По продольным краям полотна идет желтая кайма из ромбов и зигзагообразной линии с отходящими прямыми стеблями.

Saput является церемониальным одеянием и надевается мужчинами поверх брюк или другого, более длинного *саронга* при посещении храма или официальных мероприятий.

Поступление. 1992 г., дар Л.М. Дёмина, востоковеда, историка, журналиста и писателя





**169. Мужская поясная одежда
*saput***

Бали, 1950–1960-е гг.
хлопок, дополнительный уток, руч-
ное ткачество
62x128,5
ГМБ, инв. № 8674 II
Men’s waist cloth *saput*
Bali, 1950s — 1960s
cotton, supplementary weft weave
62x128,5
SMOA, inv. no. 8674 II

Описание. Композиция коричневой ткани состоит из трех продоль-
ных полос — центральной и двух боковых. Средняя часть украшена череду-
ющимися ромбовидными фигурами белого, желтого, темно-зеленого цветов.
Боковые полосы затканы белыми и желтыми розетками и двумя рядами из
соединенных крупных зеленых мотивов: цветочные побеги с листьями и две
сильно стилизованные птички по бокам. Продольная кайма состоит из узких
полосок и зигзагообразной линии желтого цвета.

Поступление. 1992 г., дар Л.М. Дёмина



170-171. Ткани на наволочки

Малайзия, 1980-е гг.
шелк, металлическая пряденая нить,
дополнительный уток, ручное ткаче-
ство
112x50; 110,5x51
ГМБ, инв. №№ 601/1-2 НВ II

Clothes for pillow-case

Malaysia, 1980s
silk, metal-wrapped thread, supple-
mentary weft weave
112x50; 110,5x51
SMOA, inv. nos. № 601/1-2 НВ II

Описание. Две парные, идентичные ткани на наволочку бирюзового цвета.
На одной половине полотнища серебряными нитями выткана орнаменталь-
ная рамка из зигзагообразных и ромбовидных узоров, внутри которой распо-
ложены девять восьмилепестковых розеток *тампук мангис* по три в ряд.
Узор *тампук мангис* (малайск. «околоплодие мангостина») является стили-
зованным изображением плода мангостина и символизирует процветание и
плодородие. Ткань предназначена для шитья наволочки на подушку. Мно-
гочисленные пуфики, подушки, матрасики занимали важное место в тради-
ционном быту малайцев — ими украшали дом, на них сидели и спали, в дни
праздников их помещали на специальные помосты для наиболее уважаемых
гостей. Наволочки и чехлы для них в состоятельных домах изготавливали из
шелка, затканного золотыми и серебряными или цветными шелковыми ни-
тями.

Поступление. 1993 г., дар посольства Малайзии в Москве



**172. Мужской головной убор
тенгколок**

Малайзия, 1970–1980-е гг.
шелк, люрексная нить, дополни-
тельный уток, ручное ткачество
Дм 21, в. 21,8 (широкая часть),
8 (узкая часть)
ГМБ, инв. № 602 НВ II
Men’s headgear *tengkolok*
Malaysia, 1970s — 1980s
silk, lurex thread, supplementary weft
weave
H. 10, dm. 21
SMOA, inv. no. 602 НВ II

Описание. Наголовная повязка, скрученная из прямоугольной ткани таким образом, что спереди образован высокий треугольный выступ с одной скошенной стороной. Ткань *сонгкет* розового цвета с геометрическими узо-рами, вытканными двухцветной люрексной нитью — серебряного цвета с од-ной стороны и синего с другой.

Тенгколок является традиционным головным убором малайских мужчин, который надевают по праздникам и важным событиям, например на свадьбу. Существует целый ряд способов завязывать этот платок в зависимости от ре-гиональных особенностей и от события, на которое надевают повязку.

Поступление. 1993 г., дар посольства Малайзии в Москве



173. Пояс

Малайзия, 1980-е гг.
хлопок, шелк, металлическая пря-
деная нить, х/б ткань, дополни-
тельный уток, ручное ткачество
93,5x11,4
ГМБ, инв. № 603 НВ II
Waist-band
Malaysia, 1980s
cotton, silk, metal-wrapped thread,
supplementary weft weave
93,5x11,4
SMOA, inv. no. 603 НВ II

Описание. Центральное поле пояса состоит из вытянутого прямоуголь-ника, затканного квадратами белого, желтого, красного, коричневого и зо-лотого цветов, середина отмечена зелено-красными квадратами. Его об-рамляет полоса белых зигзагов на красном фоне. Поперечные каймы в виде разноцветных полосок. С изнанки пояс нашит на черную хлопчатобумаж-ную ткань.

Поступление. 1993 г., дар посольства Малайзии в Москве



174. Женская церемониальная юбка *tapis*

Южная Суматра, Лампунг, народ паминггир, сер. XX в.

хлопок, металлическая пряденая нить, ручное ткачество, вышивка (выкладная нить)

109,5x73

ГМВ, инв. № 9240 II

Women’s ceremonial skirt *tapis*

South Sumatra, Lampung, Paminggir people, mid-20th cent.

cotton, metal-wrapped thread, couching

109,5x73

SMOA, inv. no. 9240 II

Описание. Юбка сшита из двух продольных полотнищ в широкую зелено-красную и узкую черную и красно-кирпичную полосу. Верхние 25 см ткани оставлены без вышивки, остальное пространство плотно расшито в технике *чучук* (выкладная нить) золотой нитью: красные полосы заполнены квадратами, расположенными в шахматном порядке; зеленые — ступенчатыми треугольниками, называемыми мастерицами *пучук ребунг* и символизирующими ростки бамбука. Они ассоциируются у жителей Лампунга с плодородием и возрождением. “Шахматный” узор в Индонезии символизирует единство и борьбу космических противоположностей — света и тьмы, верхних и нижних сфер, жизни и смерти, добра и зла и т.п. Их гармоничное соотношение обеспечивает покой и процветание всей Вселенной.

Церемониальные юбки *tapis* носят по праздникам и важным событиям, отмечаящим в том числе и ритуалы жизненного перехода — свадьбу, обрезание волос ребенка и др. Обильно расшитое золотой нитью одеяние является показателем высокого статуса женщины, богатства и влияния ее семьи. Сплошь покрытые золотой вышивкой юбки, известные под названием *джунг*

сарат (индон. «нагруженная доверху лодка»), прежде были привилегией лишь представителей высшего сословия. *Tapis* служат также дорогим престижным подарком, а ранее могли выступать и в качестве платежного средства. Расцветка юбок указывает и на этническую принадлежность человека: паминггиры или абунги предпочитают более яркие цвета, а кроэ более темные. Эта одежда считается женской, но *tapis* с определенными узорами, например *бидак чуккил*, может надеть и мужчина.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар

Публикация. [129, передний клапан обложки]



175. *Kain prada*

Бали, 1960–1970-е гг.
синтетическая ткань, трафаретная
роспись, техника *prada*

113x225

ГМБ, инв. № 7311 II

Kain prada

Bali, 1960s — 1970s
synthetic fabric, stencil-painted,
prada technique

113x225

SMOA, inv. no. 7311 II

Описание. На темно-фиолетовом фоне изображены четыре крупных букета из пышных цветов, напоминающих пионы или гардению. Рядом с каждым букетом помещена фигура птицы *лук чуана* с распахнутыми крыльями, а вверху порхающая бабочка. Мотивы обведены золотой краской. По продольным сторонам идет одинаковая кайма из цветочно-лиственных гирлянд. Поперечные края украшены рядом золотых треугольников *тумпалов*.

Символика узоров ткани связана с пожеланием счастливого супружества и процветания.

Поступление. 1985 г., приобретено у частного лица

Публикация. [165, с. 210]



176. *Kain prada*

Бали, 1960–1970-е гг.
синтетическая ткань, трафаретная
роспись, техника *prada*

115x194

ГМБ, инв. № 7312 II

Kain prada

Bali, 1960s — 1970s
synthetic fabric, stencil-painted,
prada technique

115x194

SMOA, inv. no. 7312 II

Описание. На ярко-красном фоне изображены четыре крупных букета цветов, схожих с орхидеями и пионами (гардениями?). Между ними по всему полю разбросаны мелкие пятилепестковые цветочки. По продольным сторонам проходят одинаковые каймы с цветочно-лиственным побегом. Поперечные края завершаются рядом небольших золотых треугольников. Декоративные мотивы обведены золотым окаемом.

Узоры, украшающие *каин*, связаны с благопожелательной символикой — процветанием, здоровьем, красотой.

Поступление. 1985 г., приобретено у частного лица

Публикация. [165, с. 211]



177. Каин прада
Бали, 1960–1970-е гг.
синтетическая ткань, ручная
роспись, техника *прада*
89x192
ГМБ, инв. № 7313 II
Kain prada
Bali, 1960s — 1970s
synthetic fabric, hand painting,
prada technique
89x192
SMOA, inv. no. 7313 II

Описание. На черном фоне изображена сцена в лесу: по двум сторонам от стоящего в центре дерева помещены фигуры двух мужчин, исполненные в так называемом *ваянговом* стиле. Один из них представляет царственную особу с высокой короной на голове, другой, с прической в виде полумесяца, благородного воина. Жесты их рук указывают на то, что они ведут беседу. Возможно, это герои эпоса «Рамаяна» — принц Рама и его брат Лакшмана, пребывающие в изгнании в лесу. С боковых сторон *каина* даны два дерева, в нижней части — холмики, поросшие травой, кусты. По краю ткани проходит кайма из крупных цветочно-лиственных мотивов и узора *голок босок*, основанного на свастике.

Поступление. 1985 г., приобретено у частного лица

Публикация. [165, с. 212]



178. Саронг пеликат
Бали, нач. 1950-х гг.
шелк, ручное ткачество
135,4x165
ГМБ, инв. № 3878 II
Sarong pelikat
Bali, early 1950s
silk, hand-woven
135,4x165
SMOA, inv. no. 3878 II

Описание. *Саронг* в мелкую сиренево-бело-черную клетку сшит из двух продольных полотнищ и застрочен по поперечной стороне. С одной стороны проходит поперечная кайма малиново-сиреневого цвета. На Бали такие *саронги* носят преимущественно мужчины, но он может служить и женской юбкой.

Название ткани в клетку — *пеликат* — происходит, как считается, от города Пуликат в Индии на Коромандельском берегу, который с XVI в. был штаб-квартирой голландской Ост-Индской компании. По-видимому, название далекого города, из которого привозили высокоценимые тканые изделия, закрепилось за данным видом тканей.

Поступление. 1957 г., передача из секретариата К.Е. Ворошилова, дар К.Е. Ворошилову от Джакартской женской организации во время его визита в Индонезию в 1957 г.

179. Мужской саронг
Восточный Калимантан,
г. Самаринда, 1970-е гг.
шелк, ручное ткачество
129,8x108
ГМБ, инв. № 9241 II
Men's sarong
East Kalimantan, Samarinda, 1970s
silk, hand-woven
129,8x108
SMOA, inv. no. 9241 II

Описание. Юбка-*саронг* в крупную черно-красно-фиолетовую клетку сшита из двух продольных полотнищ и застрочена сбоку. С одной стороны расположена красно-бордовая кайма *кепала* в красно-фиолетовую клетку с тонкими поперечными полосками синего цвета. Известным местом изготовления подобных *саронгов*, составляющих часть праздничного мужского костюма мусульманской части населения, является город Самаринда на восточном побережье Калимантана и его ближайшие окрестности. Юбки из высококачественного шелка самая популярная продукция местных кустарных промыслов.

Поступление. 1997 г., дар г-жи Эрны Витулар



180. Салфетка

Суматра, 1950-е гг.
шелк, хлопок, ручное ткачество
44x47,8 (без бахромы),
дл. бахромы 2,5
ГМБ, инв. № 4598 II

Cover

Sumatra, 1950s
silk, cotton, hand-woven
44x47,8 (without fringe), fringe l. 2,5
SMOA, inv. no. 4598 II

181. Салфетка

Суматра, 1950-е гг.
шелк, хлопок, ручное ткачество
42x44,5 (без бахромы),
дл. бахромы 3
ГМБ, инв. № 4600 II

Cover

Sumatra, 1950s
silk, cotton, hand-woven
42x44,5 (without fringe), fringe l. 3
SMOA, inv. no. 4600 II

Описание. Салфетка бронзового цвета украшена чередующимися рядами, состоящими из трех тонких “пунктирных” полос белого или желтого цветов. Через одинаковые интервалы полосы прерываются, создавая на поверхности клетчатый орнамент. С двух краев салфетка оканчивается черной бахромой.

Подобные шелковые салфетки широко использовались во время церемониальных действий — ими закрывали храмовые подношения и наборы для бетеля (индон. *сирих*), они украшали блюда для подношений, в них заворачивали дары и ценные предметы. **Поступление.** 1966 г., передача из Музеев Московского Кремля, куда предмет поступил из Управления делами Совета Министров СССР в 1960 г.

Описание. Салфетка бронзового цвета украшена чередующимися широкими и узкими полосками синего, желтого и белого цветов. Узкие синие полоски дополнены желто-белыми крестовидными мотивами. С двух краев салфетка оканчивается черной бахромой.

