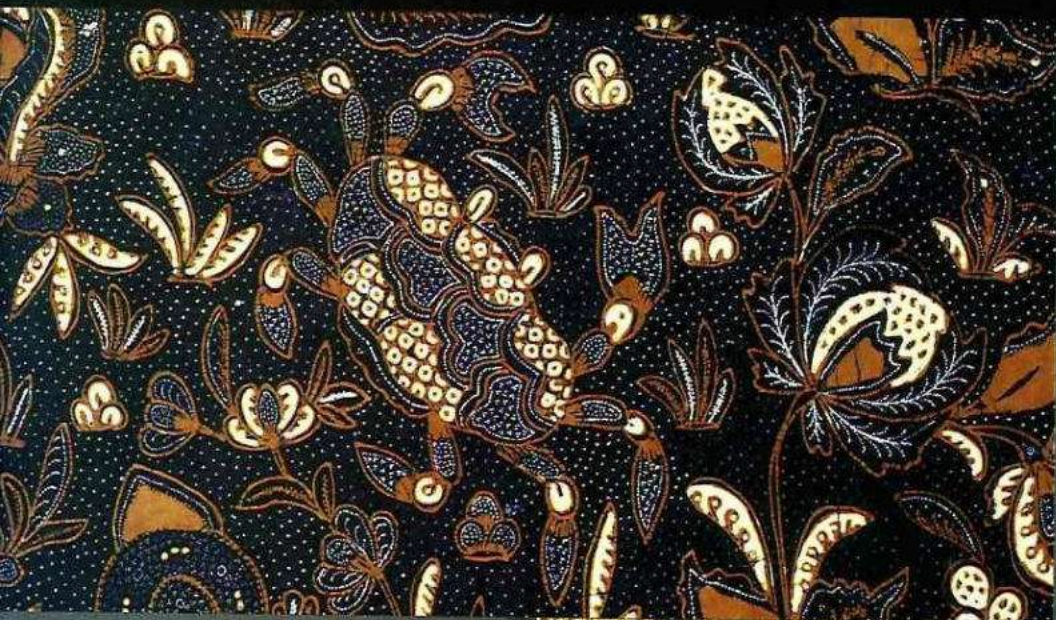


ВОЛШЕБНЫЙ МИР • УЗОРОВ

ЭНЦИКЛОПЕДИЯ
ОРНАМЕНТАЛЬНЫХ МОТИВОВ
ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ

Г о с у д а р с т в е н н ы й м у з е й В о с т о к а





1

2

3

ВОЛШЕБНЫЙ МИР·УЗОРОВ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ВОСТОКА

ВОЛШЕБНЫЙ МИР • УЗОРОВ

ЭНЦИКЛОПЕДИЯ
ОРНАМЕНТАЛЬНЫХ МОТИВОВ
ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ

Издательство PRINT HOUSE

МОСКВА 2003

Рекомендовано к печати Ученым советом
Государственного музея Востока

Авторы вступительной статьи: **Н.А. Гожева, Г.М. Сорокина, Н.П. Чукина**
Авторы-составители энциклопедии: **Н.А. Гожева, Г.М. Сорокина**
Фотограф **Евгений Желтов** (фото на обложке)
Художник **Петр Маслов**
Редактор **Наталья Гожева**

ФОТО НА ОБЛОЖКЕ:

Фрагмент столешницы с мотивом птицы хамса.
Дерево, лак. Мьянма. ГМВ

НА ОБОРОТЕ:

Фрагмент храмовой завесы.
Шелк, икат. Камбоджа. ГМВ

НА КЛАПАНАХ:

1. Тарелка с мотивом лотоса.
Фарфор, кобальт. Таиланд. ГМВ
2. Ткань с мотивом краба.
Хлопок, батик. Индонезия, о. Ява. ГМВ
3. Фрагмент саронга.
Хлопок, золотная нить. Индонезия, о. Суматра. ГМВ
4. Шарф с геометрическим узором.
Хлопок. Лаос. ГМВ
5. Шарф с мотивом петухов.
Хлопок. Индонезия, о. Сумба. ГМВ
6. Фрагмент нагрудника с мотивом звезд.
Ткань, вышивка, металл. Вьетнам. ГМВ

Волшебный мир узоров.

Энциклопедия орнаментальных мотивов Юго-Восточной Азии.

М., 2003

Magic World of designs.

Encyclopaedia of ornamental motives of Southeast Asia.

Moscow, 2003

© Государственный музей Востока

ISBN 5-94930-007-6

ПРЕДИСЛОВИЕ

Идея создания этой книги возникла во время подготовки выставки «Волшебный мир узоров», посвященной декоративно-прикладному искусству Юго-Восточной Азии. Сказочный и таинственный ореол, который для нас часто окружает памятники Востока, заключен не только в принадлежности их к иному культурному миру с его овеванными мистикой религиозными культами и красочной мифологией. Восточное искусство поражает фантастическим богатством и разнообразием орнаментальных форм. Керамика и фарфор, металлические изделия и оружие, резьба по дереву и лаки, наконец, ткани, вышивки и ковры – все буквально пронизано, насыщено, а порой, на взгляд европейца, перенасыщено узорами, арабесками, чисто декоративными и изобразительными мотивами.

Соприкосновение разных культур всегда будоражит художественную мысль и рождает новые веяния в искусстве. Именно восточной орнаментикой чаще всего вдохновлялись европейские мастера при создании в XVIII веке причудливого стиля рококо, а на рубеже XIX–XX веков – утонченно-изысканного стиля модерн, охватившего практически все виды искусства. Восток осваивался и «приходил» к нам прежде всего через культуры Индии, Китая и Японии. Искусство Юго-Восточной Азии долго оставалось в тени этих цивилизаций, да и сегодня еще не стало достоянием любителей Востока. Вместе с тем оно, несмотря на ряд сходных черт с художественными реалиями других восточных стран, обладает своей спецификой и неповторимой оригинальностью, что в полной мере нашло отражение в орнаментальном искусстве народов Юго-Восточной Азии, являющего предметом исследования настоящего издания.

В восточном орнаменте уже давно видят не только декоративное начало. Его мотивы буквально завораживают скрытым магическим смыслом и символикой. Что означает на индонезийской ткани странное дерево, на котором вместо плодов растут человеческие головы? Почему у мачты корабля изображены буйволы и тигры? Что за фантастические «люди» с птичьими крыльями украшают лаосскую резную дверь? А чей огромный след ступни, покрытый непонятными значками, вышит на бирманском панно? Вот эту завесу таинственности, скрывающую подлинное значение орнаментальных мотивов, истоки которых зачастую уходят в глубокую древность, и пытаются приоткрыть авторы энциклопедии, сотрудники сектора Юго-Восточной Азии Государственного музея Востока.

Научный коллектив проделал большую кропотливую работу, которую требует сводный труд по орнаментальному искусству множества стран и народов, входящих в большой регион. К сожалению, еще во время написания вступительной статьи трагически ушла из жизни заведующая сектором Юго-Восточной Азии Наталья Павловна Чукина, один из авторов энциклопедии. Более тридцати лет посвятила она изучению культуры Индонезии. Во многом благодаря ее энергии, самоотверженности и профессионализму была сформирована музейная коллекция искусства Индонезии. Ею написано множество научных статей, буклетов, каталогов к выставкам, касающихся главным образом произведений индонезийского декоративно-прикладного искусства. Удивительно эмоциональный человек, она мечтала сделать и энциклопедию, и выставку «Волшебный мир узоров» неповторимо красочной и магически привлекательной (недаром по ее предложению в первоначальном варианте книга называлась «Магия узоров»). Собранные Натальей Павловной материалы были использованы ее коллегами при написании статей по индонезийской орнаментике. Настоящая работа – дань светлой памяти прекрасному ученому и человеку Наталье Павловне Чукиной.

Генеральный директор Государственного музея Востока

Заслуженный деятель искусств Российской Федерации

В.А. Набатчиков

Посвящается Наталье Павловне Чукиной

ВОЛШЕБНЫЙ МИР УЗОРОВ

Орнаментальное искусство является неотъемлемой частью материальной культуры человечества, в том числе и народов Юго-Восточной Азии. Возникнув в глубокой древности, орнамент на протяжении тысячелетий был и остается одним из важнейших художественных способов осмысления окружающего мира. Орнамент не просто украшение (хотя и получил название от латинского слова *ornare* – «украшаю»), а специфическая форма искусства, в котором отражение действительности происходит по своим законам и средствам выразительности. В упорядоченности и чередовании узоров, экспрессии его элементов, симметрии и динамике линейной графики звучат живые ритмы природы, в связности отдельных декоративных элементов и органичности всей структуры орнамента выявляются естественная организованность и целостность реального бытия, а в многообразии орнаментальных форм, имеющих свой цвет, пластику и фактуру, – все богатство образов видимого мира. В орнаменте воплощается представление об устройстве Вселенной и миропорядке, о красоте и мировой гармонии, что и позволяет говорить о нем как о «гармонической, идеальной модели действительности» [61, с. 309].

Орнаментальный мир, имеющий свои законы пространственной организации, строится из «элементарных частиц», образующих огромный арсенал геометрических, растительных, зооморфных и антропоморфных мотивов. Большинство из них обладает символично-образным содержанием, раскрытие которого помогает глубже проникнуть в духовную суть орнамента. Хорошо известно, что орнамент с глубокой древности был магическим средством защиты от природных стихий, разного рода бедствий, болезней, вредоносного влияния злых демонов

и духов. Определенные виды узоров на одежде, оружии и других предметах быта могли указывать на социальный статус человека, его материальное и семейное положение, возраст и пол, а также этническую принадлежность. Широко распространены были орнаменты магико-заклинательного характера, которые отвращали злые чары, привораживали влюбленных, играли роль оберегов семейного очага, дома и человека. Несомненно связь орнамента с мифологией и религиозными верованиями. К ряду узоров относились как к священным знакам (звезда, ромб, свастика, спираль и другие геометрические узоры), в которых были зашифрованы изначальные представления о строении мира, первопредках и древних божествах, о силах, ведающих плодородием и процветанием земли. Символическим смыслом наделялись и изобразительные мотивы (растения, животные, ритуальные предметы), которые, сохраняя роль пространственного знака в орнаментальной композиции, вносили в нее конкретное, чаще всего религиозно-мифологическое содержание. С течением веков магическая роль узоров постепенно предавалась забвению, на первый план выдвигалась эстетическая функция орнамента.

Однако у многих народов Юго-Восточной Азии содержательное значение орнаментики до сих пор остается важным и действенным элементом национального самосознания. Древние орнаментальные мотивы, даже утратив магический ореол, осмысляются как традиционные, используются при создании новых узоров, а некоторые превращаются в эмблематические знаки. Наиболее ярким примером такого отношения к орнаментальному наследию служат индонезийские батики, где один декоративный мотив порождает десятки орнаментальных вариаций (например, от мотива птицы Гаруды происходят такие орнаменты, как *лар*, *сават*, *миронг* и др.).

Расшифровке знакового и символического смысла орнаментальных мотивов в искусстве Юго-Восточной Азии и посвящена настоящая работа. Тема эта в отечественном востоковедении практически не изучена, а между тем интерес к восточной символике у широкого круга читателей возрастает. Важность подобного исследования обусловлена тем, что без рас-

крытия системы символов невозможно в полной мере оценить и понять не только эстетические, но и мировоззренческие принципы, на которых зиждется традиционное искусство. Такое определение имеет существенное значение для культуры Юго-Восточной Азии, в которой пространственные искусства до недавнего времени функционировали лишь в культовой сфере с ее довольно жесткой регламентацией и каноничностью. Удивительная жизнестойкость и устойчивость традиционных мотивов присуща и орнаментальному искусству.