Поступление. 1966 г., передача из Музеев Московского Кремля, куда предмет поступил из Управления делами Совета Министров СССР в 1960 г.

182. Церемониальная ткань

Бали (Ломбок?), 1950-е гг.
хлопок, дополнительный уток, ручное ткачество

57,7x102 (без кистей), дл. кистей 6
ГМБ, инв. № 4614 II

Ceremonial cloth

Bali (Lombok?), 1950s
cotton, supplementary weft weave
57,7x102 (without fringe), fringe l. 6
SMOA, inv. no. 4614 II

Описание. Черная салфетка с бело-оливковыми геометрическими узорами. Декор ее средней части основан на различных вариантах ромба: ромбовидная сетка, ступенчатый ромб, ряд соединенных ромбов и т.п. С двух продольных сторон проходят полосы из более крупных геометрических мотивов, включающих ромбы, кресты, зигзагообразные линии.

Поступление. 1966 г., передача из Музеев Московского Кремля, куда поступила из Секретариата Совета Министров СССР в 1963 г.





183. Церемониальная ткань

Бали (Ломбок?), 1940–1950-е гг.
хлопок, дополнительный уток, руч-
ное ткачество
87,7х89,4 (без бахромы),
дл. бахромы 4,5
ГМБ, инв. № 4603 II
Ceremonial cloth
Bali (Lombok?), 1940s — 1950s
cotton, supplementary weft weave
87,7х89,4 (without fringe), fringe l. 4,5
SMOA, inv. no. 4603 II

184. Церемониальная ткань

Бали, 1950–1960-е гг.
хлопок, дополнительный уток, руч-
ное ткачество
72,4х71 (без бахромы),
дл. бахромы 3,5
ГМБ, инв. № 8672 II
Ceremonial cloth
Bali, 1950s — 1960s
cotton, supplementary weft weave
72,4х71 (without fringe), fringe l. 3
SMOA, inv. no. 8672 II

Описание. Поверхность салфетки разделена на девять прямоугольни-
ков, по три в каждом ярусе. Средняя ее часть желто-оливкового цвета, центр
отмечен голубым ступенчатым квадратом с выступами. Она обрамлена дву-
мя одинаковыми полосами, в которых чередуются черные прямоугольники
с мелкими геометрическими узорами белого, кирпично-красного и желто-
го цветов, и части, занятые сплошными голубыми и оливковыми полосками.

Подобные салфетки имеют церемониальное значение и используются
во многих ритуалах.

Поступление. 1966 г., передача из Музеев Московского Кремля, куда
поступила из Управления делами Совета Министров СССР в 1960 г.

Описание. Центральное поле темно-зеленого платка заткано редкими
желтыми розетками, середина отмечена розеткой сиреневого цвета, а углы —
коричневыми. По краям идет широкая желтая кайма, с двух сторон состоящая
из сплошных ромбов и зеленой бахромы, с двух других — из древовидных мо-
тивов, ромбов и меандра.

Поступление. 1992 г., дар Л.М. Дёмина



185. Платок

Суматра, 1970-е гг.
шелк, ручное ткачество
100,8х99 (без бахромы),
дл. бахромы 3
ГМБ, инв. № 8673 II
Wrap
Sumatra, 1970s
silk, hand-woven
100,8х99 (without fringe), fringe l. 3
SMOA, inv. no. 8673 II

186. Салфетка

Малайзия, 1980-е гг.
шелк, ручное ткачество
103,7х73,7
ГМБ, инв. № 604 НВ II
Cover
Malaysia, 1980s
silk, hand-woven
103,7х73,7
SMOA, inv. no. № 604 НВ II

Описание. Платок темного изумрудно-зеленого цвета сплошь заткан
золотистыми полосками, на фоне которых помещены зеленые сдвоенные
ромбы. По краям платка идет кайма из трех рядов зеленых квадратов, с двух
сторон он оканчивается темно-зеленой бахромой.

Платок подобного размера могли использовать не только как салфетку, по-
крывало для даров, но и в качестве головного повязки. Помимо этого у народа ачех
на Северной Суматре в подобные ткани складывают небольшие коробочки для бе-
теля, соединяют ее углы и пропускают через металлическое кольцо. К полученно-
му узелку, известному под названием *бунгоих рануб*, прикрепляют декоративные
подвески из золота или серебра, связку предметов косметической принадлежно-
сти — щипчики, ухо- и ногтечистки и т.п. Он носится мужчинами, перекинутым
через левое плечо, и является непременной деталью национального костюма.

Поступление. 1992 г., дар Л.М. Дёмина

Описание. Шелковая ткань из чередующихся полосок розового, зеле-
ного, фиолетового цветов. Могла использоваться как салфетка или покрыва-
ло для даров.

Поступление. 1993 г., дар посольства Малайзии в Москве



187. Декоративное панно

Суматра, 1970-е гг.
шелк, хлопок, ручное ткачество
106,5x101,5 (без бахромы),
дл. бахромы 2

ГМВ, инв. № 8675 II

Decorative hanging

Sumatra, 1970s
silk, cooton, hand-woven
106,5x101,5 (without fringe), fringe l. 2
SMOA, inv. no. 8675 II

Описание. Панно бронзового цвета с белым изображением традиционного дома народа минангкабау в центре и редкими четырехлепестковыми розетками вокруг. Кайма состоит из бело-коричневых квадратов с розеткой внутри, расположенных в шахматном порядке.

Поступление. 1992 г. дар Л.М. Дёмина



188. Декоративное панно с изображением герба Республики Индонезия

Суматра, 1970-е гг.
шелк, хлопок, ручное ткачество
60x60,5 (без бахромы), дл. бахромы 2
ГМВ, инв. № 8676 II

Decorative hanging with Republic of Indonesia's coat of arms

Sumatra, 1970s
silk, cotton, hand-woven
60x60,5 (without fringe), fringe l. 2
SMOA, inv. no. 8676 II

Описание. Темно-синяя салфетка с изображением герба Республики Индонезия — золотистым орлом, сжимающим в лапах ленту с девизом «Bhinneka Tunggal Ika» («Единство в многообразии»). Кайма состоит из желто-золотых листовидных мотивов, бахрома черного цвета.

Поступление. 1992 г., дар Л.М. Дёмина



ИНСТРУМЕНТЫ ДЛЯ БАТИКОВАНИЯ, КОСТЮМ И ЕГО АТТРИБУТЫ

189. Ткань – образец техники батикования

Ява, 1970-е гг.

х/б ткань, бамбук, воск, двусторонний батик *чап*

106х40

ГМБ, инв. № 7890

Batik technique sample

Java, 1970s

cotton, wax, bamboo, double-sided batik *cap*

106х40

SMOA, inv. no. 7890 II

Описание. Шарф является образцом традиционной техники батикования, не прошедшим окончательный этап окрашивания. Часть его узоров покрыта темно-коричневым стойким восковым составом *тембок*, другие — бежевым, более хрупким *кловог*. К ткани с одной стороны прикреплена бамбуковая планка для подвешивания изделия.

Декор является вариантом орнамента *кантил*: на светлом фоне ткани диагонально, через равные промежутки идут семь коричневых изогнутых ветвей с листочками, на которых сидят фиолетово-бежевые птички; пространство вокруг заполнено спиральными завитками, цветочными розетками и гроздьями (коробочками?) семян; по краям шарфа проходит кайма *гиги валанг* с зубчиками.

Поступление. 1988 г., приобретено у частного лица





190. Набор для батикования — миска *ваджан* и четыре *чантинга*

Ява, нач. 1970-х гг.

металл, бамбук, дерево

Миска: в. 5,7, дм. 16; *чантинги*:

дл. 11,7, 12,5, 13 и 13,3; ш. 1,6, 1,7, 2 и 2,9

ГМБ, инв. № № 6614/1-5 II

Tools for batik making — melting pot *wajan* and four *cantings*

Java, early 1970s

metall, bamboo, wood

Pot: h. 5,7, dm. 16; *cantings*: l. 11,7, 12,5, 13 and 13,3; w. 1,6, 1,7, 2 and 2,9

SMOA, inv. nos. 6614/1-5 II

Описание. В набор входят металлическая миска *ваджан* для подогревания воска и четыре *чантинга* — специальных инструмента для нанесения восковых узоров на ткань. Миска полуовальная, с высокими ручками и закругленным дном. Ручки *чантингов* выполнены из дерева и бамбука, их металлические части имеют по одному “носику”.

Поступление. 1978 г., дар Радена Маса Хандунга Куссудьярсаны, главы делегации индонезийских художников, сопровождавших выставку из Индонезии «Яванские батики», которая проходила в Государственном музее Востока в 1978 г.



191. Штамп *чап*

Ява, 1960–1970-е гг.

медь, пайка

17,5x9x6,5

ГМБ, инв. № 9317 II

Stamp cap

Java, 1960s — 1970s

copper, soldering

17,5x9x6,5

SMOA, inv. no. 9317 II

Описание. Металлический штамп для нанесения воска на ткань с изображением цапли, стоящей в воде у цветка лотоса с большим листом. Данный сюжет впервые появился в батиках Пекалонгана в кон. XIX в. и стал известен в исполнении мастерицы А. Янс. Индонезийские батиковщицы познакомились с ним по публикациям в голландских художественных и модных журналах. Позаимствованный из японского искусства европейскими художниками и дизайнерами, он стал популярен в Нидерландах во втор. пол. XIX в. С обратной стороны штампа припаяна ручка.

Поступление. 1999 г., дар Т.И. Козловской



192. Штамп чан

Ява, 1970-е гг.
медь, пайка
26,3x19,6x3,2
ГМБ, инв. № 8989 II
Stamp cap
Java, 1970s
copper, soldering
26,3x19,6x3,2
SMOA, inv. no. 8989 II

193. Штамп чан

Ява, 1970-е гг.
медь, пайка
20,5x14,8x2,5
ГМБ, инв. № 8990 II
Stamp cap
Java, 1970s
copper, soldering
20,5x14,8x2,5
SMOA, inv. no. 8990 II



Описание. Металлический штамп неровной, скрученной треугольной формы с изображением крупного листа и пышного цветка лотоса на фоне остроконечных листьев водного растения. С оборотной стороны припаяна ручка.

Поступление. 1994 г., приобретено у частного лица

Публикация. [165, с. 124]

Описание. Штамп имеет вид прямоугольного металлического каркаса с ручкой. На нем — проволочный узор с изображением бабочки, над которой помещены треугольники *тумпалы* с цветочками внутри и кайма из ряда небольших ступенчатых треугольников. Штамп использовался для декорировки каймы *кепалы*.

Поступление. 1994 г., приобретено у частного лица

Публикация. [165, с. 124]

194. Штамп чан

Ява, 1970-е гг.
медь, пайка
22,8x12x1
ГМБ, инв. № 8475 II
Stamp cap
Java, 1970s
copper, soldering
22,8x12x1
SMOA, inv. no. 8475 II

Описание. Металлический штамп в виде стилизованной фигуры куклы теневого театра *ваянг кулит*. У персонажа длинный нос, волосы собраны в пучок в виде полумесяца, за спиной видны крылья безрукавки *праба*. Одежду составляет короткая, пышно задрапированная юбка-каин, на талии пояс с изображением звезды, на грудь спускается шарф. Ручка штампа утрачена.

Поступление. 1990 г., приобретено у частного лица



195. Костюм мужской: рубашка и штаны

Ява, сер. XX в.

х/б ткань, машинное шитье

Рубашка: дл. по спинке 61, размах рукавов 84;

штаны: дл. 63,5, ш. по талии 74

ГМБ, инв. №№ 126/1-2 НВ

Men's costume: shirt and trousers

Java, mid-20th cent.

cotton, machine stitch

Shirt: back l. 61, w. (with sleeves) 84;

trousers: l. 63,5, w. 74

SMOA, inv. nos. 126/1-2 НВ II

Описание. Рубашка и штаны из хлопчатобумажной ткани черного цвета. Рубашка распашная, с застежкой на пуговицах, слегка расширяющаяся книзу, с цельнокроеными рукавами и без воротника. Внизу пришиты два накладных кармана. Штаны короткие, на тесемке, с прямыми штанинами и вшитой между ними ластовицей.

Рубашка и штаны представляют собой повседневный костюм жителя сельской местности.

Поступление. 1957 г., передача из секретариата К.Е. Ворошилова, дар К.Е. Ворошилову от Джакартской женской организации во время его визита в Индонезию в 1957 г.

Публикация. [132, с. 193]



196. Женская блузка

Бали, г. Денпасар, 2013 г.

х/б ткань, батик *чап*,

машинное шитье

Дл. по спинке 72,5,

ш. (с рукавами) 116,5

ГМБ, инв. № 10641 II

Female blouse

Bali, Denpasar city, 2013

cotton, batik *cap*, machine stitch

Back l. 72,5, w. (with sleeves) 116,5

SMOA, inv. no. 10641 II

Описание. Коричневая женская блузка приталенного силуэта с втачными рукавами длиной три четверти. Спереди полы соединяются прямоугольной вставкой с застежкой на четыре пуговицы на левой стороне. Вставка украшена сплошным батиковым узором бледно-розового и светло-бежевого цветов, в котором сочетаются растительные мотивы и традиционный орнамент *кавунг*. По вороту и обшлагам рукавов проходят узкие полоски меандрового орнамента.

Поступление. 2014 г., дар Г.М. Сорокиной



197. Мужская шапочка блангкон

Центральная Ява, 1970-е гг.
х/б ткань, батик, картон, шитье
В. 11,5, обхват по окружности 55,7
ГМБ, инв. № 781 НВ II
Men's headdress blangkon
Central Java, 1970s
cotton, cartoon, wax resist, sewing
H. 11,5, cap circle 55,7
SMOA, inv. no. 781 НВ II

198. Мужская шапочка пичи

Ява, г. Джакарта, нач. 1950-х гг.
бархат, шелк, тесьма, машинное шитье
10x29
ГМБ, инв. № 125 НВ II
Men's headdress pici
Java, Jakarta, early 1950s
velvet, silk, yarn, machine stitch
10x29
SMOA, inv. no. 125 НВ II

Описание. Традиционный мужской головной убор, характерный для районов Центральной Явы: черная, жестко накрахмаленная полусферическая шапочка, два раза обвитая в нижней части полосой коричневой батиковой ткани с бледно-желтыми мотивами *паранг*. Спереди ткань уложена узкими складками наподобие чалмы.

По одной из версий *блангкон* происходит от арабского тюрбана.

Поступление. 2007 г., дар частного лица

Описание. Шапочка в виде пилотки из черного бархата. Внутри подкладка из сине-фиолетового шелка, прошитая розовыми нитями. Внутри по краю идет черная тесьма с узором из красных и желтых нитей. *Пичи* является традиционным головным убором мужчин, преимущественно мусульман, в Индонезии, Малайзии (под названием *сонгкок*), Брунее, Сингапуре, Южном Таиланде и на Южных Филиппинах. На Яве ее называют также *копиа* или *копеа*. Считается, что она происходит от турецкой фески и получила распространение в Индонезии в XIX в. В малайском мире эту шапочку надевают мусульмане как праздничный или церемониальный головной убор по важным событиям, она является элементом национального костюма. В Индонезии она помимо этого ассоциируется с национально-освободительным движением, т.к. ее носил первый президент Сукарно в противовес европейским головным уборам и как знак принадлежности к индонезийской нации. В настоящее время *пичи* входит в состав формы военнослужащих официальной охраны президентского дворца.

Поступление. 1957 г., передача из секретариата К.Е. Ворошилова, дар К.Е. Ворошилову от Джакартской женской организации во время его визита в Индонезию в 1957 г.



199. Мужская шапка (?)

Тимор (?), сер. XX в.
х/б ткань, бамбук, бисер, фольга, плетение
В. 10, дм 22
ГМБ, инв. № 4759 II
Men's hat (?)
Timor (?), mid-20th cent.
cotton, plaited bamboo, beads, foil
H. 10, dm. 22
SMOA, inv. no. 4759 II

200. Мужская шапочка пичи

Ява, 1950–1960-е гг.
бархат, х/б ткань, шитье
10x28
ГМБ, инв. № 8678 II
Men's headdress pici
Java, Jakarta, 1950s — 1960s
velvet, cotton, machine stitch
10x28
SMOA, inv. no. 8678 II

Описание. Цилиндрическая шапка (?) с плоским шестигранным верхом. Сплетенные из бамбука борта закрыты оранжевой фольгой и обшиты сеткой из бордового бисера с узором из белых, желтых и голубых ромбов. По нижнему краю идет кайма из бело-красно-черного бисера. К низу прикреплена петля из красно-кирпичной ткани, обмотанная нитями оранжевого бисера. Верх с бордовыми помпонами по углам обтянут красной тканью и сеткой из сероватого бисера.

Схожие шапки входили в церемониальный костюм вождя на о. Тиморе и крепились на голове с помощью длинной полосы ткани.

Поступление. 1967 г., дар И.Н. Никитина

Описание. Традиционная шапочка в виде пилотки из черного бархата. Внутри подкладка из прошитой цветной хлопчатобумажной ткани.

Поступление. 1992 г., дар Л.М. Дёмина

201. Туфли-босоножки мужские

Ява, нач. 1950-х гг.

кожа, металл, шитье

дл. 25,3, ш. 9,5

ГМБ, инв. № № 127/1-2 НВ II

Men’s sandals

Java, early 1950s

leather, metal, machine stitch

L. 25,3, w. 9,5

SMOA, inv. nos. 127/ 1-2 НВ II

Описание. Туфли-босоножки без пятки из черной кожи на невысоком широком каблуке. От широкого кожаного перехвата на подъеме стопы к подошве идет тонкий ремешок, разделяющий большой и второй пальцы ноги. Кожаные детали босоножек крепятся к стельке металлическими заклепками.

Поступление. 1957 г., передача из секретариата К.Е. Ворошилова, дар К.Е. Ворошилову во время его визита в Индонезию в 1957 г.



Описание. Пара зеленых деревянных босоножек без пятки на каучуковой подошве с кожаной перемычкой. Каблуки прямые, с небольшим скосом вовнутрь. Высокая деревянная подошва и каблуки расписаны диагональным белобордовым узором *паранг*. Верх перемычки украшен рядами плетеных кожаных ремешков. На внутренней части подошвы — круглое клеймо с надписью на индонезийском языке: в центре помещено слово «keng» (по-видимому, имя собственное), по кругу — «bandung» (г. Бандунг, Западная Ява), «kelom geulis» (название компании, которое переводится как «красивая обувь на деревянной подошве»).

Поступление. 1966 г., передача из Музеев Московского Кремля с выставки подарков И.В. Сталину



Описание. Босоножки без пятки на деревянной подошве с широкой кожаной коричневой перемычкой, на которой вытиснен черный рисунок. Изображен традиционный дом народа минангкабау с загнутыми вверх концами крыш, слева виднеется часть еще одного жилища, справа высокое дерево. На внутренней части подошвы такое же клеймо, как и на босоножках кат. № 202.

Поступление. 1966 г., передача из Музеев Московского Кремля с выставки подарков И.В. Сталину



ПРИЛОЖЕНИЯ

ТЕКСТИЛЬНЫЕ ТЕХНИКИ

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

УКАЗАТЕЛЬ ИСТОЧНИКОВ
ПОСТУПЛЕНИЯ МУЗЕЙНЫХ
ПРЕДМЕТОВ

ТАБЛИЦА СООТВЕТСТВИЯ
ИНВЕНТАРНЫХ НОМЕРОВ
ПОРЯДКОВЫМ НОМЕРАМ КАТАЛОГА

SUMMARY



Рисование контуров узоров на ткани. Ява, г. Суракарта, фабрика «Данар Хади», 2013 г.



Нанесение воскового резерва на ткань. Ява, г. Суракарта, фабрика «Данар Хади», 2013 г.

ТЕКСТИЛЬНЫЕ ТЕХНИКИ

БАТИКОВАНИЕ

Батикование, то есть способ декорирования тканей с помощью техники резервации, получил в Индонезии, и прежде всего на Яве, сложную разработку. В качестве основного материала используется хлопчатобумажная ткань, известная на архипелаге как *мори*. Ручные ткани местного изготовления были грубоватыми и неровными, поэтому с периода средневековья был налажен импорт полотна: первоначально из Индии, позднее, с кон. XVIII в., стали завозить высококачественный английский *кембрик*, который затем сменили ткани из Нидерландов. В XX в. в Индонезии была налажена местная текстильная промышленность, хотя она и в наши дни не покрывает полностью нужд местных производителей и часть хлопчатобумажных тканей импортируются, в частности из США.

Батик *тулис*. Первый этап батикования заключается в тщательной подготовке хлопчатобумажной материи, чтобы воск ложился ровно, не растрескивался, а окрашивание происходило равномерно. Если ткань фабричного производства, с нее снимают промышленный крахмал, после чего ее нередко вымачивают в растительном масле (арахисовом или касторовом), а затем долго промывают с щелоком и стирают. Высушенное полотно отбивают деревянной колотушкой, чтобы оно стало безупречно гладким, и заново крахмалят составом из риса или маниоки. Этот процесс очень важен, ведь если слой крахмала будет тонким, то воск может глубоко проникнуть в ткань и с трудом смываться, а если толстым, то рисунок не будет виден на обороте. На следующей стадии умелые рисовальщики наносят на полотно карандашом или углем общие контуры орнамента, для ускорения работы в настоящее время для этого используются специальные столы со стеклянной вставкой, под которую кладут образец декора (рис. 29). Опытные батиковщицы обходятся без таких предварительных набросков. Затем следует первое нанесение воска, для чего материю перебрасывается через особую деревянную раму *гаванган*, и батиковщица обводит воском узоры с помощью специального инструмента *чантинга*. Закончив работу с одной стороны, она повторяет операцию с оборота (рис. 30). На Яве в качестве резерва традиционно брали пчелиный воск (*малам*), в который добавляли древесную смолу (эвкалипта, сосны) в качестве связующего материала и добавляли жир для пластичности. В наши дни в состав обязательно включают парафин и микровоск, улучшающие его свойства. Этот состав бывает двух сортов: светло-бежевый, легко снимающийся *кловонг*, и темно-коричневый прочный *тембок* для белого цвета, который закрывает ткань на все время окрашивания. Воск разогревается до 70° в миске *ваджан*, стоящей на жаровне рядом с мастерицей, его температура очень важна — холодный он будет не виден с оборота, а горячий слишком



Процесс окрашивания ткани в индиго. Ява, г. Джокьякарта, мастерская «Батик Плентонг», 2009 г.



Процесс смывания воска с ткани в кипящей воде. Ява, г. Джокьякарта, мастерская «Батик Плентонг», 2009 г.

глубоко проникает между волокон хлопка и не снимается. *Чантинги* существуют нескольких видов для выполнения различных операций: *чантинг ренг-ренган* для первичного воскования, *чантинг исен* — для нанесения узоров-заполнителей фона. Они могут иметь также не один, а несколько носиков, например, два для рисования параллельных линий или семь для мотива в виде миниатюрной розетки.

У классических центральнаяванских батиков цветовая гамма основывается на трех цветах — белом, синем и коричневом, раньше их получали из натуральных красителей, а в наши дни часто применяют синтетические. Для синего цвета использовали растение индиго (*Indigofera tinctoria*), которое выращивалось на Яве повсеместно, мастерицы делали краску сами или могли покупать специальный экстракт из листьев в виде пасты. Именно в этот цвет батик окрашивают в первую очередь, для чего закрывают воском с лицевой и оборотной сторон все пространство ткани, которое должно оставаться белым, будет коричневым или какого-либо другого оттенка. Ткань на 10-15 минут опускают в чан с холодным красящим составом, потом поднимают вверх, чтобы на воздухе шел химический восстановительный процесс, и так от 20 до 60 раз, в зависимости от требуемой интенсивности цвета. В завершение полотно промывают, избавляясь от излишков краски, сушат в тени и металлическим скребком снимают воск *кловонг*. В некоторых регионах, например в Пекалонгане, для снятия резерва материю кипятят. Для второго окрашивания, в цвет сога, ткань вновь покрывают воском, закрывая синие фрагменты и подновляя прочным воском *тембок* детали, остающиеся белыми. Множество оттенков коричневого цвета, от желто-бежевого до глубокого шоколадного, получали из коры и корней нескольких деревьев: *джамбал* (*Caesalpinia sappan*), *тингу* (*Cerriops candolleana*), *тегеран* (*Cundrania javanensis*). Источником для играющего столь большую роль в колорите батиков *песисира* ярко-красного цвета *моринда* служит дерево *менкуду* (*Morinda citrifolia*), причем в этом регионе окрашивание батика начиналось именно с него. Желтый цвет давал шафран, корни куркумы и стружка хлебного дерева. Некоторые цвета получали наложением один на другой, например, желтый и бледно-голубой давали зеленый, правда, он быстро выгорал и на батиках XIX в. выглядит серым. Процесс окрашивания в цвет сога столь же сложен и многоэтапен, как и предыдущий. На завершающем этапе батик очищается от воска механическим путем и кипячением с добавлением квасцов для закрепления красящих составов. Затем ткани сушат в затененном пространстве. В окончательную стадию могут входить отбивка материи деревянной колотушкой, чтобы стала ровной и эластичной, а также по желанию вошение. Последняя операция была очень популярна у мастеров *песисира*, особенно Пекалонгана в перв. трети XX в. Батик клали на плоскую поверхность, посыпали кусочками воска и втирали в ткань гладкой раковиной или винной бутылкой, после чего она приобретала шелковистый блеск и до первой стирки отталкивала влагу и грязь. В целом на изготовления одного батика в зависимости от



Сушка готовых изделий. Ява, г. Джокьякарта, мастерская «Батик Плентонг», 2009 г.



Нанесение воскового резерва штампом **чапом**. Ява, г. Суракарта, фабрика «Данар Хади», 2013 г.

сложности декора уходило от трех-четырех недель до нескольких месяцев.