Орнамент моделирует не просто идеально гармоничный мир, но прежде всего – мир традиционной реальности. Поэтому при отборе орнаментального материала мы руководствовались «мерой» его традиционности в культуре того или иного народа Юго-Восточной Азии. Оказалось, что довольно большая часть орнаментальных мотивов имеет много общего как в происхождении, так и в символично-содержательном плане. Такие узоры включены в энциклопедию под общими терминами: древо мировое, гора, лев, облако, рис и др. Названия орнаментов, характерных для одной страны или близких по культуре сопредельных государств, даются в транслитерации с местного языка: *ваянг* (индонез.), *кате* (лаосск.), *кранок* (тайск.), и т.п. Энциклопедические статьи, посвященные мотивам регионального значения, содержат помимо общих семантических характеристик описание местных вариантов узора, где орнаментальный лейтмотив приобретает специфическую символику и национальный колорит.

Во вступительной статье, предваряющей энциклопедический корпус, дается краткая характеристика орнаментального искусства периода древности и раннего средневековья, выявляются важные мировоззренческие и религиозно-мифологические основы, сыгравшие решающую роль в сложении орнаментальной системы, прослеживается роль орнамента в различных видах искусства. Область применения орнамента чрезвычайно широка, поэтому, естественно, было невозможно «объять необъятное». Мы выделили наиболее крупные и значимые художественные сферы, в которых полнее всего проявились особенности традиционной орнаментики: это архитектур-

ный декор и декоративно-прикладные искусства (текстиль, художественный металл, лаки, керамика и фарфор). Именно архитектура, которая в меньшей степени подвержена разрушительному воздействию времени, позволяет проследить развитие орнаментальных форм в хронологической последовательности, хотя воссоздание полной картины истории орнамента не входило в нашу задачу. Ограниченность объема настоящего издания не дала также возможности уделить достаточное внимание таким теоретическим вопросам, как происхождение орнаментальных мотивов, принципы структурного построения узоров, композиционные связи между декоративными элементами. Нас интересовала прежде всего семантическая роль орнаментальных мотивов в декоре памятников Юго-Восточной Азии, их образное и символическое содержание.

ПЕРИОД СЛОЖЕНИЯ ОРНАМЕНТАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ

При всем разнообразии декоративных форм в искусстве орнамента различных народов обнаруживается целый ряд сходных черт и самобытных явлений, сложившихся благодаря историко-культурной общности этого региона. Огромную роль в этом сыграло географическое положение стран Юго-Восточной Азии, которую принято подразделять на два крупных ареала: континентальный и океанический. В континентальный входят государства Индокитайского полуострова – Мьянма (Бирма), Таиланд, Лаос, Камбоджа, Вьетнам; в океанический – Индонезия, Малайзия, Бруней, Восточный Тимор, Филиппины и Сингапур¹. Особенности историко-культурного развития этих стран были во многом определены близостью к двум древнейшим цивилизациям Азии – Индии и Китая. Их значительное влияние, наиболее ощутимое в период формирования классовых обществ, было обусловлено необходимостью разработки как концепций государственности, так и новых культурных и идеологических принципов, в основу которых и были положены достижения индийской и китайской цивилизаций. Миграционные потоки населения, идущие из Южного Китая через материковую часть до островов Малайского архипелага, наблюдавшиеся с глубокой древности до средневековья, постоянно при-

1

В связи с тем, что с XVI века происходит христианизация северных и центральных островов Филиппин (они становятся колонией Испании), многие местные художественные традиции на этой территории прекращают свое существование или сильно видоизменяются. Культура же юга страны, где в XV веке были образованы независимые султанаты, оказывается в зоне влияния мусульманского искусства. Малоизученность традиционного орнаментального искусства Филиппин не позволила авторам в достаточной мере осветить его в настоящей энциклопедии. В издание не включены материалы по культуре Сингапура, небольшого государства с преобладающим китайским населением и преимущественно китайскими традициями.

носили новые культурные веяния и стали важным фактором в процессе сложения определенных видов и канонов орнаментального искусства. Для океанической части региона существенную роль играло соприкосновение и с культурой стран Ближнего Востока, начавшееся в средневековый период.

К наиболее древним пластам орнаментальной культуры Юго-Восточной Азии относятся мезолитические наскальные росписи и неолитическая керамика, изготовление которой было распространено практически повсеместно. Для декора керамических изделий использовались расписные, штампованные, веревочные и нарезные узоры, носившие в основном абстрактно-геометрический характер. Среди них особенно часто встречаются такие мотивы, как зигзаги, круги, спирали, овалы, треугольники, ромбы, волнообразные и прямые линии, выполнявшие символично-магическую функцию.

Важнейшим этапом в сложении системы орнаментации памятников искусства стала эпоха бронзы, получившая в регионе название Донгшон по месту археологических раскопок в Северном Вьетнаме (IX век до н.э. – II век н.э.). Ареал донгшонской культуры захватывает обширную зону влияния, включая не только материковую часть Индокитая, но и островной мир. Значительное число бронзовых изделий, таких как топоры-алебарды, барабаны, погребальные урны, бытовые предметы, украшены орнаментами, ставшими основополагающими в традиционной культуре рассматриваемого региона. Ряды треугольников, S-образные спирали, меандровые узоры несли определенную семантическую нагрузку, связанную с космологическими представлениями древних народов. Орнаментальные композиции на донгшонских предметах имели сложную и четко разработанную структуру. Так, в центре ударной плоскости ритуальных барабанов помещалась многолучевая звезда – символ Солнца, окруженная концентрическими поясами с фигурами людей, зверей, птиц, лодок и церемониальными шествиями. Мантия инструментов (верхняя часть боковых стенок) часто украшалась серповидными ладьями с антропоморфными фигурками, символизирующими души предков, уплывающих в загробное царство.

Орнаментальный набор в декоре памятников донгшонской эпохи практически везде одинаков и разнится лишь в деталях. Найденные на территории Индонезии бронзовые барабаны имеют в отличие от приземистых вьетнамских инструментов своеобразную вытянутую форму с небольшой ударной плоскостью, рельефные рисунки которой содержат помимо геометрических орнаментов бытовые и религиозные сцены с изображением ловли рыбы, охоты, военных эпизодов. По внешнему краю тимпана размещено несколько фигурок лягушек, олицетворяющих стихию дождя, в ритуалах вызывания которого использовались подобные инструменты [77, с. 30]. На Малаккском полуострове обнаружены необычные по форме кинжалы, рукояти которых в виде крайне обобщенных человеческих фигур выкованы вместе с широкими короткими клинками. Ряд ученых полагает, что подобные кинжалы стали архаическими прототипами крисов – национального холодного оружия жителей Нусантары².

Конец эпохи бронзы (первые столетия нашей эры) ознаменовался важнейшим событием в истории Юго-Восточной Азии – появлением первых государственных образований. Во многом этому способствовало проникновение из Индии религиозно-философских учений буддизма и индуизма, ставших идеологическим обоснованием государственной власти в раннеклассовых обществах. Процесс освоения материальных и духовных ценностей великой индийской цивилизации продолжался на протяжении всего I тыс. нашей эры. Среди множества привнесенных культурных реалий первостепенное место занимало знакомство с обширным фондом религиозной литературы на древнеиндийских языках, санскрите и пали, прежде всего с буддийскими житийными повествованиями и прославленными индуистскими эпическими поэмами «Рамаяной» и «Махабхаратой». Воспринятые как священные тексты, игравшие важную роль при отправлении религиозных культов, эти литературные памятники были впоследствии переведены на автохтонные языки, получили своеобразную интерпретацию и национальный колорит, насыщены элементами местной обрядности и быта, многочисленными дополнительными подробностями

2

Нусантара
(буквально
«родные острова, родина»)
– местное
название индонезийских островов

ми, что часто совершенно преображало известные повествования. Драматические события, связанные с похождениями и подвигами эпических героев, рассказы о воплощениях *бодхисаттвы*³ стали сюжетной основой для изобразительных композиций архитектурно-скульптурного декора, монументальной живописи, произведений декоративно-прикладного искусства.

В связи с функционированием древнеиндийских памятников словесности первоначально только в культовой сфере соответствующий изобразительный материал также приобретал священно-магическое значение, причем он нередко накладывался и соединялся со старыми символично-космологическими орнаментами. Такого рода изображения часто табуировались и помещались на предметах определенного назначения. Так, в Индонезии ткани, украшенные магическими узорами типа *гаруда*, «Древо жизни», «крылатые храмы», «богиня риса», «сломаный нож» и другими, приобретали статус сакральных и использовались в ритуальных церемониях, посвященных важным моментам в жизни людей: рождение, свадьба, поминание предков, погребение и т.д.

Освоение древнеиндийской литературы и связанных с ней культов происходило не только путем письменной или устной передачи текстов. Вместе с миссионерами из Индии в Юго-Восточную Азию попадали живописные и графические рисунки, образцы культовой скульптуры и ритуальные изделия орнаментально-прикладного искусства. Распространение буддизма и индуизма сопровождалось появлением канонических типов культовой архитектуры, в которых органично сочетались как привнесенные, так и местные строительные традиции. Орнаментальное наследие Индостана оказало значительное воздействие и на формирование структуры декора, обогатило его множеством новых узоров и изобразительных мотивов.

Вместе с тем восприятие тех или иных реалий иноземного искусства шло избирательно. Как правило, заимствовались те культурные элементы, которые находили отражение в местных архетипах традиционного сознания. Равным образом это относится и к усвоению достижений китайской культуры, влияние которой народы Юго-Восточной Азии испытывали с начала на-

3

Бодхисаттва (санскр. «обладающий просветленной сущностью») – в буддизме человек или другое существо, достигшее Просветления, но сознательно отказавшееся от перехода в нирвану, чтобы помочь всем обитателям Вселенной встать на путь истинный и достичь состояния «будды». Бодхисаттвой называют также Будду Шакьямуни в его предыдущих рождениях

шей эры параллельно с индийской. Особенно интенсивное воздействие искусство Китая оказало на художественные памятники Северного Вьетнама, что нашло отражение в архитектурных формах и иконографической разработке скульптурной пластики. Пришедшие с Дальнего Востока буддизм и религиозно-философские системы даосизма и конфуцианства осваивались вьетами через обширную литературу, основанную на иероглифической письменности. Декоративная по своему характеру китайская иероглифика породила различные стили каллиграфии, повлиявшей на орнаментальную культуру Вьетнама. В то же время жизнестойкость местных художественных традиций стала решающим фактором в сложении специфики и стилистических особенностей вьетской орнаментики.

Своеобразное влияние на орнаментальную культуру Малайского архипелага оказало мусульманство, начавшее распространяться здесь с XIII века благодаря активной деятельности арабских купцов и миссионеров из стран Ближнего Востока и Индии (Гуджарата). К XVI веку исламизации подверглось большинство княжеств Малайзии, Явы, Суматры и Калимантана. Восприятие принципов мусульманского искусства, в котором существовали определенные ограничения на изображение живых существ, стало мощным импульсом к развитию орнаментальных форм. Специфика этого процесса заключалась в том, что новые узоры создавались на основе старых традиционных мотивов, присущих памятникам культа предков, анимистического и индуистско-буддийского круга. Преимущество по-прежнему отдавалось растительному декору с включением в него изобразительных элементов, в то время как столь характерный для исламской архитектуры классический геометрический орнамент *гирих* практически не применялся.