Батик чап. Изобретение медных штампов *чапов* для нанесения воска на ткань значительно ускорило процесс создания батика. Предварительная подготовка полотна проходит те же этапы, что и при создании батика *тулис*, помимо этого ткань могут полностью замачивать в жидком воске, смывая его потом, чтобы следы штампа не были слишком глубокими. *Каин* раскладывают на ровной поверхности, при этом желательно охлажденной, что препятствует разжижению воска. Раньше для этой цели использовали смоченные водой банановые листья. Мастер, а штамповкой занимаются мужчины, опускает *чап* в плоскую миску *лоянг* с горячим воском на специальную фильтрующую подушечку, впитывающую в себя излишки резервирующего состава и соринки, и наносит восковые узоры на ткань. Эта работа помимо изрядной физической силы требует большого внимания и навыков, ведь границы декоративных мотивов должны точно совпадать. Так как обратная сторона ткани также покрывается воском, штампы создаются парными, один из них повторяет рисунок в зеркальном отражении. Для раппортных простых геометрических узоров достаточно двух *чапов*, сложные орнаментальные композиции требуют многих — для каймы *кепалы*, основного узора, бордюрных полос, отдельных мотивов, например птиц, цветов. В таких случаях число штампов может достигать до шестнадцати, но в среднем требуется от двух до восьми *чапов*. Как правило, первоначально на *каине* пропечатывают кайму, затем из плотной бумаги вырезают полосу, повторяющую очертания краев каймы, и закрывают ею уже нанесенный узор. После этого наносят основной узор, не опасаясь, что он может заходить на кайму, ведь та защищена бумагой. Процесс окраски полотен происходил так же, как и для батика *тулис*.

Изготовлением штампов занимаются мужчины, а центрами производства были и остаются Суракарта, Пекалонган и в меньшей степени Джокьякарта. Из медных лент собирают рамы, размеры и очертания которых сильно разнятся, но в среднем не более 25x15 см. Затем на внутреннюю решетчатую основу напаивают перегородки по контуру рисунка, заполняя пространство внутри них близко поставленными друг к другу медными стерженьками. Сверху к раме приделывают ручку, а внизу по ее углам выступают острые булавки, облегчающие батиковщикам совмещение мотивов на полотне. Работа над одним штампом у ремесленника занимает от одного до трех месяцев. Стоят *чапы* довольно дорого, хватает их примерно на 200 тканей, и раньше лишь процветающие мастерские, создававшие много батиков, могли позволить себе их приобретение.

Наряду с применением штампа в батиковании постоянно появляются новые способы и методы ускорения и облегчения работы мастеров. Натуральные красители с 1890-х гг. постепенно заменяются синтетическими, что наряду с упрощением процесса окрашивания позволило расширить цветовую палитру тканей, ввести пастельные тона.



Дополнение восковой резервации росписью кистью (техника *чолет*). Ява, г. Джокьякарта, мастерская «Батик Плентонг», 2009 г.

Кроме того, краски стали наносить кистью прямо на ткань, эта техника известна под названием *чолет*, а, чтобы избежать их растекания, контуры узора обводятся воском. Подобные новшества привели к созданию недорогих односторонних батиков, в некоторых случаях для этой цели оборот ткани полностью закрывают резервирующим составом, а так как синтетические красители глубоко проникают в ткань, то изнанка ненамного отличается от лицевой стороны ткани. Со втор. пол. XX в. для изготовления батиковых тканей начали применять шелкографическую трафаретную печатную технику. Для нее делают деревянную или металлическую раму размером примерно 100x60 см с натянутой мелкой сеткой, шелком или другой ситовой тканью. Первоначально на экран наклеивали бумажный резерв рисунка, оставляя открытым место для накатывания краски необходимого цвета. С 1970-х гг. широко стали использовать особые фотоэмульсии, экспонирующиеся на свету и легко смываемые водой. В Индонезии был разработан способ, промежуточный между работой традиционным штампом *чапом* и печатной техникой, в этом случае сквозь ситовую материю наносится не краска, а воск. После чего окрашивание производится старинным методом, и иногда даже натуральными красителями. Ткани, изготовленные методом шелкографии, известны под названием *батик принт*.

ИКАТ



Мастерица Термутис Малис с острова Танимбар изготавливает икатовую накидку в рамках мастер-класса по традиционному текстилю Индонезии. Москва, посольство Республики Индонезия, 2014 г.



Корень дерева менкуду. Экспозиция галереи «Нити жизни», о. Бали, г. Убуд, 2013 г.

Техника иката заключается в резервировании и окрашивании нитей до ткачества. В Индонезии, особенно в восточной ее части, предпочтение отдается икату основы. Для этого нити основы натягивают на деревянную раму, собирают в небольшие пучки и по нанесенным предварительно контурам рисунка туго обвязывают растительными волокнами (из листьев пальмы, ананаса, банана и др.) или хлопковыми нитями, оставляя открытыми места, которые будут окрашивать. Иногда ткачихи намеренно используют различные материалы для обмотки, чтобы заранее разметить цвета. На острове Сумба основу перебрасывают через верхнюю планку рамы, складывая пополам, и обвязывают вместе. Таким образом получаются идентичные узоры в зеркальном отражении с двух концов ткани, при этом центральные мотивы резервируются отдельно.

На первом этапе нити окрашиваются индиго в синий цвет. Каждая мастерица готовит состав сама и имеет собственные рецепты: к замоченным листьям индиго добавляют лайм, золу, пальмовый сахар, другие растения и ингредиенты. Однако имеются и общие правила так, листья с куста обрываются молодые и во влажный сезон. Когда краска достигает нужной концентрации, в нее опускают предварительно намоченные нити и оставляют на ночь. Утром их вынимают и весь день сушат в тени на свежем воздухе для ускорения химической восстановительной реак-



Нити, окрашенные индиго в синий цвет. Экспозиция галереи «Нити жизни», о. Бали, г. Убуд, 2013 г.



Нити, окрашенные менкуду в красный и фиолетовый цвета. Экспозиция галереи «Нити жизни», о. Бали, г. Убуд, 2013 г.

ции, а вечером вновь помещают в краситель. В зависимости от необходимой интенсивности цвета операция может длиться от нескольких дней до месяца, а на острове Суматра подготовка нитей для особо почитаемых тканей может занимать целый год. Затем уже окрашенные индиго фрагменты пряжи резервируют и снимают обмотку с мест, которые будут красного цвета *моринда*. Этот этап еще более сложен. Краситель получают из луба корней дерева *менкуду*. Их обрезают в сухой сезон, когда в коре концентрируется много сока. Для фиксации краски необходимы квасцы, поэтому в состав добавляют золу (щелочь), растительные масла (нередко из размолотых орехов свечного дерева — *Aleurites moluccana*) и алюминиевые квасцы (порошок из высушенных листьев и коры дерева *лоба* — *Symplocos* sp.). Помимо этого у каждой мастерицы есть свои “секретные” добавки, поэтому икаты обладают большим разнообразием оттенков красного. Нити отбивают палками, чтобы краска глубже проникла в волокна, и сушат на солнце несколько недель. Но после первого крашения пряжа приобретает лишь бледно-розовый цвет, поэтому процесс повторяется много раз, и так как для просушки необходима солнечная погода, работа длится лишь во время сухого сезона. Неудивительно, что быстрым окрашиванием считается время от двух до трех месяцев, а на достижение особо глубоких тонов уходят годы. На Флоресе мастерицы используют именно такую пряжу для ритуальных тканей. Добившись основной колористической гаммы, ткачихи обращаются к другим цветам, для чего вновь повторяется операция с перемоткой пряжи. Растение куркума (*Curcuma longa*) дает желтый тон, зеленый получают наложением желтого на синий, фиолетовый — соединением красного и индиго.

ЗОЛОЧЕНИЕ

С периода средневековья одеяние знати, а в современный период праздничные и церемониальные *кашны панджанги* и *саронги* украшаются золочением, техника получила название *прада* или *пинарада мас*. Традиционно существовали различные способы нанесения золота — на Центральной Яве в золотой порошок добавляли клеевой состав на основе яичного белка и им обводили узоры. В Пекалонгане сначала на материал наносили клеевую пасту, в которую входили порошок охры, масло, кровь буйвола, а золотая пыльца наносилась на следующий день на эту почти высохшую смесь. На Бали золотом покрывают большие поверхности полотна, а не только контуры узоров, поэтому здесь наряду с напылением часто применяли аппликацию сусальным золотом. Связующий состав готовили на основе рыбьего клея или получали после долгой выварки буйволиных шкур. В наши дни натуральное золото практически недоступно из-за дороговизны, поэтому используют различные его заменители — поталь, фольгу на пластиковой основе, бронзовую краску (*беронс мас*), которой рисуют кистью прямо по ткани.

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

Батик «Алас-Аласан» (Ява)

алас-аласан (яв. «девственный лес») — орнамент, прежде всего батиковый, включающий в себя изображение реальных и мифических животных трех сфер мироздания — нижней (змеи, насекомые, водные существа), земной (буйволы, олени, тигры) и небесной (разнообразные птицы). Символизирует вселенскую гармонию.

андунг — традиционный текстильный узор о. Сумба, изображающий дерево, на ветвях которого висят отрубленные головы. Связан с обычаем охоты за головами.

бадан (индон. «тело») — центральное поле *каина панджанга* или *саронга*.

батик *беланда* (малайск.-индон. «батик голландский») — стилистическое направление в батиковом искусстве, разработанное индо-европейскими мастерами в г. Пекалонгане. Характерными чертами являются гладкий однотонный фон ткани и довольно натуралистичные цветочные композиции.

батик *бетави* — стилистическое направление в батиковом искусстве, сложившееся в Джакарте и ее окрестностях. Отличается яркими контрастными цветами, смешением китайских, европейских и индонезийских декоративных мотивов.

батик *тулис* — техника восковой резервации, заключающаяся в рисовании вручную узоров на ткани воском с помощью специального инструмента чантинга; ткань, изготовленная в данной технике.

батик *чап* — техника восковой резервации, когда воск наносится на ткань с помощью специального металлического штампа *чапа*; ткань, изготовленная в данной технике.

блангкон — традиционная яванская мужская шапочка из батика, на-

тянутого на основу из листьев пандануса и плотного картона.

бода — ромбовидный узор на икатах Саву, который местные жители называют “цветком Саву”.

бору-бору — ромбовидный узор на поперечной кайме накидки *улос* у народа батаки (Суматра), символизирует женское начало.

ваджан — миска для подогревания воска во время батикования.

Воногири — селение в пригороде Суракарты, широко известное батиками, окрашенными *сога* специфического золотисто-коричневого оттенка. Характерными особенностями тканей считаются также фон с “кракле” и довольно натуралистичное изображение цветов.

ворапи — икаты с о. Саву с черным фоном и красными или бордово-коричневыми узорами с вкраплениями белого цвета.

вохапи — традиционный узор икатов о. Саву в виде удлинненно-го ромба.

гангенг — традиционный мотив батиков *песисира* в виде вьющегося растения с кольцами-завитками.

гарис миринг — общее название диагональных узоров в декоре батиков.

Гаруда — мифическая птица в индуистском пантеоне, ездовое животное бога Вишну. Как правило, изображается с человеческим торсом, птичьей головой, крыльями и лапами. Олицетворяет высшие небесные силы и божественное покровительство.

гедонган суньяраги (индон. «созоружения Суньяраги») — классический батиковый узор из Чиребона, изображает дворцовый парк Суньяраги со скальными гротами и садовыми павильонами.

гиги валанг (яв.-малайск. «зубы сверчка») — название узора из мелких треугольников, характерного для батиковой каймы *серет*.

Известен также под названием *гиги баланг* («отталкивать /что-то/ прочь») — считается, что он «отталкивает» неприятности, все плохое и вредное.

грингсинг — этим термином обозначаются два разных понятия: (1) центральнаяванский батиковый узор в виде мелких чешуек или округлых фигур с точкой внутри; как правило, используется в качестве заполнителя фона; название происходит от яванских слов *геринг* — «больной» и *синг* — «нет»; (2) хлопчатобумажные ткани, выполненные в сложной технике двойного иката, т.е. резервации нитей утка и основы; в Индонезии изготавливаются лишь на о. Бали в единственной деревне Тенганан; согласно местным верованиям, обладают магическими свойствами, защищая владельца от болезней и вредных воздействий.

гуа суньярагиан (индон. «пещера, грот из Суньяраги») — классический батиковый узор из Чиребона, изображает одну из достопримечательностей дворцового парка Суньяраги — искусственную скалу посреди водоема с гротом внутри и садовой беседкой на вершине.

гунунг гивур — классический батиковый узор из Чиребона, изображается гора в сплошном обрамлении из вьющихся побегов, напоминающих змеиные тела.

джава хококай — стилевое направление в батиковом искусстве, сформировавшееся на Северной Яве, самый известный центр — город Пекалонган. Отличается сложным заполнением фона с цветочными композициями поверх него, многокрасочностью, введением пастельных тонов и высокой техникой исполнения.

джарик, джарит — традиционная яванская несшитая юбка, задрапированная на теле.

дула — традиционный мотив икатов о. Саву, являющийся стилизованным изображением “корабля мертвых”.

икет кепала — традиционный яванский мужской платок (размер 1х1 м), завязываемый на голову в виде шапочки или повязки.

исен (от яв. *иси* — «заполнять») — в батиковой орнаментике миниатюрные мотивы, заполняющие внутреннее пространство узора. *кавунг* — один из древнейших геометрических батиковых узоров, входил в категорию “запретных”, предназначался лишь для семьи правителя. Его основу составляют соприкасающиеся или пересекающиеся овалы и круги, образующие четырехлепестковые розетки с отметиной в центре.

каин (индон. «ткань») — прямоугольное ткань, которой драпируют нижнюю часть фигуры.

каин додот — церемониальное одеяние высших представителей правящего сословия Центральной Явы в виде прямоугольного полотнища ткани размером в среднем 200х500 см с однотонной центральной частью и орнаментированной широкой каймой.

каин лунги — название *сонгкетов* в области Самбас на Западном Калимантане.

каин панджанг (индон. «длинная ткань») — прямоугольное полотнище ткани размером в среднем 105х250 см, служащее традиционной поясной одеждой обитателям Малайского архипелага.

каин пеликат — *каин* в клетку.

каин сампинг — мужской *каин*, надеваемый поверх брюк или нижней юбки, достигает колен.

каноман — классический батиковый узор Чиребона, изображает фантастического льва — гербовое животное княжества Каноман.

кариху — орнаментальный мотив мужских накидок *хинги* с о. Сумба в виде сильно стилизованной раковины, символизирует власть правителя.

кемадха — широкая поперечная кайма из узких полосок на концах шарфа.

кембанг (индон. «цветок, цветасти») — цветочный мотив, а также ткань с цветочным узором.

кембен — прямоугольное полотнище ткани (~250х50 см), которым яванские женщины обматывают верхнюю часть торса, оставляя плечи открытыми. Часто имеет посередине однотонно окрашенный прямоугольник или ромб *тенгахан*.

кепала (индон. «голова») — широкая поперечная кайма на ткани, вместе с центральным полем *баданом* составляет основу композиционной схемы *каина панджанга* или *саронга*.

керета кесепуан — классический батиковый узор Чиребона, изображает знаменитую карету дворца Касепухан, выполненную в виде фантастического льва *синги баронга*.

кипас (индон. «веер») — в батиковой орнаментике ассоциируется с женским изяществом и привлекательностью.

купу (индон. «бабочка») — часто изображается в батиковой орнаментике, пара бабочек ассоциируется с супружеских счастьем.

ланчинган — яванские мужские церемониальные брюки, сшитые из ткани *чинде (патола)*.

лар — центральнаяванский батиковый узор в виде стилизованного крыла, один из символов мифической птицы Гаруды. Входил в категорию *ларанган*.

ларанган (яв. «запрещенный») — группа узоров, подпадавших под действие эдиктов втор. пол. XVIII в., регулировавших правила

ношения одежды при дворах правителей Суракарты и Джожьякарты. Входившие в эту категорию орнаменты могли украшать одеяния лишь самих государей и их ближайших родственников.

лидах апи (индон. «язычок пламени») — традиционный центральнаяванский батиковый узор, представляющий собой спиралевидный или волнообразный мотив, расширяющийся к низу. Символика узора — защита, покровительство — связана с древними представлениями об очистительной силе огня. Известен также под названием *чемукиран*.

липа саббе — традиционный шелковый *саронг* жителей южных и юго-западных районов острова Сулавеси, вытканный в технике иката утка.

мак (цветы) — изображения кустов маков часто встречаются в батиковой орнаментике *песисира*. Пришедший из европейского искусства цветок, символ лета и сбора урожая, на Яве стал ассоциироваться с расцветом жизни и плодородием. Китайцы *перанакан* воспринимали плод мака, коробочку с семенами, по аналогии с лотосом как пожелание большого мужского потомства. Этим узором часто украшали одежду молодых замужних женщин.

макаба — узор в виде ромба с отростками-завитками по периметру на икатах о. Саву.

малам кловонг — восковой резервирующий состав для батикования светло-бежевого цвета, который снимают после каждого окрашивания.

малам тембок — прочный восковой резервирующий состав коричневого цвета для батикования, предназначенный закрывать места на ткани, остающиеся неокрашенными.

мега (индон. «облако») — традиционный батиковый узор Чиребона

в виде стилизованного облака чаще всего синего, фиолетового или бордового цвета. Символика мотива связана с животворной, плодоносящей стихией воды, а его насыщенный цвет ассоциируется с яркой, наполненной жизнью.

мелати — цветок белого жасмина (*Jasminum sambac*), символизирует чистоту и невинность, в то же время благодаря своему приятно-му запаху ассоциируется с женской привлекательностью. Часто включается в батиковую орнаментiku.

мерак (индон. «павлин») — изображение этой птицы часто встречается в текстильной орнаментике Индонезии, павлин символизирует красоту, достоинство, высокое положение в обществе.

мерак кесимпир — центрально-яванский батиковый узор с изображениями сильно стилизованных фигур павлинов с раскрытыми хвостами, миниатюрных холмиков *сри гунунг*, парных крыльев *миронг*, растительных мотивов.

Меру — священная гора в индуистско-буддийской космографии, ось Вселенной. Ее вершина считается местом обитания богов.

миронг — центральнояванский батиковый узор в виде двух крыльев, помещенных в зеркальном отражении на незначительном расстоянии друг от друга. Один из символов мифической птицы Гаруды. Входил в категорию *ларанган*.

млиньон — батиковый узор в виде диагонального ряда из миниатюрных ромбов, разделяющий полосы с элементами *паранга*.

моданг — узор в виде полосы из пламевидных мотивов, отдельные элементы называются также *чему-киран* или *лидах апи*. Обладает защитной символикой.

нага — фантастическая змея, в индуистско-буддийской мифологии обитатель подземного и подвод-

ного миров, охранитель священных мест. *Нага* ассоциируется с луной, водой и соответственно с плодородием. В Индонезии считается одним из воплощений богини риса и процветания Деви Сри.

нага себа (индон.-яв. «встретившиеся, разговаривающие змеи») — классический батиковый узор Чиребона, изображает двух фантастических змей *нагов* по сторонам от скалы.

нага уто-утоан (яв. «змеи и скалы») — классический батиковый узор Чиребона, изображает сильно стилизованные скалы в окружении змей *нагов*.

нитик (от яв. *тик* — «точка, черточка») — большая категория батиковых геометрических узоров, относящихся к числу наиболее древних. Его мотивы состоят из различных комбинаций точек и штрифов, создающих ассоциацию с плетеными или кружевными изделиями.

палепай — большая, длиной до трех метров, ритуальная завеса с изображением “корабля предков” у народа паминггир на Южной Суматре.

памуло (яв. «клейкий рис») — традиционный центральнояванский батиковый мотив, ассоциируется с женской притягательной силой, привлекающей, “приклеивающей” к себе противоположный пол. Состоит из диагональных рядов, заполненных треугольными мотивами.

папан (индон. «планка») — название узких декоративных полос, обрамляющих кайму *кепала* на батике.

паранг (яв. «короткий меч») — один из основных традиционных центральнояванских батиковых узоров, состоящий из аранжированных в диагональные ряды S-образных мотивов разнообразных форм и размеров. Входил в категорию *ларанган*, одежду с таким орнаментом мог носить лишь правитель и его родст-

венники. Согласно местным верованиям, обладает мощной защитной силой, является пожеланием долголетия, так как одинаковые ряды с повторяющимися мотивами ассоциируется с бесконечностью, вечностью. Существует большое число его разновидностей.

паранг барис (от индон. *барис* — «строй, маршировать строем») — классический центрально-яванский батиковый узор, в котором мотивы *паранга* имеют вид крючкообразных элементов с расширением у основания, плотно сгруппированных в одинаковые диагональные ряды. Их острия направлены в одну сторону.

паранг баронг (от индон. *баронг* — «большой») — классический центральнояванский батиковый узор, в котором мотивы *паранга* имеют большие размеры ~ 12 см. Входил в категорию *ларанган*, носить одежду с этим орнаментом мог лишь правитель. Символизирует высшую власть и животворящую космическую энергию.

паранг венанг — центрально-яванский батиковый узор, в котором мотивы *паранга* выглядят как тонкие крючкообразные элементы, острия которых смотрят в разные стороны относительно центральной оси.

паранг гендрех (яв. «красивый паранг») — батиковый узор, состоящий из диагональных рядов S-образных мотивов *парангов*. Входил в категорию *ларанган*, предназначался для ближайших родственников правителя: принцев с титулом *адипати* (наместник области) и принцесс.

паранг годонг — центрально-яванский батиковый узор, в котором мотивы *паранга* имеют вид свернутого лотосового листа.

паранг гондосули — классический центральнояванский батиковый узор, где мотив *паранга* имеет вид листочка с небольшим цветоч-

ком у основания. Название происходит от цветка гондосули (*Hedychium Koen*), обладающего приятным запахом.

паранг клитик — классический центральнояванский батиковый узор, в котором мотивы *паранга* имеют миниатюрные размеры (около двух см). Входил в категорию *ларанган*, *каины панджанги* с таким орнаментом носили принцессы и ближайшие приближенные султана. Ассоциируется с утонченностью, с поведением, следующим всем предписаниям придворного этикета.

паранг кусумо (от яв. *кусумо* — «распустившийся цветок») — классический центральнояванский батиковый узор, в котором мотивы *паранга* заполнены миниатюрными завитками. Является пожеланием красоты и привлекательности. Предназначался для приближенных правителя — советника, наместника и их родственников.

паранг парунг — центрально-яванский батиковый узор, тонкие крючкообразные мотивы которого обращены остриями друг к другу.

паранг чуриго (от индон. *чуриго* — «подозрительный») — центральнояванский батиковый узор с обращенными остриями друг к другу мотивами, напоминающими по очертаниям язычки пламени или волнообразные клинки кинжалов-*крисов*. Предназначался для высших кругов знати.

патола — прославленные двойные шелковые икаты, т.е. ткани, выполненные в сложнейшей технике резервации нитей основы и утка, производившиеся в Индии, в Гуджарате. Чрезвычайно высоко ценились в Индонезии, где известны под названием *чинде* (*чиндай*).

патола рату — традиционный узор мужских накидок *хинги* с о. Сумба в виде пересекающихся

ромбов, имитирует геометрическую орнаментiku индийских *патола*.

патран — традиционный батиковый узор Чиребона в виде вьющихся цветущих побегов.

пекси нага (индон. «птица-змея») — фантастическая змея с крыльями, в яванской мифологии олицетворяет гармоничное слияние верхнего, небесного, и нижнего миров.

перанакан (от малайского *анак* — «ребенок») — потомок китайцев-поселенцев от местных женщин, родившийся в Индонезии.

пингир (индон. «край») — декоративная кайма, обрамляющая центральное поле *бадан* у батиков.

прияи — наследственная аристократия на Центральной Яве.

прада — техника декорировки тканей золотыми узорами, в которой используются различные приемы — роспись золотой краской, аппликация сусальным золотом, напыление золотым порошком. Название техники переносится и на сами ткани.

пучук ребунг (индон. «росток бамбука») — декоративный мотив в виде равнобедренного треугольника в традиционном ткачестве, в батиковой орнаментике называется также *тумпал*.

сават (яв. «бить, ударить») — центральнояванский батиковый узор в виде стилизованных крыльев и хвоста, один из символов мифической птицы Гаруды. Входил в категорию *ларанган*.

саронг — сшитая прямая юбка с одним швом.

селимут — общее название для мужской накидки на островах Восточной Индонезии.

семен (от яв. *семи* — «росток, побег») — классический центрально-яванский узор, включающий в себя изображения птиц, зверей, бабочек, насекомых, змей, храмов *чанди*, священной горы, различных знаков Гаруды и др. Символизирует процве-

тание и возрождение. Кроме того, узору придаются космологические характеристики, в нем “зашифровано” представление о трехчастной Вселенной с горой Меру в центре. Входил в категорию *ларанган*, предназначался для султана, его жены и сыновей.

серет (индон. «край») — узкие кромки по периметру батиковой ткани.

синга баронг — традиционный батиковый мотив Чиребона в виде фантастического льва (*синга*) с крыльями птицы, рогами оленя и хоботом слона, отсюда название *баронг* — «смешанный, составленный». В хоботе лев сжимает двойной трезубец, символ небесного оружия *ваджры*. В виде этого животного была выполнена знаменитая колесница правителей княжества Касепухан в Чиребоне.

сленданг — традиционный женский наплечный шарф.

сога генес — встречающееся на батиковых тканях клеймо или надпись, указание на то, что ткань окрашена в коричневый цвет натуральным красителем *сога*.

сонгкет — техника узорного ткачества с дополнительным утком, как правило, из золотых и серебряных пряденых нитей. Название распространяется и на ткани, выполненные в этой технике.

сри гунунг (индон. «сияющая, священная гора») — в батиковой орнаментике мотив в виде небольшого холмика, олицетворяющий священную гору Меру.

судагаран (яв. «торговец») — название обширной группы батиков, изготавливавшихся в Суракарте, Джокьякарте и других городах Центральной Явы не для придворных нужд, а для продажи широким кругам населения.

тамбал (индон. «заплата, лоскут, накладывать заплату, латать») — ба-

тиковый узор, при котором поверхность ткани разделена на квадраты, прямоугольники или треугольники, заполненные различными декоративными мотивами.

тампан — квадратная или прямоугольная салфетка с геометрическими мотивами или с изображением корабля у народа памингир на Южной Суматре. Преимущественно предназначена для заворачивания церемониальных даров.