АРХИТЕКТУРНАЯ ОРНАМЕНТИКА

Важнейшей областью применения орнаментальных форм является архитектурный декор. В период раннего и развитого средневековья (VI–XVI вв.), во время существования крупных государственных образований, на территории Юго-Восточной Азии возводились грандиозные индуистские и буддийские

комплексы, примечательные сложной системой декоративного убранства. Согласно широко распространенной среди народов региона легенде, создателем первых дворцов и храмов был божественный мастер Вишвакарман, который разработал целую систему орнаментальных мотивов и передал эти знания людям. В Индонезии сложился тип храма с многоярусным пирамидальным покрытием, так называемый *чанди*, лучшие образцы которого (*чанди* Каласан – VIII в., *чанди* Лоро Джонггранг – конец IX в.) являют собой пример органичного синтеза архитектурных и скульптурно-орнаментальных форм. Удивительно пластичные и сложные по своей структуре каменные узоры, подчиняясь в целом архитектонике сооружения, до предела насыщены символическими мотивами, такими как небесное древо, ваза изобилия, *макара*, *киннара*, маска чудовища *кала*, обогащающими образный строй и идейное содержание всего памятника.

Вершиной развития каменного зодчества Индонезии стал Боробудур (VIII в.) – уникальное творение Центральной Явы. Его архитектурная форма является зримым воплощением буддийской картины мироздания, а многокилометровые ленты скульптурных рельефов, идущих по периметру четырех нижних ярусов, повествуют о кармических законах бытия и Пути спасения человечества от страданий, наглядным примером которого стала изображенная в скульптуре жизнь Будды. Орнаментальный декор Боробудура, преимущественно растительного характера, подчеркивает структурное членение рельефов, служит связующим звеном между отдельными сценами, гармонично объединяя их и придавая изобразительным мотивам очарование естественности и полнокровия бытия.

В ином ключе решено архитектурно-скульптурное оформление храмового комплекса Панатаран (Восточная Ява, XIV в.). На смену чувственной пластике Боробудура пришла изысканная графичность плоских рельефов. Идущие сплошным фризом сюжетные сцены почти полностью поглощены орнаментальной стихией цветочно-лиственного узорочья. В гротескных очертаниях фигур, вписанных в растительные узоры, в ажурности фонового заполнения отчетливо угадываются черты так на-

зываемого стиля *ваянг*⁴, ставшего определяющим во многих видах традиционного искусства Индонезии.

Тенденция к подчинению изобразительного начала чисто орнаментальной стихии получает дальнейшее развитие в архитектурном декоре раннемусульманских памятников. Так, на одном из медальонов со стены мечети XVI века в Мантингане напоминающая куклу *ваянг* фигурка обезьяны, заполненная кружевом причудливых завитков, буквально «тонет» в буйстве окружающих ее растительных узоров. Образы животного мира продолжают жить в индонезийском искусстве и под влиянием исламских художественных канонов лишь теряют жизненную полнокровность и конкретную повествовательность. Зооморфный или антропоморфный мотив всегда сохраняет свою пластическую и смысловую выразительность и никогда не превращается в абстрактный символ.

Значительную роль играет орнамент в архитектурном убранстве индуистских храмов острова Бали. При всем изобилии и пышности растительного декора он не нарушает архитектоники строений, эффектно обрамляя гладкую поверхность каменных или кирпичных стен. Иначе украшались общинные и жилые дома малых народов Индонезии (тораджей, батаков, минангкабау, даяков и др.), практически не затронутых индуистской культурой. Деревянные панели стен, особенно парадного фасада, целиком покрывались расписной резьбой, состоящей в основном из крупных орнаментальных элементов. Истоки многих декоративных мотивов, таких как двойная спираль, треугольник-*тумпал*, меандр, восходят к неолиту и донгшонской бронзе. Сильно схематизированные, они превращаются в орнаментальные формулы, играющие роль магических оберегов обитателей жилища.

Специфические особенности присущи архитектурному декору индуистских комплексов материковой части Юго-Восточной Азии. Во многом они были определены сложившимся к середине I тыс. нашей эры своеобразным типом культового сооружения – высокого башнеобразного святилища. Оно строилось обычно на возвышенном месте, которое с древности считалось обиталищем духа-охранителя. Подобные храмы полу-

4

Стиль *ваянг* получил свое название от куклы традиционного яванского театра *ваянг-пуervo*, сложившегося в период средневековья. Плоские кожаные марионетки-*ваянги* отличаются своей образной стилизацией человеческих фигур, экспрессивностью облика и тонкой орнаментальной проработкой деталей.

чили наибольшее распространение в раннегосударственных образованиях Юго-Восточного Индокитая – Тямпе, Бапноме и Ченле⁵. Особенно богато украшались каменные обрамления дверных и оконных проемов, декоративные фронтоны многоярусных пирамидальных перекрытий. Основным структурным элементом орнаментики здесь является плавно изогнутая гирлянда с разнообразными подвесками в окружении мелких растительных узоров. Нередко гирлянды, выющиеся кольцами побеги становятся декоративными рамками для крупных фигур храмовых стражей и индуистских божеств.

Принцип орнаментального обрамления получил наиболее полное развитие в средневековом зодчестве Камбуджадеши – могущественной кхмерской империи IX–XIV веков. Декор храмов приобретает иное качество, каменная резьба отличается большей пластичностью, изощренностью и усложнением композиционного ритма. Растительные узоры, окаймляющие изобразительные мотивы, начинают занимать большее пространство, иногда роскошным ковром покрывая поверхность стен. Жемчужиной орнаментального искусства Камбоджи считается храмовый комплекс Бантеай Срей (X в.), резьба которого поражает поистине ювелирным мастерством исполнения и безудержной фантазией в сочетании разнообразных элементов узора. В отличие от миниатюрных святилищ Бантеай Срея, сооружения прославленного индуистского храма Ангкор Вата (середина XII в.) характеризуются грандиозными масштабами как в целом, так и в применении орнаментики. Занимающие огромные плоскости стен двух нижних ярусов рельефные композиции изумляют контрастным противопоставлением пластичных фигуративных изображений и тонких, словно гравированных узоров. Барельефный декор является необходимым структурным элементом в восприятии образа храма, олицетворяющего собой индуистское представление о строении мира со священной пятиглавой горой Меру в центре.

Та же символика лежит в основе большинства буддийских комплексов. Одно из главных культовых сооружений – *ступа*, будучи реликварным памятником, является также воплощением мифической оси Вселенной. Среди других важнейших по-

5

Тямпа (II–XVI вв.) – государство, существовавшее на территории Центрального Вьетнама, Бапном (II–VI вв.) – государство, занимавшее часть Южного Вьетнама и Камбоджу, Ченла (VI–IX вв.) – страна, объединявшая территории Камбоджи, Южного Лаоса и Южного Вьетнама.

строек буддийского монастыря наиболее богато украшался храм, в котором находился алтарь со статуями Будды. Подобные комплексы получили широкое распространение со времени утверждения буддизма, прежде всего в таких странах, как Мьянма и Таиланд⁶. Своеобразная система архитектурного декора представлена в памятниках Пагана – одноименной столицы крупнейшего государства Индокитая XI–XIII веков. В отличие от украшавшихся каменной резьбой кхмерских сооружений, храмы и ступы Пагана декорировались рельефами из стука – особого мягкого глиняного состава, позволяющего создавать сложные лепные орнаменты. Они четко выделялись на фоне гладко оштукатуренных стен, ажурным кружевом обрамляя входные порталы, наличники окон, профилированные базы пилястр, декоративные фронтоны. Специфической деталью паганского храмового декора являются так называемые «пламенеющие» порталы, имеющие остроконечные завершения и украшенные мелкими узорами растительного характера. Если стукорельефы практически не включали изобразительных мотивов, то настенные росписи внутренних помещений большинства храмов содержали развернутые сюжетные композиции на темы буддийской мифологии, окруженные изысканной орнаментальной вязью. Примечательно то, что эти узоры, как правило, включали в себя множество буддийских символических элементов, таких как «отпечаток ступни Будды», «дерево Бодхи», лотосы, раковины, зонты и ряд других, объединяемых иногда в особые наборы драгоценностей.

Традиции архитектурного декора Индокитая развивались также в деревянном зодчестве, расцвет которого падает на позднее средневековье. Дворцовые и монастырские здания обычно украшались сверху донизу пышной орнаментальной и сюжетной резьбой. Яркой художественной особенностью этого убранства было широкое применение позолоты, цветного лака, инкрустаций из зеркального стекла, а в особых случаях – из драгоценных камней, что значительно усиливало декоративный эффект. К лучшим памятникам деревянной архитектуры относится уникальный по своим размерам дворцовый комплекс в Мандалае (Мьянма, середина XIX в.)⁷. В причудливую

6

Буддийские комплексы появились в Мьянме в период существования раннесредневековых государств народа монов (Раманадесса, I–X вв.) и пью (Шрикшетра, I–IX вв.), а в Таиланде – в монархии Дварава-ти (VI–IX вв.).

7

К сожалению, большинство дворцовых сооружений Мандалаи погибло при бомбардировке во время второй мировой войны в 1944 году, но в настоящее время они восстанавливаются. Подробное описание дворцового комплекса см. у С.С. Ожегова [81, с. 145–155].

вязь лиственного орнамента бирманские мастера органично вплетали фигуры мифических *киннар* – полулюдей-полуптиц, сказочных львов *чинтэ*, демонические маски чудовищ *билу*. Вереницы скульптур небесных духов *натов* создавали зубчатый силуэт фронтонов многоярусных крыш строений.

Огромное значение имела деревянная резьба и в архитектуре Лаоса. Храмы Луангпхабанга, столицы первого лаосского государства Лансанг (XIV–XVIII вв.), удивительно гармонично вписанные в окружающую природу, благодаря своим миниатюрным размерам и обилию позолоченной резьбы напоминают порой драгоценные сказочные шкатулки. Коньки двускатной многоярусной кровли большинства храмов имеют декоративное навершие *док софа* (лаосск. «букет небесных цветов»), пирамидальная композиция которого символически воспроизводит модель буддийской Вселенной. Угловые скаты крыши, консоли колонных галерей выполнены в виде фантастических змей *наков*, рыб, птиц и других существ. В орнаментальные резные панно фронтонов, дверей и оконных ставень включены изображения божеств-охранителей, стоящих на мифических или реальных животных, нередко встречаются божественные персонажи *тхеп-ханом* со сложенными в молитвенном жесте руками.

В конце XVIII века в связи с общей для всего региона тенденцией к усилению декоративности архитектура обогащается новыми материалами, что наиболее наглядно проявляется в памятниках Таиланда. Вершиной орнаментального искусства по праву считается декор таких выдающихся сооружений Бангкока, как *ват*⁸ Арун (монастырь Солнечного Восхода, XIX в.) и ват Пхракэу (монастырь Изумрудного Будды, XIX в.). Величественная шестидесятиметровая ступа вата Арун и окружающие ее четыре маленькие башенки той же формы целиком покрыты мерцающей фарфоровой мозаикой в основном голубоватосиних тонов, что придает памятнику уникальный характер. Волшебным замком смотрится ансамбль Пхракэу, где каждый сантиметр поверхности храмовых сооружений украшен красочными узорами, выполненными в самых разнообразных техниках (резьба по дереву, лепнина, инкрустация зеркальным стеклом и перламутром, роспись и золотая аппликация по лаку).

8

Ват – так называется буддийский храмово-монастырский комплекс в Таиланде, Лаосе и Камбодже.

Развитие вьетнамского архитектурного декора во многом определялось древними строительными традициями, согласно которым архитектурный каркас храмовых зданий был деревянным, в то время как фундаменты, наружные галереи, входные ворота, колокольни и многоярусные ступы возводились из кирпича или камня. Наиболее типичны в этом отношении постройки самых известных буддийских монастырей Бут Тхап и Тай Фыонг (XVI–XVIII вв.). В их внешнем облике особенно впечатляющими являются живописные черепичные крыши с сильно загнутыми концами, украшенными крупными скульптурами драконов, фантастических существ, и изображения пламенеющих жемчужин на коньках крыш. Ажурному силуэту этих деталей вторят прорезные панно с геометрическими и стилизованными иероглифическими орнаментами, контрастно вырисовывающимися на гладком фоне стен. Богато украшались и храмовые интерьеры. Балочные конструкции, консоли колонн, алтарная часть – все покрывалось замысловатой резьбой, поверх которой накладывались слои цветного лака, что предохраняло деревянную поверхность и усиливало красочный и светотеневой эффекты. Торжественно-эмоциональное звучание интерьеру придавали также грозные фигуры охранителей в развевающихся одеяниях, декоративные лotosовые пьедесталы скульптур буддийских персонажей, сложного очертания ореолы из многочисленных рук богини милосердия Куан-ам – одной из наиболее почитаемых в буддийском пантеоне. Традиции деревянной резьбы успешно развивались в творчестве народных мастеров, возводивших общинные дома *дини* во вьетнамских деревнях. В отличие от храмов большинство резных рельефов размещалось в верхней части внутреннего пространства *диней*, поражая многообразием сюжетов, выразительностью поз и жестов горельефных фигур в окружении крупного сквозного орнамента.

ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В КУЛЬТОВОЙ СКУЛЬПТУРЕ И ЖИВОПИСИ

Применение орнаментики в круглой скульптуре было довольно ограниченным. В средневековой индуистской пластике украшение фигуры божества диктовалось представлением о

нем как о всемогущем небесном правителе, обитающем в сказочно богатом дворце, одетом в великолепные одеяния с пышными украшениями. Это наиболее характерно для каменной скульптуры Индонезии VIII–XIV веков, где божества предстают стоящими или восседающими на высоких пьедесталах с ожерельями, нагрудными украшениями, браслетами, в высоких головных уборах, нередко обрамленных овальным нимбом с орнаментальной каймой. Другая система декорировки индуистской скульптуры существовала в Камбуджадеше. Каменные изваяния, облаченные только в скромно орнаментированные *сампоты*⁹, имели обычно богатые съемные украшения из драгоценных металлов.

Еще более ограниченно применялся орнаментальный декор в буддийской пластике, что обусловлено каноническими предписаниями. Будда обычно изображался в монашеской одежде, гладко облегающей тело. Украшались только пьедесталы, преимущественно крупными лепестками лотоса, а за головой Будды иногда помещались нимбы с узорами или стилизованные изображения дерева Бодхи. Среди множества иконографических типов только образ Будды *раджадхираджа* («царь царей») позволял дополнять монашеский плащ пышными королевскими украшениями. Наибольшую популярность этот образ приобрел в Индокитае в XVIII–XIX веках. Одежда «украшенного» Будды преобразуется в настоящее королевское одеяние с разнообразными декоративными элементами: высокая многоярусная корона с подвесным орнаментальным обрамлением за ушами, широкое кольцо, нагрудная перевязь с кулоном, пламевидные крылышки, украшающие плечи, колени, концы пояса и даже богато расшитые туфли с загнутыми носами. Соответственно пышными становятся высокие многоярусные пьедесталы, которые, как и фигура Будды, нередко дополняются вставками из драгоценных камней и зеркального стекла, эффектно сверкающими на золотом покрытии статуи.

Ярко выраженная декоративность характерна и для традиционной живописи Юго-Восточной Азии, что проявляется в ярусном построении композиции, использовании орнаментальных обрамлений, отделяющих одну сцену от другой, от-

9

Сампот – вид кхмерской национальной одежды, драпирующей нижнюю часть фигуры.

сутствии линейной и воздушной перспективы, узорчатом заполнении фона и силуэтно-плоскостной трактовке фигур. Все эти особенности присущи, например, ритуальной живописи острова Бали, представляющей собой храмовые панно – за-весы на ткани, расписанные клеевыми красками. Они выполнены на темы индуистско-балийской мифологии, в основе которой лежат популярные во всей Юго-Восточной Азии эпосы «Рамаяна» и «Махабхарата». Фигуры персонажей, напоминающие экспрессивные образы кукольно-теневого театра *ва-янг-кулит*, вписаны в условный фантастический пейзаж. Орнаментальные паузы, состоящие из причудливых гор, цветочных гирлянд, пышных кустов, разделяют сюжетные мотивы и одновременно связывают все композиционные элементы картины в единое гармоничное целое.

Сходные приемы в использовании орнаментики свойственны и буддийским храмовым панно Индокитая. На полотнах вертикального формата чаще всего изображалась большая фигура Будды на условном фоне с декоративными узорами и символами буддизма (зонт, лотос, раковина и т.д.), а в нижней части – сцены из жизни Великого учителя. Декоративные картины на религиозные и светские темы помимо живописной техники создавались с помощью оригинального метода рельефной аппликации и вышивки, особенно распространенного в Мьянме. Такие панно, имеющие обычно широкую орнаментальную кайму, дополнительно украшались металлическими нашивками и разноцветными стеклянными вставками. Наряду с сюжетными композициями нередко встречались полотна орнаментального характера или, например, с изображением животных и существ, символизирующих зодиакальные созвездия и годовые циклы.

ТЕСТИЛЬНАЯ ОРНАМЕНТИКА

Орнаментальной сокровищницей Юго-Восточной Азии поистине является художественный текстиль. Общие черты в орнаментах тканых изделий разных народов обусловлены прежде всего технологией изготовления, а именно – использованием с глубокой древности ручного горизонтального ткацкого станка. Его конст-

рукция была по существу одинакова в разных частях региона и практически не изменилась до наших дней. Традиционным материалом в ткачестве был хлопок, а в средневековье появился и шелк, как привозной, так и местный. В текстильном искусстве используются разнообразные технические приемы орнаментации тканей, разработанные многими поколениями ткачей. К самому распространенному типу текстильной продукции относятся ткани с узорами, получаемыми в процессе ткачества с использованием разноцветных дополнительных нитей утка. Также широко бытует метод декорирования тканей способом резервации и окраски нитей до процесса тканья. Такая техника в исследованиях по текстилю Юго-Восточной Азии известна под названием *икат* (индонез. «связка, обвязка») по терминологии, принятой на Малайском архипелаге, хотя в других частях региона, где производятся такие ткани, имеются и местные термины (например, в Лаосе и Таиланде – *матми*, в Камбодже – *хоуль*). Узоры икатов примечательны характерными расплывчатыми, как бы муаровыми контурами и существенно отличаются от декора тканей, выполненных в других техниках. Остров Ява в Индонезии всемирно знаменит батиками – тканями, украшенными методом восковой резервации¹⁰. Наиболее сложным является ручное батикование при помощи специального инструмента *чантинга*. С середины XIX века для восковой резервации узоров стали использовать ажурные металлические штампы *чап*. В материковой части Юго-Восточной Азии производство батиков стало особо популярным в Малайзии. Среди других методов орнаментации художественного текстиля следует упомянуть также вышивку, аппликацию и набойку, наиболее часто встречаемые у горных народностей.

Знаковый смысл орнаментальных мотивов во многом определялся цветовой символикой, что наиболее полно можно проанализировать на примере художественного текстиля. Если в архитектуре, скульптуре и некоторых видах декоративно-прикладного искусства цвет играет подчиненную, второстепенную роль, то в декоре тканей он является одной из главных составляющих художественной выразительности орнамента. В целом, цветовая символика определялась фундаментальными религи-

10

Слово *батик* происходит от малайского *тик*, что в узком смысле означает «точка, капля», а в более широком – «писать, рисовать».

озно-философскими представлениями о жизни и порядке во Вселенной. Особо значимыми цветами считались белый, черный и красный. Сочетание белого и черного отражало дуалистические концепции о взаимодействии двух противоположных начал – мужского и женского, светлого и темного, небесного и земного, что наиболее образно воплощено в дальневосточной графеме *ян-инь*. В Юго-Восточной Азии женскую ипостась в этом гармоничном соединении нередко обозначал красный цвет, который воспринимался также как символ жизни и крови.

Амбивалентность цветовой символики проявлялась в том, что красный цвет мог быть и знаком мужской энергии и активности. Гневные ипостаси богов и героев часто имеют красные лица и тела, когда они выступают в роли защитников веры. Различным оттенкам алого и красного цветов приписывались охранительные функции. На Яве и Бали красно-белые узоры символизировали плодородие и процветание. Во время свадебной церемонии молодоженам на плечи набрасывали ткань именно такой расцветки. Белый цвет ассоциировался также с богиней Риса и зернами риса – растением, которое присутствует во всех обрядовых подношениях у народов не только Индонезии, но и других стран региона. Черно-белые полосатые шарфы использовались в индонезийской церемонии *митони* – благословения седьмого месяца беременности. Считалось, что это цветочное сочетание обладало волшебной силой отворачивать зло и отгонять злых духов. Благоприятными качествами наделяли малайцы белый и желтый цвета. Встреча с человеком в желто-белых одеждах предвещала удачу, победу и прибыльную торговлю, а «коль встретишь в пути человека в красном – будет худъ, жди ссоры» [68, с. 288]. Особая значимость белого характерна и для мусульманской символики, где он был цветом Аллаха и его пророка Мухаммада.

На острове Флорес доминирующие в тканях черно-красные полосы связывались с первопредками и появлением островов в океане. Черный фон обозначал «глубокое темное море», которое якобы пересекали на лодках души умерших, отправляясь в загробное царство. Красные полосы символизировали женский детородный орган, а белые узоры – мужское семя, дающее на-

чало новой жизни. Яванцы считали белый и зеленый цветами королевы Южных морей и, отправляясь на побережье, не надевали одежду таких тонов, опасаясь быть унесенными ее слугами в подводный дворец. Темно-зеленая ткань со светло-зеленым вкраплением ассоциировалась с расцветающим цветком кокоса и была символом превращения девушки в женщину. Для тайцев особое значение имеет комбинация из красного, белого и голубого цветов, которые в национальном флаге соотносятся с кровью, пролитой за родину, чистотой веры и королевской властью. Во Вьетнаме императорским цветом был желтый, использование которого было строго регламентировано. Так, дракон желтого или золотого цвета в период позднего средневековья мог украшать одежду только членов императорской семьи. Сходную символику имел желтый на Филиппинах, где его называли королевским.