тампук мангис (малайск. «околоплодие мангостина») — традиционный малайский тканый узор в виде восьмилепестковой круглой розетки.

танахан — в батиковой орнаментике миниатюрные мотивы, заполняющие фон ткани.

тенгахан — однотонно окрашенный ромб или прямоугольник, занимающий центральную часть *каина додота*, *икета кепалы* или *кембена*.

тритик — окрашивание тканей методом резервации: на ткани прошивается широкими стежками строчка, затем материал стягивается и окрашивается, в результате получается узор из неокрашенных штрихов.

трунтум (индон. «вести, направлять, возглавлять») — центральнаяванский батиковый узор в виде светлых звезд на темном фоне. По традиции *саронги* с таким рисунком надевали на свадебную церемонию родители невесты в знак своей готовности вести и направлять молодоженов, начинающих новую жизнь.

тумтал (яв. «край, кромка отличающегося цвета») — традиционный текстильный мотив в виде равнобедренного треугольника. Как правило, два ряда противостоящих треугольников с декоративными элементами внутри, украшают кайму *кепалу*. Считается символом священной горы Мериу.

туту — традиционный узор икатов о. Саву в виде невысокого куста с фигурами птичек.

удан лирис (яв. «морсящий дождь») — центральнаяванский батиковый узор, состоящий из диагональных полос, заполненных мелкой орнаментикой, преимущественно геометрических мотивов. Является одним из старейших батиковых орнаментов Центральной Явы, входил в категорию узоров *ларанган* и украшал одежду представителей правящего дома. Он символизирует процветание и плодородие, а также стабильность.

укел тутул (яв. «точка, пятнистый») — орнамент-заполнитель фона в виде миниатюрных кружочков-*тутул*.

улос — обобщенное название для всех типов церемониальной накидки у народа батаки (Суматра).

улос мангиринг — церемониальная накидка красно-бордового цвета с икатовым узором в виде наконечника стрелы у народа батаки (Суматра).

улос раги хотанг — ритуальная накидка с темным фоном и белым икатовым узором из мелких штрихов у народа батаки (Суматра).

хабак — орнаментальный мотив икатов *хинги* с о. Сумба в виде четырехлучевой розетки, символизирует верховную власть.

ху’и — традиционная мужская поясная одежда на о. Сумба, прямоугольное полотнище с кистями по краям, выполненное в технике иката основы.

хинги — церемониальная, богато орнаментированная мужская накидка с о. Сумба, выполненная в технике иката основы.

хотанг (батакск. «ротанг») — узор в виде мелких белых штрихов на икатах народа батаки (Суматра).

чанди — культовое каменное сооружение с прямоугольной или

квадратной *целлой* и пирамидальной кровлей в Индонезии. Название используется преимущественно для средневековых индуистских и буддийских святилищ.

чап сент, *чап сен* — название марки хлопчатобумажной ткани высокого качества.

челуки, *телуки* — яванское название цветка гвоздики, традиционный мотив батиков *песисира*, позаимствованный из персидской орнаментики. Ассоциируется с утонченностью, деликатностью.

чеплок (индон.-яв. «бутон») — категория батиковых узоров, мотивы которых, зачастую растительные или геометрические розетки, аранжированы в квадратную или ромбовидную сетку.

чемукиран (индон. «стручок») — традиционный батиковый узор в виде пламевидного мотива. Также называют *лидах апи*.

чинде, *чиндай* — индонезийское название индийских шелковых икатов *патола*.

чувури (яв. «маленький, небольшой») — батиковый центральнаяванский узор, основу которого составляют миниатюрные стилизованные изображения птицы Гаруды и белых волнообразных холмиков *спи гунунг* в растительном обрамлении. Считается, что одяние с таким орнаментом позволяет человеку выглядеть достойно и благородно.

эндек — название уточного иката на о. Бали.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Achjadi J. “Traditional Costumes of Indonesia” // Arts of Asia. Vol. 6, no. 5, 1976, p. 74-79.
- Achjadi J. *The Glory of Batik: the Danar Hadi collection* Solo, 2011.
- Adams M.J. “*System and Meaning in East Sumba Textile Design: A Study in Traditional Indonesian Art*”. New Haven, 1969 (из серии Southeast Asian Cultural Report Series. No. 16).
- Adams M.J. “Symbolic Scenes in Javanese batik” // *Textile Museum Journal*. Vol. 3, no. 1, 1970, p. 25-40.
- Adams M.J., Forshee J., Djajasoebrota A., Hanseen L. *Decorative Arts of Sumba*. Amsterdam/Singapore, 1999.
- Batik: Drawn in Wax: 200 Years of Batik Art from Indonesia in the Tropenmuseum Collection*. Hout, Itie C. van, ed. Amsterdam, 2001.
- Batik. 75 Selected Masterpieces. The Rudolf G. Smend Collection*. Singapore, 2006.
- Bernet Kempers A.J. *Ancient Indonesian Art*. Amsterdam, 1959.
- Bodrogi T. *Art of Indonesia*. New York, 1973.
- Bolland R., Jager Gerlings J.H. *Batiks from Java*. Amsterdam, 1960.
- Boow J. *Symbol and Status in Javanese Batik*. Nedlands, 1988.
- Bühler A. “Die Herstellung von Ikattüchern auf der Insel Rote” // *Verhandlungen der Naturforschenden Gesellschaft von Basel*. Bd. 50, 1938, S. 32-97.
- Crescent Moon: Islamic Art and Civilisaton of Southeast Asia*. Bennet J., ed. Adelaide, 2005.
- Czukina Natalia. “Batiki jawa-jskie” // *Tkaniny Indonezyjskie w zbiorach Museum Aziji i Pacificu*. Warszawa, 1979, p. 5-14.
- Dalrymple R.E. “Gold Embroidered Ceremonial Sarongs from South

Sumatra” // *Arts of Asia*. Vol. 14, no. 1, 1984, p. 90-101.

16. Djoemena N.S. *Batik and its Kind*. Jakarta, 1990.

17. Djoemena N.S. *Batik. Its Mystery and Meaning*. Jakarta, 1990.

18. Doellah S. *Batik: The Impact of time and Environment*. Solo, 2003.

19. Duggan G. *Ikats of Savu. Women Weaving History in Eastern Indonesia*. Bangkok, 2001.

20. Duggan G. “Woven Blossoms, Seeds of History. Ikats of Savu as Time Markers” // *Hali*. Issue 134, May-June 2004, p. 110-114.

21. *Early Modern History*. Reid A., ed. Singapore, 1996.

22. Elliot, Inger Mccabe. *Batik: Fabled Clothe of Java*. New York, 1984.

23. Fontein J., Soekmono R., Sakyawati Suleiman. *Ancient Indonesian Art of the Central and Eastern Javanese Periods*. New York, 1971.

24. Fontein J., Soekmono R., Sedyawati E. *Het goddelijk gezicht van Indonesie. Meesterwerken der Beeldhouwkunst 700-1600*. Zwoole, 1992.

25. Forman B. *Indonesian Batik and Ikat*. London, 1988.

26. Fraser-Lu S. *Handwoven Textiles of South-East Asia*. Singapore, 1988.

27. Gavin T. *The Women’s Warpath: Iban Ritual Fabrics*. Los Angeles, 1996.

28. Gavin T. *Iban Ritual Textiles*. Leiden, 2003.

29. *Gift of the Cotton Maiden. Textiles of Flores and the Solor Islands*. Hamilton, R.W., ed. Los Angeles, 1994.

30. Girard-Geslan M., Klokke M.J., Le Bonheur A., Stadtnr D.M., Zaleski V., Zéphir Th. *Art of Southeast Asia*. New York, 1998.

31. Gittinger M. “Selected Batak textiles” // *Textile Museum Journal*. Vol. 4, № 2, 1975, p. 13-29.

32. Gittinger M.S. “The Ship textiles of South Sumatra: function and design system” // *Bijdragen tot de*

Taal-, Land- en Volkenkunde. Bd. 132, n. 2/3. Leiden, 1976, S. 207-227

33. Gittinger M. *Splendid Symbols. Textiles and Traditions in Indonesia*. New Haven, 1979.

34. Gittinger M. *Master Dyers to the World: Technique and Trade in Early Indian Dyed Cotton Textiles*. Washington, 1982.

35. Gullick J.M. “A Survey of Malay Weavers and Silversmiths in Kelantan in 1951” // *Journal of the Malayan Branch, Royal Asiatic Society*. Vol 25/1, 1952, p. 134-148.

36. Guise L. de. “Ikat: the Moribung Dyer’s Art of Peninsular Malaysia” // *Arts of Asia*. Vol. 42, no. 1, 2012, p. 114-119.

37. Guy J. *Woven Cargoes: Indian Textiles in the East*. London, 1998.

38. Haddon A.C., Start L.E. *Iban or Sea Dayak fabrics and their patterns*. New York, 1936.

39. Hamilton R.W. “Barckcloth Skirt from Southwestern Borneo” // *The Secrets of Southeast Asian Textiles. Myth, Status and the Supernatural. The James H.W. Thompson Foundation Symposium Papers*. Ed. by Jane Purnananda. Bangkok, 2007, p. 58-71.

40. Harper D.J., Majlis Khan B., Smend R., Veldhuisen H.C., Wenger P. *Batik from the Courts of Java and Sumatra*. Singapore, 2000.

41. Hauser-Schaublin B., Nabholz-Kartaschoff M.-L., Ramseyer U. *Balinese Textiles*. Singapore, 1991.

42. Hasibaum. *Batak Art and Culture*. Djakarta, 1983.

43. Heekeren H.R. *The Bronze Age of Indonesia*. Hague, 1958.

44. Heringa R., Veldhuisen H.C. *Fabric of Enchantment. Batik from the North Coast of Java*. Introduction by D.C. Gluckman and a contribution by P. Carey. Los Angeles/New York, 1996.

45. Hitchcock M. *Indonesian Textile Techniques*. Aylesbury, 1985.

46. Holmgren R., Spertus A.E. *Early Indonesian Textiles from Three*

Island Cultures: Sumba, Toraja, Lampung. New York, 1989.

47. Hoop, A.N.J. Th. à Th. van der. *Indonesische siermotiven*. Bandoeng, 1949.

48. Hurwitz J. *Batikkunst van Java*. Museum voor Land en Volkenkunde. Rotterdam, 1962.

49. *Indonesian Ikats from the Odu Collection*. Tokyo, 1993.

50. Irwin J., Murphy V. *Batik*. London, 1969.

51. Jasper J.E., Mas Pirngadie. *De inlandsche kunstnijverheid in Nederlandsch Indië*. Vol. 1-5. The Hague, 1912-1930.

52. Jessup H. I. *Court Art of Indonesia*. New York, 1990.

53. Jonge, Nico de, Dijk, Toos van. *Forgotten Islands of Indonesia. The Art and Culture of the Southeast Moluccas*. Singapore, 1995.

54. Kagiya A. *Female culture in Rajua: ikats and everlasting witch-worship in Eastern Indonesia*. Tokyo, 2010.

55. Kartiwa S. *Tenun Ikat (Indonesian Ikats)*. Jakarta, 1987.

56. Kartiwa S. *Songket-Weaving in Indonesia*. Jakarta, 1989.

57. Kelényi B., Renner Zs. *Indonézia művészete. Soelaeman Pringgogido gyűjteménye (Art of Indonesia. The Collection of Soelaeman Pringgogido)*. Budapest, 1993.

58. Kerlogue F. *The Book of Batik*. Singapore, 2004.

59. Labin B. “Batik Traditions in the Life of the Javanese” // Fischer J. *Threads of Tradition: Textiles of Indonesia and Sarawak*. Berkeley, 1979, p. 41-52.

60. Langewis L., Wagner F. *Decorative Art in Indonesian Textiles*. Amsterdam, 1964.

61. Lasimbang R., Moo-Tan S. *An Introduction to the Traditional costumes of Sabah*. Kota Kinabalu, 1997.

62. Linggi, Datin Amar M. *Ties That Bind: Iban Ikat Weaving*. Kuching, 2001.

63. Loebèr J.A. *Textiele versieringen in Nederlandsch-Indië*. Amsterdam, 1914.

64. Majlis Khan B. *Indonesische Textilen. Wege zu Göttern und Ahnen*. Köln, 1984.

65. Maxwell R. *Sari to Sarong. Five hundred years of Indian and Indonesian textile exchange*. Canberra, 2003.

66. Maxwell R. *Textiles of Southeast Asia. Tradition, Trade and Transformation*. Hongkong, 2003.

67. Maxwell R.J. “Piety and Protection. Talismanic Textiles in Islamic Southeast Asia” // *The Secrets of Southeast Asian Textiles. Myth, Status and the Supernatural. The James H.W. Thompson Foundation Symposium Papers*. Ed. by Jane Puranananda. Bangkok, 2007, p. 72-83.