Изобразительная орнаментика в текстильном искусстве наиболее полно нашла воплощение в икатах, отдельные мотивы которых восходят к древним анимистическим образам и традиционным культам. Часто встречающееся стилизованное изображение человека с поднятыми руками интерпретируется как фигура предка или духа-охранителя, а растительные мотивы между такими фигурами – как древо жизни или рисовый колос. С символикой плодородия связаны изображения слонов, буйволов, коней, птиц и ряда других животных. Мир фауны в текстильных орнаментах представлен и разнообразными фантастическими существами: это драконоподобные змеи *наги*, птицы с головами слонов, мифические львы, полуженщины-полуптицы и т.д. Подобная зооморфная орнаментика характерна также для тканых узоров, которые часто дополняются геометрическими и предметными элементами, как-то: «узор ключа», «узор стрел», «узор серебряной чаши», «узор зеркала», «узор граната» и др. Фигуры предков и животных обычно располагаются на ткани горизонтальными рядами, содержащими отдельно повторяющиеся мотивы либо парные изображения в зеркальной симметрии, в то время как узоры геометрического характера образуют сплошную «ковровую» композицию, в которой не всегда легко вычленить основной структурообразующий элемент.

Особое место в орнаментальном искусстве занимают яванские батики, изготавливаемые в подавляющем большинстве в виде модульных тканей (приблизительно 100 x 250 см). Они называются *каин панджанг* (длинная ткань) и драпируются на теле наподобие юбки. Батиковые узоры примечательны поразительным многообразием, считается, что их число превышает три тысячи. Декор батиков является настоящей орнаментальной энциклопедией традиционного искусства индонезийских народов. Ряд древних орнаментов, таких как *паранг русак*, *удан лирис*, *кавунг*, *гаруда*, носил сакральный характер. Еще в недавнем прошлом ткани с подобными узорами использовались во время особых ритуалов почитания королевских предков, а также предназначались для одеяний элитарных сословий Явы.

Батиковые орнаменты по своей структуре традиционно подразделяются на три крупные группы. В первую входят узоры, организованные по принципу калейдоскопа и имеющие равномерный сетчатый характер (*кавунг*, *нитик*). Вторую категорию образуют узоры, аранжированные в диагональные полосы различной ширины (*паранг*, *удан лирис*). Третья группа орнаментов строится по более свободному ковровому принципу, где основными композиционными элементами являются растительные мотивы (*семен*, *лунг*). Деление это достаточно условно, и ряд узоров не поддается такой классификации, как, например, очень популярный узор из свастики *банджи* или напоминающий лоскутное одеяло орнамент *тамбал*.

Многие батиковые узоры используются в декоре кукол теневоего театра *ваянг пурво*. Вырезанные из кожи буйвола, они покрыты ювелирно-тонкой ажурной резьбой и расписаны яркими, но гармонично подобранными красками. Причем цвет в росписях ваянгов имеет символическое значение, указывая не только на эмоционально-психологическое состояние персонажа, но и на его социальную принадлежность. Изысканная стилизация фигур, чеканность силуэтов, виртуозная изощренность резьбы – все это придало куклам ваянгам те особенные черты, которые легли в основу эстетических идеалов и национального стиля народов Явы и Бали.

ДЕКОР ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТАЛЛА

Сильно стилизованные фигуры ваянгов иногда выковывались на клинках крисов – традиционного холодного оружия жителей Малайского архипелага и Южных Филиппин. Рукояткам таких кинжалов также могла придаваться форма персонажей теневого театра. Все декоративное убранство криса отличалось глубоким символично-магическим содержанием. Самым важным элементом в орнаментальной структуре оружия был так называемый *памор* – муаровидный узор на клинке, получаемый во время сложного процессаковки. Рисунок памора находился в известной зависимости от гороскопа будущего владельца криса. Считалось, что определенные узоры могут способствовать благоприятным событиям и предотвращать несчастья. На Яве после особой церемонии «вселения» в клинок души владельца криса этот кинжал становился «живым» и воспринимался как эквивалент хозяина, его второе «я». Магическое значение придавалось и сложному растительному узору ножен, а также фигурным рукояткам, сделанным в виде предков, фантастических существ, индуистских богов и демонов, которым приписывалась сверхъестественная способность отпугивать злых духов.

Некоторые виды традиционного холодного оружия материковой части Юго-Восточной Азии почитались, подобно крисам, как священные и обладали символично-магическим декором. Так, во вьетнамских храмах нередко устанавливали специальные подставки с набором ритуального оружия, посвященного божествам-охранителям, которое было украшено стилизованным изображением облаков с фигурами драконов, фениксов и других мифических персонажей. Национальной святыней Камбоджи со времен Ангкора являлся священный меч Прах Кхан – палладиум королевства. Вплоть до недавнего времени он хранился в сокровищнице кхмерских королей, и брахманские жрецы использовали его для предсказания грядущих событий. И ножны, и рукоять, и клинок «вещего» меча были щедро украшены чеканными растительными узорами, в которые искусно вплетены фигуры индуистских божеств, легендарных существ и героев «Рамаяны». Столь же богатым было оформление парадного королевского оружия сопредельных с Камбоджей

стран. Клинки бирманских мечей покрывались золотой и серебряной насечкой с рисунками и надписями. Ножны и рукояти тайского и лаосского оружия наряду с традиционной чеканкой инкрустировались драгоценными камнями и дополнялись цветными эмалями.

Мастера-оружейники для украшения своих изделий использовали технические приемы, характерные в целом для художественного металла Юго-Восточной Азии. В этом виде искусства особое внимание уделялось декорировке культовых предметов, таких как сосуды для подношений и возлияний священной воды, колокольчики с ручками в виде *ваджры*¹¹, курильницы, светильники и разнообразные вазы для украшения храмовых алтарей. Праздничные чаши для воды и пищи традиционной полусферической формы украшались пышным цветочно-лиственным узором, нередко дополненным клеймами с изображением годичных и зодиакальных знаков-животных. В Камбодже, Лаосе и Таиланде очень распространены церемониальные сосуды в виде чашечки цветка на высокой сильно расширяющейся к низу ножке. Их растительный декор нередко включал полуфигуры божественных персонажей *тхепраном* (или *тхепханом*), словно вырастающих из лotosовых лепестков. Богатым убранством отличались торжественные чаши с крышками, увенчанными сложными ручками в виде бутонов лотоса. Архитектоника сосудов, почти полностью покрытых изысканной растительной вязью, всегда подчеркивалась с помощью обрамляющих края крупных лепестков или рельефных граней, на которые членилась поверхность изделия. Большинство подобных произведений выполнялось из серебра и золота в технике глубокой чеканки, что придавало пластичность узорам и усиливало светотеневые эффекты на благородно мерцающей поверхности. В Таиланде декор чаш и ваз из драгоценных металлов иногда дополнялся цветными эмалями. В Камбодже некоторые сосуды для возлияния воды имели оригинальную форму морской раковины, входящей в число известных буддийских «драгоценностей». Украшающие их чисто орнаментальные элементы сочетались с фигурами божеств, а слив нередко делался в виде головы фантастической птицы.

11

Ваджра
(санскр. «алмаз, молния») – мифическое оружие божеств индуистско-буддийского пантеона, является символом непоколебимой веры, силы и активного мужского начала. Ваджра изображается в виде своеобразного скипетра с несколькими зубцами в верхней и нижней частях.

Непременным атрибутом алтарных композиций являются подсвечники и курильницы, в которых во время богослужений сжигаются ароматические травы и благовония. Среди множества разнообразных по форме металлических изделий особой изощренностью выделяются курильницы в виде цветков и плодов растений – лотоса, тыквы, персика, бамбука, а также различных животных. Ажурные крышки курильниц нередко дополнялись ручками в форме фантастических львов, а стенки бронзовых сосудов могли украшаться фигурками летучих мышей, фениксов, драконов и даже жанровыми сценами, выполненными в технике насечки разнообразными металлами. Для Вьетнама характерны светильники, изображающие стоящего на черепахе журавля – символа долголетия, декор которых почти натуралистично имитировал птичье оперение и рисунок черепаший панцирь.

Своеобразны кхмерские подставки для свечей – *попили*, которые использовались в ритуалах очищения и благословения. Обычно они имеют форму листа священного дерева баньяна, реже – круглую. Согласно легенде, первый *попиль* из золота с драгоценной алмазной свечой был подарен богом Прах Эйсором (Шивой) кхмерскому принцу в день его свадьбы. Тогда же впервые был проведен обряд *бангвил попиль* – «вращение *попиля*». Во время этой церемонии гости встают вокруг «виновников» торжества и передают из рук в руки пластину с зажженной свечой, направляя дым в центр. Орнамент на лицевой стороне *попиля* часто включает в себя благопожелательные символы – Древо жизни, лотос, многоярусный зонт, книгу со священными текстами, зодиакальные знаки. Существуют и специальные гадательные *попили* с изображением «золотого бананового дерева», по которым определяют благоприятные даты для проведения важных церемоний.

Во многих обрядах Юго-Восточной Азии использовали металлические наборы для *бетеля* – тонизирующей жевательной смеси¹². В них входили футляры для листьев бетеля, шкатулки для орехов арековой пальмы, сосуды для извести, большой поднос и ряд других предметов. Королевские наборы, как правило, выполнялись из благородных металлов и украшались цветными эмалями и драгоценными камнями. Орнаменты на стенках сосудов

12

Основу жевательной смеси составляют листья лианообразного растения бетель (*Piper betle*), в которые заворачивают орехи арековой пальмы (*Areca catechu*), кусочки извести и различные пряности.

преимущественно растительного характера создавались в техниках глубокой чеканки и гравировки, реже применялись филигрань и сквозная ажурная резьба. Своеобразием форм отличались кхмерские шкатулки для бетеля, которым придавался вид реальных или фантастических существ. Сплошной декор, покрывающий эти изделия, сочетал в себе как реально трактуемые элементы (оперенье птиц, панцирь черепахи, завитки шерсти животных), так и стилизованные цветочно-лиственные узоры.

В Малайзии готовую бетельную смесь хранили в маленьких металлических шкатулках, которые носились на поясе в паре с коробками для табака или крепились к наплечному шарфу при помощи орнаментированной серебряной бусины. Среди других изделий торевтики особенно богатым декором отличались накладки для торцовых частей диванных валиков и подушек – традиционных бытовых предметов в ряде стран Малайского архипелага и на Южных Филиппинах. Оригинальной деталью детского костюма была пластина в виде листа баньяна, заменявшая набедренную повязку. Этот своего рода «фиговый листок» надевался на ребенка, когда он начинал ходить, и служил магическим оберегом. Все металлические изделия украшались довольно крупными растительными узорами с выделением центральной части и широкого бордюра. В орнаментике господствуют пышные цветы, пальметтообразные листья, выющиеся большими кольцами побеги, между которыми нередко можно видеть стилизованные бутоны гвоздичного дерева – декоративный мотив, который малайцы считают национальным.

УЗОРЫ ЛАКОВЫХ ИЗДЕЛИЙ

Особенности традиционного орнаментального мышления ярко проявились в изделиях из лака. Издавна в Юго-Восточной Азии смола лакового дерева (*Gluta usitata*) использовалась для предохранения деревянной основы предметов. В средневековые сложился особый вид художественного ремесла – лаковое искусство. В каждой стране существовали свои приемы орнаментации лаковых произведений. Оригинальностью отличаются лаки Мьянмы, где с эпохи Паганского королевства используются разнообразные лаковые предметы – чаши для воды,

вазы, подносы, коробки для бетеля, шкатулки, декоративные панно и т.д. Легкие и прочные, имеющие, как правило, плетеную бамбуковую основу, они поражают сложностью и богатством способов декорирования. Многоцветные, украшенные гравировкой произведения представляют наиболее самобытный вид бирманского лакового искусства. В результате сложного многоэтапного процесса создания таких вещей их гладкая, тщательно отполированная черная или красная поверхность покрывается тонкими линиями гравированных узоров, которые затем заполняются цветными лаками. Строгая и благородная красочная палитра состоит из нескольких цветов (красный, синий, желтый, зеленый), в то время как орнамента включает в себя обширный арсенал декоративных мотивов – от простых геометрических элементов до изысканных растительных узоров и сказочных зооморфных образов. Сюжетно-орнаментальные композиции всегда обрамлены декоративным бордюром, изобразительные элементы размещаются в строго определенном порядке, образуя круговые или шахматные узоры на поверхности изделия. Одной из ярких черт полихромных лаков является почти сплошное заполнение отдельных фигур, а иногда и фона тонкими изысканными узорами. Причем чисто орнаментальные композиции встречаются крайне редко, важное место в декоре занимают сюжетные сцены и отдельные фигурные изображения. Особенно популярны фантастические существа бирманской мифологии: лев *чинтэ*, птицы *хинта* и *галоун*, дракон *ная* и др. На столешницах и крышках бетельных коробок нередко помещается космологический орнамент из восьми символов планет. Благопожелательным и магическим характером обладает рисунок со «ступней Будды», заполненный 108 символическими знаками. Сюжетные композиции лаков создаются по мотивам буддийских легенд, эпического сказания о Раме, народных преданий. Распространены также изображения дворцовых сцен, скомпонованных обычно в несколько ярусов.

Другим способом нанесения декора на лаковое изделие является так называемая техника «золотого лепестка». Она позволяет создавать золотые рисунки на черной (гораздо

реже красной) поверхности с помощью сплошного оклеивания ее сусальным золотом, при этом фон и детали, которые должны остаться черными, предварительно покрываются специальным водорастворимым составом, который затем смывается водой вместе с золотом. Выполненные таким методом произведения поражают лаконичностью и выразительностью сверкающих узоров, делающих лаки подобными драгоценным изделиям.

Идентичная техника существует и в Таиланде, где ее называют *лай род нам* (орнаменты, вымытые водой). Так украшались не только изделия декоративно-прикладного искусства, но и предметы мебели и даже стены библиотечных павильонов. Настоящим шедевром этого вида искусства считается знаменитый Лаковый павильон конца XVII века, вывезенный в Бангкок из старой тайской столицы Аюттхаи. Интерьер небольшого деревянного сооружения украшен великолепными черно-золотыми панно, выполненными по мотивам жизнеописания Будды и эпических событий «Рамакиана» («Рамаяны»). Декоративность изображений подчеркнута щедрой орнаментацией каждого фрагмента композиций, прихотливостью линейной графики и динамичной ритмикой. Среди разнообразия тонких и изысканных орнаментов, украшающих тайские изделия, наиболее характерным является растительный узор *кранок*, состоящий из «пламенеющих» побегов, прорастающих порой фигурками гротескно стилизованных фантастических существ.

Вьетнамский лаковый орнамент построен, как правило, на более крупных, статичных, ритмически четко организованных мотивах. Он более пространственен и конкретен, что объясняется и его структурными особенностями, и широким применением изобразительных элементов, а также фактурными свойствами лаковой поверхности. Наряду с росписями, использовавшимися в лаковом декоре дворцов и храмов, с XV века стала применяться многослойная резьба, а позднее – цветная гравировка по лаку и инкрустация перламутром. Такие технические приемы позволяли придавать определенную объемность орнаментальным мотивам, ярче выделять их на черном

или красном лаковом фоне. Пожалуй, ни в одной другой стране Юго-Восточной Азии лак не получил такого широкого применения, как во Вьетнаме: им покрывали многостворчатые ширмы, экраны, предметы мебели, футляры для альбомов, подносы, шкатулки, вазы, прессы для бумаги и т.д. В XX веке расширяется цветовая палитра лаков: традиционное «пятицветие» (красный, черный, коричневый, золотой и серебряный) дополняется новыми красками на основе синтетических пигментов. Красочная гамма обогащается зелеными, синими, розовыми, фиолетовыми тонами, а для получения белого цвета иногда используют оригинальную технику – инкрустацию яичной скорлупой.

Для вьетнамской орнаментики в целом характерно преобладание изобразительных мотивов над чисто декоративными. Это могут быть отдельные фигуры божеств и людей, реальных и мифических существ (дракон, птица *фьонг хоанг*, фантастический лев и др.), но чаще – целые сценки, пейзажные или жанровые. Обычно фигурные композиции заключены в рамку, заполненную довольно крупным цветочно-лиственным орнаментом. Типичными бордюрными мотивами являются разнообразные меандровые узоры, а наиболее характерными заполнителями фона – облаковидные элементы. Большинство изображений связано с благопожелательной символикой, как, например, набор из восьми буддийских драгоценностей, летучая мышь, приносящая счастье, уточки – семейное согласие, журавль – долголетие, магический узел – бессмертие и т.д.

ОРНАМЕНТЫ КЕРАМИКИ И ФАРФОРА

Для раннесредневековой керамики Вьетнама наиболее типичны крупные, выполненные в свободной манере декоративные элементы. Нередко они создавались в технике гравировки и дополнялись коричневой росписью, а весь сосуд покрывался глазурью желтовато-кремовых оттенков. Наряду с такой керамикой цвета слоновой кости (*гом мен нга*) существовали и изделия с поливой цвета нефрита (*гом мен нгок*). Крупные сосуды с округлым туловом часто украшались по оплечью лепным орнаментом в виде лепестков лотоса. С XV–XVI веков наблю-

дается стремление к повышенной декоративности. Фаянсовые вазы, светильники, курильницы получают сложный лепной орнамент: извивающиеся тела драконов служат ручками или опоясывают тулово, крупные цветочные медальоны и розетки обрамляют края, а ножки сосудов превращаются в звериные лапы. По сравнению с такими торжественными, парадными изделиями скромно, но изящно выглядят предметы, расписанные подглазурным кобальтом. Ранний фаянс, сделанный в этой технике, отличается приглушенностью синего цвета, лаконичностью и асимметрией в расположении расписных мотивов, в то время как в изделиях XVIII–XX веков цвет и орнамент становятся более насыщенными, а росписи порой приобретают характер законченных живописных композиций. Среди них популярностью пользовались пейзажные сцены, изображения четырех растений, символизирующих времена года, цветов и деревьев, связанных с пожеланиями долголетия и плодородия – виноградной лозы, граната, тыквы, пиона и др.

Менее изучена и известна керамика других стран Юго-Восточной Азии. Продукция местных керамических центров, возникших в период средневековья, испытывала определенное китайское влияние и не могла соперничать с более совершенными изделиями, поставляемыми из Китая. Более того, некоторые правители приглашали китайских мастеров для организации керамического производства, как, например, в Таиланде в XIII–XIV веках в центрах Саванкхалок, Сукхотай, Питсанулок. Несмотря на восприятие китайских технологий, местная керамика обладала национальным своеобразием. Так, расписные тайские изделия из Сукхотая отличались светлым фоном и почти монохромными изображениями, включающими, как правило, крупные декоративные элементы коричневого цвета – лотос, рыбу, раковину, *чакру*, солярные знаки в виде свастики или вихревой розетки. Город Саванкхалок был знаменит селадонами – керамикой, покрытой зеленовато-голубоватой глазурью. Она украшалась рельефными и гравированными узорами растительного характера. В технике глазурованной керамики выполнялись также архитектурные детали, главным образом черепичные антефиксы. Это треу-

гольные пластины, покрытые коричневатой глазурью поверх крупных барельефных изображений, чаще всего божеств *тхепраном* в окружении цветочного орнамента. Такой тип декоративной черепицы производился, кроме Таиланда, в Камбодже и Лаосе. В этих странах однотонную глазурь использовали также для очень распространенной фигурной керамики – разнообразных сосудов, ламп, подставок для свечей и благовоний в виде слонов, птиц, черепах, обезьян, лягушек, свиней и других животных. Помимо утилитарного назначения такие предметы, как и расписные глиняные человеческие фигурки, могли использоваться в магических обрядах. Так, в Таиланде, чтобы уберечь роженицу и младенца от несчастий, проводилось символическое обезглавливание керамической женской статуэтки, приносимой в качестве жертвы-заменителя злым силам.

Среди расписной керамики интерес представляют *кенди* – сосуды для воды своеобразной формы с круглым приплюснутым туловом, тонким горлышком и чашеобразным носиком с узким сливом. Они встречаются во многих регионах Юго-Восточной Азии. В Таиланде *кенди* (тайск. *пратао*) украшались расписным орнаментом, который обычно располагался по оплечью фризобразно, а на тулове и носике заключался внутри крупных овальных или лепестковых розеток. Преобладающими мотивами были растительные узоры: стилизованные цветы, бутоны, плоды, травы, среди которых иногда помещались фигурки птиц, зверей, насекомых.

Аналогичные мотивы использовали тайские мастера при росписи изделий подглазурным кобальтом. Если в раннесредневековой керамике кобальтовая краска имела приглушенные оттенки и орнамент выполнялся в более свободной и эскизной манере, то в поздних вещах узоры приобретают насыщенный темно-синий цвет и ковровый характер. Среди раппортных мотивов вместе со стилизованными цветами встречаются изображения тыквы, граната, манго и других тропических плодов. Сплошное покрытие поверхности сосудов пышным орнаментом особенно характерно для позднесредневекового Бангкокского периода (конец XVIII–XX вв.). Очень показателен

фарфор, расписанный яркими эмалевыми красками – бордовыми, красными, розовыми, зелеными, желтыми. Причем рисунки нередко обводились золотыми контурами, имитируя, по всей вероятности, ценные металлические изделия из перегородчатой эмали.

В целом, рассмотренный нами материал говорит о наличии общих закономерностей в орнаментальном искусстве различных стран Юго-Восточной Азии. Памятники региона показывают, что при всем разнообразии взаимоотношений орнамента с формой и материалом украшаемого предмета, главенствующим принципом является подчинение декора тектонике произведения, будь то архитектурное сооружение или изделие декоративно-прикладного искусства. Преобладающее значение в орнаментике имеют цветочно-лиственные узоры, среди которых «царствует» цветок лотоса. Изобразительные элементы, такие как «духи предков», «корабль мертвых», богиня Риса, животные, как правило, наделяются сакральным смыслом. Орнаментальная стихия часто поглощает весь предмет целиком, при этом отдельные изобразительные мотивы теряют свое самостоятельное значение и словно растворяются в буйстве лиственных побегов. И это удивительное узорочье обладает помимо чисто декоративного значения богатейшей духовной сущностью – ведь большинство орнаментальных мотивов ведет свое происхождение от древних магических символов, и во многих случаях они связаны с религиозно-мифологическими воззрениями и культовой практикой. Сохраняя свою семантическую значимость, орнаментальные формы оттачивались в течение веков, превращаясь в традиционные узоры, в которых аккумулировалась историко-художественная память народов Юго-Восточной Азии.

Авторы энциклопедических статей выражают благодарность М.Д. Горбушиной, Т.А. Денисовой, Н.А. Листопадову, Теч Самнангу, Фам Хоанг Вану за консультации и ценные замечания по вопросам терминологии; А.В. Гожевой, С.А. Каулен и В.А. Мальцеву – за помощь в подготовке иллюстративного материала книги, а также заместителям Генерального директора музея Т.Х. Метакса и В.А. Карасеву – за организационное содействие издательскому проекту.