68. Maxwell R. J. *Life, Death, and Magic. 2000 years of Southest Asian Ancestral Art*. Canberra, 2010.

69. Moor, Maggie de. “Gold Jewellery in Nias Culture” // *Arts of Asia*. Vol. 19, no. 4, 1989, p. 77-89.

70. Murakami I., Fukuda H. *Textile Arts of Asia*. Hiroshima, 1996.

71. Mylius W. *Indonesische Textilkunst. Batik. Ikat und Plangi*. Wien, 1964.

72. Niessen S. *Legacy in Cloth. Batak Textiles of Indonesia*. Leiden, 2009.

73. Nurwani Mohd. Nawawi. *Malaysian Songket*. Kuala Lumpur, 1989.

74. Ong E. *Pua: Iban Weavings of Sarawak*. Kuching, 1986.

75. Ong E. *Woven Dreams. Ikat Textiles of Sarawak*. Kuching, 2000.

76. Peacock B.A.V. *Batek–Ikat–Pelangi and other traditional textiles from Malaysia*. Hong Kong, 1977.

77. Pigeaud Th. *Java in 14th century: A Study in Cultural History*. Vol. 1-5. Hague, 1960-1961.

78. Raffles Th.St. *The History of Java*. 2 vols. Kuala Lumpur, 1982 (reprint of 1817 edition).

79. Ramelan T., Mashadi W., Syakur A., Suhartanto. *The 20th Century Batik Masterpieces. Tumbu Ramelan Collections*. Jakarta, 2010.

80. Ramseyer U. *The Art and Culture of Bali*. Basel, 2002.

81. Richter A. *The Jewelry of Southeast Asia*. London, 2000.

82. Rodgers S., Summerfield A., Summerfield J. *Gold Clothes of Sumatra: Indonesia’s Songkets from Ceremony to Commodity*. Leiden, 2007.

83. Roojen, Pepin van. *Batik Design*. Amsterdam/Kuala Lumpur, 1998.

84. Roojen, Pepin van. *Indonesian Ornamental Design*. New York, 1999.

85. Rouffaer G.P., Juynboll H.H. *De Batik-Kunst in Nederlandsch-Indië en haar Geschiedenis*. 2 vols. Utrecht, 1900-1914.

86. Schuster C., Carpenter E. *Patterns That Connect: Social Symbolism in Ancient and Tribal Art*. New York, 1996.

87. Selvanayagam G. I. *Songket: Malaysia’s woven Treasure*. Singapore, 1990.

88. Shears C.A. “The Batik Patterning Technique” // *The Heritage Journal*. Vol. 4, 2009, p. 97-129.

89. Smend R.G., Majlis Khan B., Veldhuisen H. *Batik: from the courts of Java and Sumatra*. Singapore, 2004.

90. Smith H.S. *Aceh Art and Culture*. Kuala Lumpur, 1997.

91. Soebadio H. *Arts of Indonesia*. London, 1993.

92. Solyom G., Solyom B. “Textiles of Indonesian Archipelago” // *Asian Studies at Hawaii*. No. 10. Honolulu, 1973.

93. Solyom G., Solyom B. “Cosmic Symbolism in Semen and Alasan Patterns in Javanese Textiles” // *Indonesian Textiles*. Ed by M.S. Gettinger. Washington, 1979.

94. Steinmann Al. *Batik. A survey Batik design*. Leigh on See/Essex, 1958.

95. Summerfield A., Summerfield J. *Fable Clothes of Minangkabau*. Santa Barbara, 1991.

96. Summerfield A., Summerfield J. *Walk in Splendor: Ceremonial Dress and the Minangkabau*. Los Angeles, 1999.

97. *Sztuka archipelagu Nusantara. Wystawa*. Wroclaw, 1972.

98. Tassilo A. *The Art of Batik in Java*. New York, 1935.

99. *Tenun. Handwoven Textiles of Indonesia*. Jay, Sian E., ed. Jakarta, 2010.

100. *Textiles of Indonesia*. Jakarta, 1979.

101. *Textile Traditions of Indonesia*. Kahlenberg M.H., ed. Los Angeles, 1977.

102. *The Dutch Encounter with Asia. 1600-1950*. Zandvliet Kees, ed. Zwolle, 2002.

103. Tillman G. “De motieven der Batakweefsels” // *Cultureel-Indië*. II, 1940, p. 7-15.

104. Tirta I. *Batik: A Play of Light and Shades. A Collection of Batik Patterns and Designs*. 2 vol. Jakarta, 1996.

105. Totton M.-L. *Weaving wealth & styling identity: tapis from Lampung, South Sumatra, Indonesia*. Hannover, 2009.

106. Veldhuisen H.C. *Blauw en Bont. Chinese en Europese invloeden in de batik van Jawa*. Delft, 1980.

107. Veldhuisen H.C. *Batik Belanda 1840-1940. Dutch Influence in Batik from Java. History and Stories*. Jakarta, 1993.

108. Veldhuisen-Djajasoebata A. *Batik op Java*. Lochem. 1973.

109. Veldhuisen-Djajasoebata A. *Bloemen van het heelal. De kleurrijke wereld van de textile op Java*. Amsterdam. 1984.

110. Veldhuisen-Djajasoebata A. *Weaving of Power and Might. The Glory of Java*. Rotterdam, 1988.

111. Vuuren M., van. *Ikat from Tanimbar*. Bangkok, 2012.

112. Warming W., Gaworski M. *The World of Indonesian Textiles*. Tokyo/New York, 1981.

113. Wassing-Visser R. *Royal Gifts from Indonesia. Historical bonds with the house Orange-Nassau (1600-1938)*. Den Haag/Zwolle, 1995.

114. Waterson, R. “Mythical cloths: Toraja textiles in the National Museum of Singapore collection” // *Heritage (National Museum Journal, Singapore)*, № 9, 1988, p. 3-24.

115. Watson A.M. “The Rise and Spread of Old World Cotton” // *Studies in Textile History*. Ed. by V. Gerversons. Toronto, 1977.

116. Wronska M. “Ikat, songket, tapis i inne tkaniny indonezyiskie” // *Tkaniny indonezyiskie*. Warszawa, 1979.

117. Yeager R., Jacobsen M. *Textiles of Western Timor. Regional Variations in Historical Perspective*. Bangkok, 2002.

118. Yunus N.A. *Songket Revolution*. Kuala Lumpur, 2009.

119. Yunus N.A. *Malaysian Batik: Reinventing a Tradition*. Kuala Lumpur, 2012.

120. Бандиленко Г.Г. *Культура и идеология средневековых государств Явы*. М., 1984.

121. Бандиленко Г.Г., Гнеушева Е.И., Деопик Д.В., Цыганов В.А. *История Индонезии*. В 2-х частях. М., 1992-1993.

122. Берзин Э.О. *Юго-Восточная Азия с древнейших времен до XIII в.* М., 1995.

123. Бернова А.А. “Племенные верования малых народов Индонезии (конец XIX — начало XX вв.)” // *Символика культов и ритуалов народов зарубежной Азии*. М., 1980.

124. Бернова А.А. “Индонезия” // *Календарные обычаи и обряды народов Юго-Восточной Азии. Годовой цикл*. М., 1993.

125. *Восток. Искусство быта и бытия*. М., 2003.

126. Гожева Н.А., Сорокина Г.М. “«Корабль мертвых» или Вселенная на индонезийских тканях” // *Мир Музея*. № 6 (178), ноябрь-декабрь 2000, с. 24-29.

127. Гожева Н.А., Сорокина Г.М. *Традиционное искусство Юго-Восточной Азии в собрании Государственного музея Востока*. М., 2001.

128. Гожева Н.А., Сорокина Г.М. “Ожившие тени предков. Театральные представления Индонезии” // *ВАМ*, 2003, № 5, с. 121-142.

129. Гожева Н.А., Сорокина Г.М., Чукина Н.П. *Волшебный мир узоров. Энциклопедия орнаментальных мотивов Юго-Восточной Азии*. М., 2003.

130. Гожева Н.А., Сорокина Г.М. “Сакральные мотивы в индонезийском ткачестве” // *Антиквариат*, 2005, № 3 (25), с. 118-125.

131. *Государственный музей искусства народов Востока*. Л., 1988.

132. Дары вождям. Каталог выставки. М., 2006.

133. Дворкина И.А. *Батик. Горячий, холодный, узелковый*. М., 2000.

134. Денисова Т.А. “Ислам в государствах Малаккского полуострова в XIII-XVI вв.” // *Очерки истории распространения исламской цивилизации*. Т. 2. М., 2002, с. 263-275.

135. Денисова Т.А. “Ислам в Нусантаре в XIII-XVI вв.” // *Очерки истории распространения исламской цивилизации*. Т. 2. М., 2002, с. 247-254.

136. Денисова Т.А. “Мусульманские султанаты Северной Суматры” // *Очерки истории распространения исламской цивилизации*. Т. 2. М., 2002, с. 255-262.

137. Иванова Е.В. *Одежда и украшения народов Юго-Восточной Азии*. СПб., 2002.

138. Кузнецова С.С. *У истоков индонезийской культуры*. М., 1989.

139.Кулланда С.В. *История древней Явы*. М., 1992.

140.Мерварт Л.А. “Способы украшения одежды из древесной коры у индонезийцев” // *Сборник МАЭ*. Вып. VIII, Л., 1929. с. 314-323.

141.*Мифы и легенды в искусстве стран Юго-Восточной Азии*. М., 1990.

142.Муриан И.Ф. *Искусство Индонезии с древнейших времен до конца XV века*. М., 1981.

143.Парникель Б.Б. *Введение в литературную историю Нусантары. IX-XIX вв.* М., 1980.

144.Погадаев В.А. *Малайский мир (Бруней, Индонезия, Малайзия, Сингапур). Лингвострановедческий словарь*. М., 2012.

145.Ревуненкова Е.В. “«Корабль мертвых» у батаков Суматры (по коллекции МАЭ)” // *Сборник МАЭ*. Вып. XXX, Л., 1974, с. 167-180.

146.Ревуненкова Е.В. *Народы Малайзии и Западной Индонезии (некоторые аспекты духовной культуры)*. М., 1980.

147.Ревуненкова Е.В. “Коллекция предметов культуры и быта из Малайзии” // *Сборник МАЭ*. Вып. XXIX, Л., 1984, с. 136-147.

148.Ревуненкова Е.В. *Миф. Обзорд. Религия*. М., 1992.

149.Ревуненкова Е.В. “Коллекция батакских тканей МАЭ” // *Культура народов Океании и ЮВА. Сборник МАЭ*. Вып. XLVI, СПб., 1995, с. 94-107.

150.Ревуненкова Е.В. “О батакской коллекции Кунсткамеры” // *Маклаевские чтения 1995-1997: этнография, история, культура стран Южных морей*. СПб., 1997, с. 151-166.

151.Румянцева О.В. *Государственный музей искусства народов Востока*. М., 1982.

152.Рябинкин П.Н. *Искусство Индонезии*. М., 1959.

153.*Сказание о Сери Раме. Индонезийская Рамаяна*. М., 1961.

154.Соболева Е.С. “Каталог коллекций МАЭ по островной части Юго-Восточной Азии” // *Культура народов Океании и Юго-Восточной Азии. Сборник МАЭ*. Вып. XLVI, СПб., 1995, с. 207-225.

155.Соболева Е.С. “Тиморские коллекции МАЭ и МГУ” // *Культура народов Океании и Юго-Восточной Азии. Сборник МАЭ*. Вып. XLVI, СПб., 1995, с. 78-94.

156.Соломоник И.Н. *Традиционный театр кукол Востока*. М., 1983.

157.Трисман В.Г. “К истории развития индонезийской одежды (по коллекциям МАЭ)” // *Сборник МАЭ*. Вып. XXX, Л., 1974, с. 141-166.

158.Тюрин В.А. *История Индонезии*. М., 2004.

159.Чукина Н.П. “Яванские батики в собрании Государственного музея искусства народов Востока” // *Малайско-индонезийские исследования*. М., 1977, с. 71-89.

160. Чукина Н.П. “О технике изготовления центрально-яванских батиков — тулис” // *Научные сообщения ГМИНВ*. Вып. XII, М., 1979, с. 32-48.

161.Чукина Н.П. “Герои ваянг пурво в орнаментации яванских батиков” // *Научные сообщения ГМИНВ*. Вып. XIV. М., 1980.

162.Чукина Н.П. “Орнаментальная система гунунгана в декоре яванских батиков” // *Научные сообщения ГМИНВ*. Вып. XIV. М., 1980, с. 110-129.

163.Чукина Н.П. “О традиционных тканях Индонезии (батики, икаты, планги)” // *Научные сообщения ГМИНВ*. Вып. XVI, М., 1982, с. 115-131.

164.Чукина Н.П. *Искусство Индонезии. Государственный музей искусства народов Востока*. Путеводитель. М., 1991.

165.Чукина Н.П. *Памятники искусства Индонезии в собрании Государственного музея Востока*. М., 2010.