ЭНЦИКЛОПЕДИЯ ОРНАМЕНТАЛЬНЫХ МОТИВОВ ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ

АКСАРА АРАБ (индонез. «арабская буква, письмо») – узоры, содержащие стилизованные арабские надписи, широко ис-



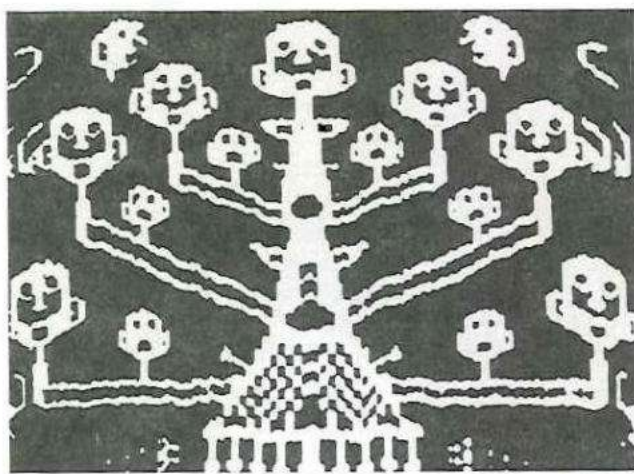
Дворцовое деревянное
панно с мотивом аксара араб.
Малайзия. XIX в.

пользуемые для украшения произведений декоративно-прикладного искусства у мусульманского населения Малайского архипелага и Южных Филиппин. Надписи представляют собой обычно цитаты из Корана – священной книги ислама, поэтому орнамент *аксара араб* имеет особое значение и сакральный характер. Религиозные каллиграфические надписи впервые стали применяться в архитектурном декоре культовых сооружений (мечети, минарета, медресе) на Ближнем Востоке, а затем и в других мусульманских странах. В Юго-Восточной Азии мотивы *аксара араб* в культовом зодчестве распространены не так широко, зато популярны в текстильной орнаментике, резьбе по дереву и художественном металлу. Коранические надписи присутствовали в декоративном убранстве султанских дворцов Малайзии и Индонезии. Арочные и оконные проемы, плоскости стен нередко закрывались ажурными панелями, словно сотканными из причудливо изломанных арабских букв. Вырезанные из дерева, они тщательно полировались и золотились, чтобы выделить слова священного писания. Интересно, что мастера помещали надписи в фигурные рамки и окружали сочными цветочно-лиственными побегами, противопоставляя их изысканной линейной графике *аксара араб*. Индонезийские и малайские мастера батиков из уважения к священным текстам украшают этим узором только мужские головные платки *икат кепала* и женские шарфы *селинданг* для покрытия головы. По мнению мусульман, орнамент обладает большой защитной силой и благопри-

ятым воздействием. Воины Южного Сулавеси и султаната Ачех на севере Суматры еще в недавнем прошлом, отправляясь в боевые походы, непременно надевали платки с мотивом *аксара араб*, веря, что он сохранит им жизнь и принесет удачу. В городе Индрамайя Северо-Западной Явы известностью пользовался орнамент *сават ривех*, в котором крылья мифической птицы Гаруды (узор *сават*) помещались на фоне мелких сильно стилизованных арабских надписей. Включение в название слова *ривех* (пот, испарина) означало пожелание быть активным и настойчивым, не жалеть сил и трудиться в буквальном смысле «до пота» для достижения своих целей. Квадратное поле головных платков традиционно украшается строгой симметричной композицией с выделением центра крупной ромбовидной или четырехлепестковой розеткой. Арабские надписи, словно изысканный растительный узор, заполняют лепестки розетки, фигурные картуши вокруг нее и такие же цветочные мотивы по углам, а иногда из них даже образуются изобразительные мотивы – фигурки птиц и зверей. В горизонтальном полотнище *селинданга* три крупных одинаковых ромба или розетки обычно располагаются по центру в ряд, оплетенные прихотливыми узорами *аксара араб* [21, с. 31–39, 84–90; 65, с. 83–87].

АНДУНГ (индонез. «дерево с черепами») – узор с изображением дерева с висящими на ветвях человеческими головами. Является одним из наиболее известных орнаментальных мотивов тканей

хинги – икатов, которые изготавливаются на Восточной Сумбе (Индонезия). *Хинги* обычно были парными: один икат мужчины обматывали вокруг талии, другой перекидывали через плечо, драпируя так, чтобы узор был хорошо виден. Разноцветные (черно-красно-белые) *хинги* вплоть до начала XX века могли носить лишь короли и придворные, ткани сине-белого цвета предназначались для всех остальных. В наши дни цветные икаты все жители острова используют как праздничную одежду. Узор *андунг* представляет собой стилизованное изображение дерева с симметрично расположенными ветвями, которые увенчаны человеческими черепами. Нередко их бывает восемь, по числу ступеней совершенствования, которые душа, по представлениям жителей Сумбы, должна преодолеть после смерти. Считается также, что первоначально сумбанцев сделали восемь остановок в легендарных местах на их долгом пути к этому острову. Охота за головами играла важную роль в традиционной культуре



Икат с узором *андунг*.
Индонезия, о. Сумба.
XX вв.

этого народа. Вплоть до 1930-х годов 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. Узор *андунг*, таким образом, должен свидетельствовать о воинской доблести и силе владельца, защищать его и приносить благополучие [38; 46, с. 95–103; 56, с. 81].

АПСАРА (санскр., поэт. «вышедшая из воды») – полубожественный персонаж индуистско-буддийской мифологии, изображаемый в виде прекрасной девицы в богатом одеянии и украшениях. Согласно



Апсары. Фрагмент каменного рельефа.
Камбоджа, храм Байон.
Конец XII – начало XIII в.

легенде, *апсары* появились при пахтании (взбивании) вод мирового океана богами и демонами *асурами*. Они стали небесными танцовщицами и музыкантами, призванными услаждать богов. Некоторые из них были женами богов или возлюбленными полубожественных существ *гандхарвов*. Нередко спускались они на землю и выступали в роли соблазнительниц героев, аскетов, мудрецов, чтобы отвлечь их от высоких целей. Мотив *апсары* характерен для средневекового архитектурного декора, в частности, Камбоджи. Более двух тысяч фигур небесных дев (кхмер. *атьтяра*) украшают галереи знаменитого Ангкор Вата (середина XII в.), сооружение которого местная легенда связывает с одной из *апсар* по имени Типсутать. Однажды, спустившись на землю, небесная дева украла шесть прекрасных цветов в саду бедного юноши. Владыка небес Индра приказал ей искупить вину – стать женой садовника на шесть лет. Во время земной жизни Типсутать научила людей искусству шелкоткачества и создала множество образцов узоров для украшения тканей. Родившийся у нее ребенок унаследовал художественные склонности матери и стал впоследствии знаменитым божественным зодчим Прах Писнука (санскр. Вишвакарман), который и построил для кхмерского принца грандиозный комплекс Ангкор Ват. По окончании строительства Индра устроил на земле великолепный праздник, на котором танцевали *апсары*. Люди были восхищены «небесным балетом» и попросили исполнительниц раскрыть им секреты божественной хореографии. Так якобы ро-

дился знаменитый кхмерский балет, о чем напоминают небесные танцовщицы, увековеченные в каменных рельефах. Вереницы стройных женских фигур, стоящих в одинаковых позах, но с различными танцевальными жестами, облаченных в длинные юбки с развевающимися поясами, в высоких остроконечных головных уборах, словно парят в кружеве растительных узоров – все это превращает барельефы галерей в грандиозную орнаментальную композицию, где каждая *апсара* подчинена общей ритмике некоего «космического действия». Порой в связной пространственной организации кхмерского архитектурного декора отчетливо выступают сюжетно-изобразительные мотивы. Вот известная *апсара* Тилоттама, изображенная на рельефе храма Бантеай Срей (X в.), обольщает двух братьев демонов, вступающих из-за нее в смертельную схватку. Именно ее считают виновницей появления у бога Брахмы четырех голов, так как пораженный красотой девы он не мог оторвать от нее взора и, чтобы постоянно следить за ней, сотворил себе четыре лика. В живописном и резном декоре храмов, тканых и вышитых завесах Индокитая *апсары* изображаются, как правило, летящими, иногда с цветами в руках и в сопровождении своих возлюбленных [69, с. 94–103; 73, с. 32, 40–42].

БАБОЧКА – орнаментальный мотив, несущий особо важную семантическую нагрузку в искусстве Вьетнама, испытавшем влияние китайской символики. Как насекомое, претерпевающее ряд превращений (от гусеницы к бабочке),

она связывалась с идеей цикличности мира и вечным обновлением Вселенной. Изображение бабочки рождает ассоциации о быстротечности и преходящем характере бытия. Поскольку слово *диел* (бабочка) созвучно выражениям, обозначающим старых, пожилых людей (например, *де* – «старец от 70 до 80 лет»), изображение насекомого воспринимается как символ долголетия. В некоторых диалектах оно напоминает по звучанию слово «счастье», поэтому пара мотыльков в узорах женских украшений и вышивок олицетворяет супружеское согласие и счастье. Фигурка бабочки, порхающей и пьющей нектар цветка, имеет эротический подтекст. Соединение бабочки

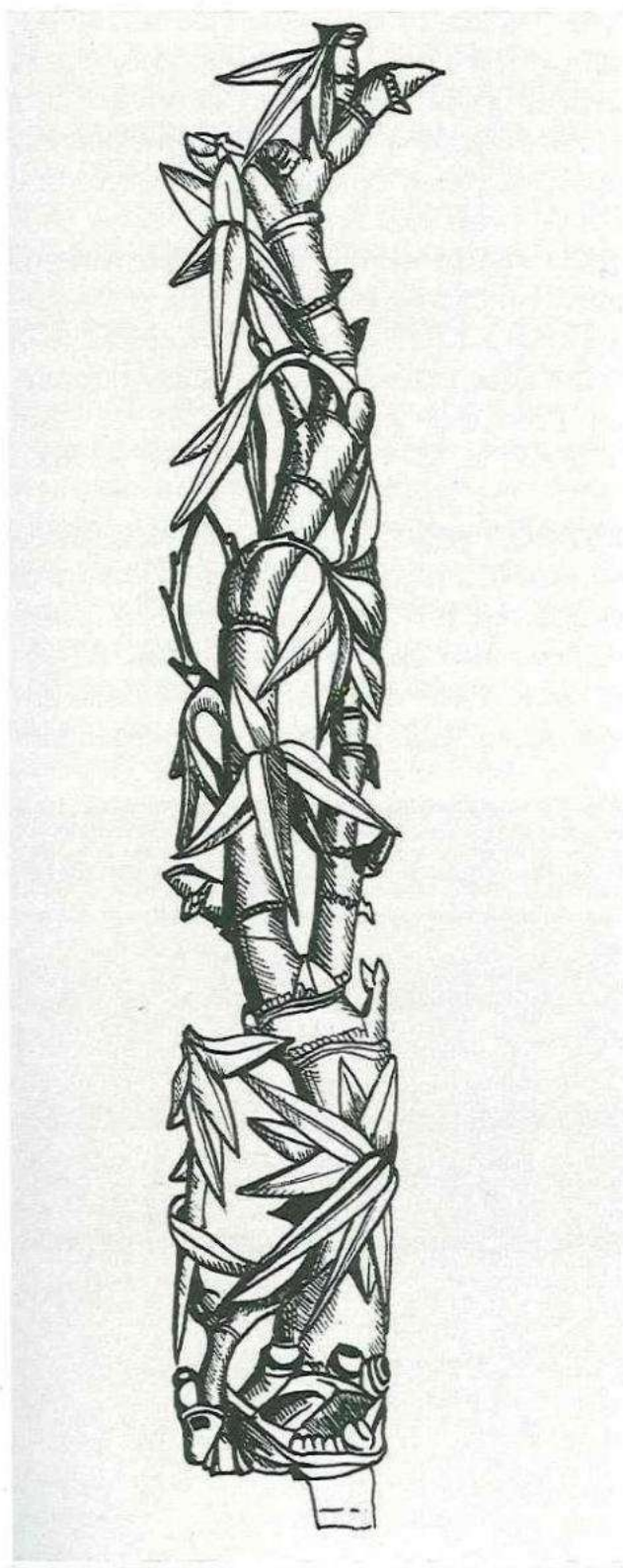


Батик с мотивами бабочек.
Индонезия, о. Ява.
XX в.