Интернет-ресурсы:

http://m-tsyganov.livejournal.com

http://irinadvorkina.livejournal.com

http://www.threadsolife.com

http://www.tribaltextiles.info

http://www.northcoastjavanesebatik.com

УКАЗАТЕЛЬ ИСТОЧНИКОВ ПОСТУПЛЕНИЯ МУЗЕЙНЫХ ПРЕДМЕТОВ

Витулар, Эрна — кат. № № 24, 47, 48, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 76, 80, 119, 120, 121, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 136, 143, 144, 145, 146, 151, 152, 153, 154, 155, 161, 164, 174, 179

Воронова Л.М. — кат. №№ 83, 107

Дирекция художественных выставок и панорам — кат. №№ 1, 2, 3, 4, 5, 6, 54

Дёмин Л.М. — кат. №№ 168, 169, 184, 185, 187, 188, 200

Козловская Т.И. — кат. №№ 46, 81, 82, 142, 191

Куссудьярсана Р.М.Х. — кат. № № 100, 103, 190

Михайлов Н.А. — кат. №№ 11, 13, 14

Музеи Московского Кремля — кат. №№ 7, 9, 10, 12, 15, 55, 134, 148, 156, 162, 165, 180, 181, 182, 183, 202, 203

Никитин И.Н. — кат. № 199

Островская С.З. — кат. № 90

Погадаев В.А. — кат. №№ 85, 86, 87, 138, 139, 140

Посольство Малайзии в Москве — кат. №№ 122, 123, 170, 171, 172, 173, 186

Посольство Республики Индонезия в Москве — кат. №№ 88, 89, 135, 137

ТАБЛИЦА СООТВЕТСТВИЯ ИНВЕНТАРНЫХ НОМЕРОВ ПОРЯДКОВЫМ НОМЕРАМ КАТАЛОГА

Инв. № 1950 II — кат. № 157

Инв. № 2089 II — кат. № 8

Инв. № 3878 II — кат. № 178

Инв. № 3879 II — кат. № 159

Инв. № 3900/1-5 II — кат. № 160

Инв. № 4180 II — кат. № 11

Инв. № 4181 II — кат. № 13

Инв. № 4182 II — кат. № 14

Инв. № 4185 II — кат. № 6

Инв. № 4186 II — кат. № 1

Инв. № 4187 II — кат. № 5

Инв. № 4188 II — кат. № 2

Инв. № 4189 II — кат. № 54

Инв. № 4190 II — кат. № 3

Инв. № 4191 II — кат. № 4

Инв. № 4553 II — кат. № 165

Инв. № 4556 II — кат. № 156

Инв. № 4557 II — кат. № 10

Инв. № 4558 II — кат. № 134

Инв. № 4596 II — кат. № 148

Инв. № 4597 II — кат. № 15

Инв. № 4598 II — кат. № 180

Инв. № 4600 II — кат. № 181

Инв. № 4601 II — кат. № 7

Инв. № 4603 II — кат. № 183

Инв. № 4604 II — кат. № 55

Инв. № 4605 II — кат. № 9

Инв. № 4606 II — кат. № 162

Инв. № 4609 II — кат. № 12

Инв. № 4614 II — кат. № 182

Инв. № 4759 II — кат. № 199

Инв. № 5672 II — кат. № 122

Инв. № 5673 II — кат. № 123

Инв. № 6612 II — кат. № 100

Инв. № 6613 II — кат. № 103

Инв. № 6614/1-5 II — кат. № 190

Инв. № 6637 II — кат. № 30

Инв. № 6874 II — кат. № 25

Инв. № 6971 II — кат. № 70

Инв. № 6972 II — кат. № 71

Инв. № 6973 II — кат. № 72

Инв. № 6974 II — кат. № 73

Инв. № 6975 II — кат. № 84

Инв. № 6976 II — кат. № 108

Инв. № 6977 II — кат. № 111

Инв. № 6978 II — кат. № 97

С выставки подарков И.В. Сталину — кат. № 157

Секретариат К.Е. Ворошилова — кат. № № 159, 160, 178, 195, 198, 201
Сорокина Г.М. — кат. №№ 49, 50, 196

Таранов С.В. — кат. №№ 51, 52,

53, 101, 102, 117, 118

Частное лицо — кат. № № 8, 16,

17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 27, 28, 29,

30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39,

40, 41, 42, 43, 44, 45, 56, 57, 58, 59,

60, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78,

79, 84, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98,

99, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111,

112, 113, 114, 115, 116, 131, 141, 147, 149,

150, 158, 163, 166, 167, 175, 176, 177,

189, 192, 193, 194, 197

Чечёткина О.И. — кат. № 26

Инв. № 6979 II — кат. № 98

Инв. № 6980 II — кат. № 113

Инв. № 6981 II — кат. № 109

Инв. № 6982 II — кат. № 110

Инв. № 6983 II — кат. № 99

Инв. № 6984 II — кат. № 94

Инв. № 6985 II — кат. № 95

Инв. № 6986 II — кат. № 91

Инв. № 6987 II — кат. № 42

Инв. № 6988 II — кат. № 40

Инв. № 6989 II — кат. № 41

Инв. № 6990 II — кат. № 79

Инв. № 6991 II — кат. № 36

Инв. № 6992 II — кат. № 39

Инв. № 7019 II — кат. № 107

Инв. № 7020 II — кат. № 83

Инв. № 7288 II — кат. № 149

Инв. № 7289 II — кат. № 131

Инв. № 7311 II — кат. № 175

Инв. № 7312 II — кат. № 176

Инв. № 7313 II — кат. № 177

Инв. № 7314 II — кат. № 141

Инв. № 7315/1-2 II — кат. № 59

Инв. № 7316 II — кат. № 35

Инв. № 7317 II — кат. № 77

Инв. № 7318 II — кат. № 29

Инв. № 7319 II — кат. № 27

Инв. № 7320 II — кат. № 28
Инв. № 7321 II — кат. № 166
Инв. № 7323 II — кат. № 33
Инв. № 7324 II — кат. № 18
Инв. № 7325 II — кат. № 43
Инв. № 7326 II — кат. № 32
Инв. № 7327 II — кат. № 44
Инв. № 7328 II — кат. № 37
Инв. № 7329 II — кат. № 34
Инв. № 7330 II — кат. № 60
Инв. № 7331 II — кат. № 78
Инв. № 7332 II — кат. № 74
Инв. № 7333 II — кат. № 38
Инв. № 7334 II — кат. № 75
Инв. № 7335/1-2 II — кат. № 58
Инв. № 7336 II — кат. № 93
Инв. № 7337 II — кат. № 116
Инв. № 7338 II — кат. № 96
Инв. № 7363 II — кат. № 45
Инв. № 7435 II — кат. № 104
Инв. № 7658 II — кат. № 112
Инв. № 7887 II — кат. № 150
Инв. № 7890 II — кат. № 189
Инв. № 7891 II — кат. № 16
Инв. № 7892 II — кат. № 22
Инв. № 7893 II — кат. № 17
Инв. № 7894 II — кат. № 19
Инв. № 7895 II — кат. № 20
Инв. № 7896 II — кат. № 56
Инв. № 7897 II — кат. № 23
Инв. № 7900 II — кат. № 114
Инв. № 7901 II — кат. № 31
Инв. № 7905 II — кат. № 158
Инв. № 7906/1-2 II — кат. № 167
Инв. № 7907 II — кат. № 163
Инв. № 7908/1-2 II — кат. № 69
Инв. № 7909/1-2 II — кат. № 68
Инв. № 7925/1-2 II — кат. № 57
Инв. № 8164 II — кат. № 21
Инв. № 8169 II — кат. № 147
Инв. № 8170 II — кат. № 115
Инв. № 8171 II — кат. № 105
Инв. № 8414 II — кат. № 90
Инв. № 8416 II — кат. № 26
Инв. № 8475 II — кат. № 192
Инв. № 8632 II — кат. № 92
Инв. № 8671 II — кат. № 168
Инв. № 8672 II — кат. № 184
Инв. № 8673 II — кат. № 185
Инв. № 8674 II — кат. № 169

Инв. № 8675 II — кат. № 187
Инв. № 8676 II — кат. № 188
Инв. № 8678 II — кат. № 200
Инв. № 8784 II — кат. № 106
Инв. № 8989 II — кат. № 192
Инв. № 8990 II — кат. № 193
Инв. № 9176 II — кат. № 120
Инв. № 9177 II — кат. № 121
Инв. № 9192 II — кат. № 63
Инв. № 9216/1-2 II — кат. № 80
Инв. № 9217 II — кат. № 61
Инв. № 9218 II — кат. № 24
Инв. № 9219/1-2 II — кат. № 67
Инв. № 9220 II — кат. № 62
Инв. № 9221 II — кат. № 47
Инв. № 9222 II — кат. № 66
Инв. № 9223 II — кат. № 65
Инв. № 9224 II — кат. № 76
Инв. № 9225 II — кат. № 64
Инв. № 9226 II — кат. № 132
Инв. № 9227/1-2 II — кат. № 152
Инв. № 9228 II — кат. № 133
Инв. № 9229 II — кат. № 126
Инв. № 9230 II — кат. № 129
Инв. № 9231 II — кат. № 153
Инв. № 9232 II — кат. № 127
Инв. № 9233 II — кат. № 155
Инв. № 9234 II — кат. № 154
Инв. № 9235 II — кат. № 124
Инв. № 9236 II — кат. № 125
Инв. № 9237 II — кат. № 151
Инв. № 9238 II — кат. № 130
Инв. № 9239 II — кат. № 146
Инв. № 9240 II — кат. № 174
Инв. № 9241 II — кат. № 179
Инв. № 9242/1-2 II — кат. № 161
Инв. № 9243 II — кат. № 144
Инв. № 9244 II — кат. № 145
Инв. № 9245 II — кат. № 136
Инв. № 9246 II — кат. № 164
Инв. № 9247 II — кат. № 143
Инв. № 9248 II — кат. № 128
Инв. № 9253 II — кат. № 48
Инв. № 9255 II — кат. № 119
Инв. № 9314 II — кат. № 81
Инв. № 9315 II — кат. № 46
Инв. № 9316 II — кат. № 82
Инв. № 9317 II — кат. № 191
Инв. № 9318 II — кат. № 142
Инв. № 10254 II — кат. № 88

Инв. № 10255 II — кат. № 89
Инв. № 10588 II — кат. № 139
Инв. № 10589 II — кат. № 138
Инв. № 10590 II — кат. № 140
Инв. № 10591 II — кат. № 85
Инв. № 10592 II — кат. № 86
Инв. № 10593 II — кат. № 87
Инв. № 10629 II — кат. № 51
Инв. № 10630 II — кат. № 52
Инв. № 10631 II — кат. № 53
Инв. № 10633 II — кат. № 49
Инв. № 10640 II — кат. № 50
Инв. № 10641 II — кат. № 196
Инв. № 10701 II — кат. № 135
Инв. № 10702 II — кат. № 137
Инв. № 10703 II — кат. № 117
Инв. № 10704 II — кат. № 118
Инв. № 10705 II — кат. № 101
Инв. № 10706 II — кат. № 102
Инв. № 125 HB II — кат. № 198
Инв. № 126/1-2 HB II — кат. № 195
Инв. № 127/1-2 HB II — кат. № 201
Инв. № 260/1-2 HB II — кат. № 202
Инв. № 285/1-2 HB II — кат. № 203
Инв. № 601/1 HB II — кат. № 170
Инв. № 601/2 HB II — кат. № 171
Инв. № 602 HB II — кат. № 172
Инв. № 603 HB II — кат. № 173
Инв. № 604 HB II — кат. № 186
Инв. № 781 HB II — кат. № 197

SUMMARY

This catalogue explores decorative textiles of Indonesia and Malaysia, the most enduring and significant art form throughout the Malay Archipelago. Since ancient time artisans, using a wide range of techniques, created fabrics for national clothes, festive occasions, religious and social rituals, which ornaments as a rule had esoteric and symbolical content. For many peoples of the Indonesian region textile items still remain important parts of the national identity.

The catalogue is based on the collection of traditional textile of Indonesia and Malaysia from the State Museum of Oriental Art in Moscow, numbering more than 200 objects. The author explores the origin and development of textile art in the Malay Archipelago, explains the tissue usage, motifs and their meanings, and reveals exact provenance of the Museum’s art objects.

The book begins with the Museum’s textile collection overview, and a concise history of Indonesian textile study. The material in the catalogue is grouped according to the textile’s types and includes the following parts. Chapter one presents hand-drawn and stamped wax resist *batik* fabrics, making the majority in the Museum’s collection. The author provides a concise but comprehensive *batik* art’s history, explains regional traditions and peculiarities. Separate paragraph deals with batik painting. The following chapter introduces *ikats*, textiles made by using fibers resist dyeing technique, most notably from East Indonesia, supplementary thread-weaving, and also golden thread fabrics, mostly *kain songkets*, and wraps *prada*, patterned with gold-leaf glue work. The book includes also batiking tools and costume’s attributes.

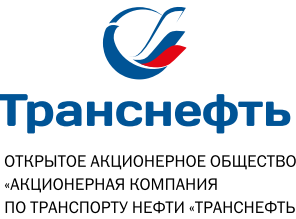
The supplement consists of bibliography, glossary, and description of the main textile techniques, tools, and dyestuffs. Generously illustrated, the book should be of interest to art historians, collectors and museums, and all those interested in the cultures of Southeast Asia.



Серия «Коллекции музея Востока»
Ответственный редактор серии **А.В. Седов**

Галина Михайловна СОРОКИНА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТИЛЬ ИНДОНЕЗИИ И МАЛАЙЗИИ
В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ВОСТОКА
Каталог коллекции



Подписано в печать 17.11.2016
Печать офсетная. Тираж 000 экз.

Отпечатано в типографии ООО «Вива-Стар»
107023, г. Москва, ул. Электрозаводская, д. 20, стр. 3