с цветочно-лиственным узором приняло характер устойчивой орнаментальной схемы. Изображение этого красивого насекомого нередко используется в композициях времен года: в сочетании с лотосом оно символизирует лето, с хризантемой – осень; встречаются также мотивы бабочек с орхидеями и мотыльков, кружащихся над цветами и плодами тыквы. Такие орнаменты украшают, например, вышивки, лаковые коробки для бетеля. У северных народов Индокитая серьги, подвески, детали нагрудных украшений, поясов и браслетов иногда выполнялись в виде бабочки, которая здесь ассоциировалась с одним из племенных тотемов. У народов лао и тай образ бабочки сохраняет связь с анимистическими представлениями, согласно которым жизненные духи человека *кхуаны* могут покидать его тело и превращаться в бабочек. По народным поверьям, красочные сны людей есть не что иное, как странствия их духов *кхуанов*. В буддизме различные метаморфозы, происходящие с бабочками, отождествляются с процессами перерождения. Сильно геометризованные мотивы бабочек (*кхитдок кабыа*) встречаются в тканой кайме женских юбок Лаоса и Таиланда. В Камбодже бабочки, как существа высших миров, помещаются в верхней части храмовых тканых завес *пидан*. На женских костюмах народности палаун (Мьянма) вышитые золотыми нитями бабочки соседствуют с роскошными павлинами, что олицетворяет богатство и счастье. Узор бабочки часто включается в орнаментику индонезийских батиков, как в традиционных композициях (см. СИДОМУКТИ),

так и в современных орнаментах, возникших под влиянием европейского и китайского искусств. Этот красочный, порой натуралистически переданный мотив служил благопожелательным знаком и символом женственности [79, с. 116–122].

БАМБУК – растительный мотив, получивший особое распространение во Вьетнаме, где растет более ста разновидностей бамбука. Это растение упоминается во множестве сказок и легенд. В некоторых тотемических мифах рассказывается о происхождении людей из полого ствола гигантского бамбука (у народностей гары, мнонгов Вьетнама и Камбоджи). Заостренные листья и прямой гибкий ствол растения способствовали возникновению ассоциаций и сравнений его с волшебным оружием. Эпический герой Зяунг, о котором повествуют вьетские исторические хроники, использовал бамбук как грозное оружие в борьбе с захватчиками. Растение обагрилось кровью врагов, и с тех пор якобы во Вьетнаме произрастает особая разновидность красного бамбука. Другие символические значения этого образа также связаны с его природными свойствами. Бамбук стал символом воли и принципиальности, твердости и стойкости перед жизненными невзгодами, так как его гибкий ствол гнется, но не ломается. Как и в Китае, он является олицетворением благородного ученого, который, подобно быстро впитывающему влагу пустому стволу бамбука, наполняет свой очищенный от мирской суеты ум возвышенными мыслями и знаниями. Узлы на стебле рассматри-



Фрагмент храмового декора
с мотивом бамбука.
Вьетнам. XIX в.

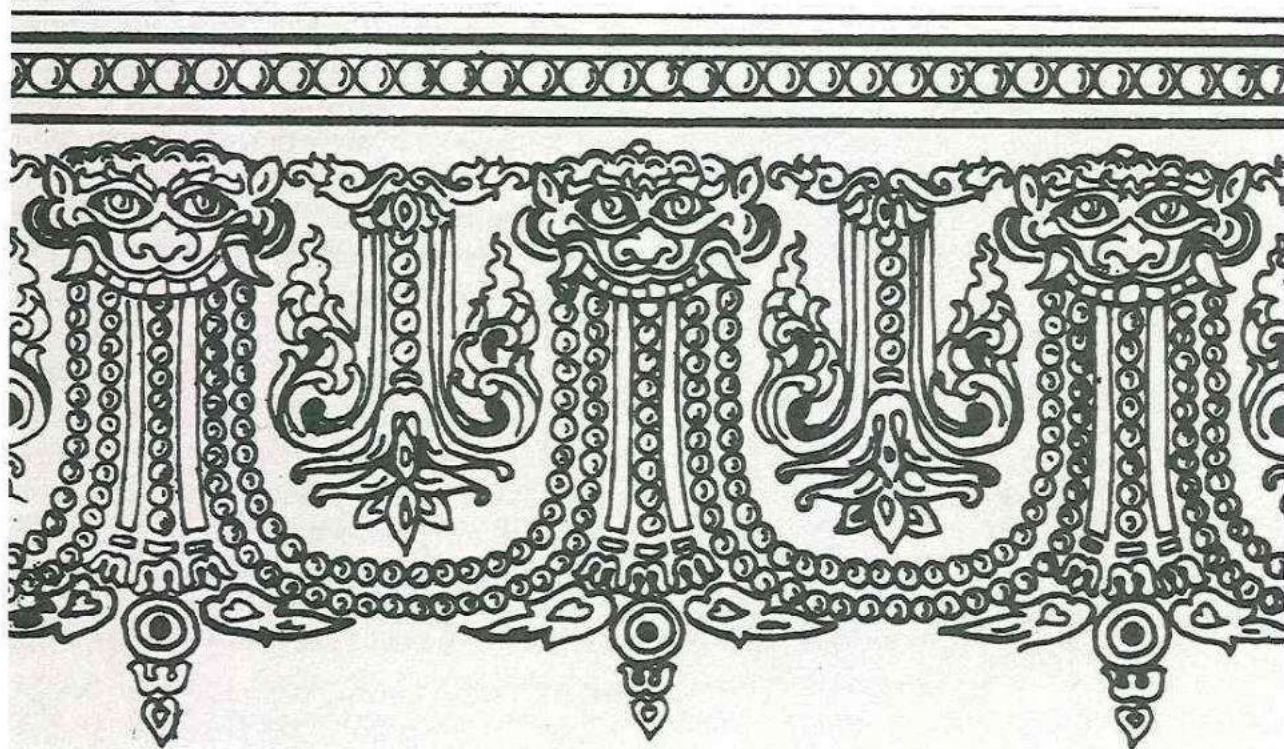
вались как ступени на пути самосовершенствования и достижения истины. Поэтому стопки для кистей – непременная принадлежность стола ученого, живописца и каллиграфа – делались нередко из бамбука или украшались его изображением. В живописной эстетике процесс написания бамбука сравнивался с передачей тончайших движений души художника, ибо считалось, что между благородным человеком и этим необыкновенным растением существует таинственная мистическая связь. Магия «бамбуковой» живописи породила множество поэтических высказываний и легенд. Так, создание монохромного стиля приписывалось одной придворной даме, увидевшей однажды в лунную ночь тень бамбука на окне и решившей, что тень лучше выражает сущность растения, чем живой бамбук. Это вечнозеленое растение ассоциируется также с долгой жизнью. В сочетании с сосной и сливой *май* оно образует устойчивую композицию «три друга холодной зимы», которая часто присутствует в орнаментике предметов декоративно-прикладного искусства Вьетнама. В живописных композициях в жанре «цветы-птицы» на ветвях бамбука можно чаще всего видеть ласточек и воробьев. Стилизованное изображение бамбука встречается и в текстильном декоре других народов Индокитая [60, с. 28–29; 79, с. 120, 122].

БИЛУ (бирм. «демон, людоед») – демоническое существо в мифологии Мьянмы, обычно изображается в виде декоративной маски чудовища с круглыми глазами, кустистыми бровями, тол-

стым носом, открытой пастью с торчащими клыками. *Билу* – великан-людоед, один из самых архаичных персонажей бирманских народных преданий. В картине мира *билу* отводится определенное место обитания, так называемая «страна *билу*». Большинство этих существ обладают магическими способностями летать по воздуху, превращаться в людей, животных и даже в растения. Они хранят разнообразные волшебные предметы, выращивают чудесные деревья, листья которых возвращают слепым зрение, исцеляют недуги и т.п. *Билу* не всегда наделяются отрицательными характеристиками и, хотя по своей сущности остаются чудовищами-людоедами, способны на добрые поступки по отношению к лю-

дям – спасают маленьких детей, лечат, заботятся о них, оберегают. В качестве охранителей маски *билу* включаются в архитектурный декор и орнаментику произведений прикладного искусства. Существует два типа узоров: *билу панзве* – маска чудовища, из пасти которого свисают гирлянды, и *билу пангай* – голова *билу* с руками, держащими гирлянды. Обычно такие узоры образуют фризové композиции [82, с. 124–125; 89, с. 15–16, 218–224, 342–346].

БУЙВОЛ (БЫК) – важнейший образ в орнаментальной культуре региона, особенно его островной части. Одомашненные уже в эпоху неолита буйволы и быки почитались как священные животные. У ряда племен Малайс-



Мотивы *билу* в архитектурном декоре.
Мьянма, г. Паган.
XII–XIII вв.

кого архипелага буйволы считались тотемами или *ваханами* (ездовыми животными) первопредков. Жезлы батакских жрецов и сейчас нередко украшаются резным орнаментом с изображением фигур предков, восседающих на буйволах *кербау*, которые, по местным поверьям, переносят души умерших в загробное царство. Буйволы присутствуют на ритуальных тканях с «кораблем мертвых», они стоят около мачты – символа Древа жизни. Такая композиция соответствует представлениям многих народов Юго-Восточной Азии о трехчленной структуре Вселенной, где буйволы являются устойчивыми классификаторами средней, земной, зоны. В то же время благодаря форме рогов буйвол прочно ассоциируется с луной, а иногда является воплощением лунного божества, например в яванско-балийской мифологии – богини плодородия и луны Девы Сри. Четко прослеживается также связь буйвола с водной символикой, а следовательно, с произрастанием, плодородием земли и богатым урожаем. Следует отметить, что водный буйвол (бык) является основным пахотным животным у земледельческих народов региона. Как знак процветания и защиты орнамент в виде рогов широко включается в декорацию домов, культовых сооружений и ритуальных тканей. У народа минангкабау (о. Суматра), в само название которого входит слово «буйвол», крышам жилых домов и женским головным уборам придается вид буйволиных рогов. Мачта «корабля мертвых» на батакских тканях иногда украшена рогообразными завитками. Буйволиные мотивы сплошь покрывают постройки

тораджей (о. Сулавеси): стены расписаны спиралями-рогами, на фасадной части выступает рельефная голова буйвола, а на центральный столб набиваются настоящие рога жертвенных буйволов, количество которых указывает на степень могущества и богатства владельца дома. Во время церемонии принесения в жертву этих животных тораджи используют особый длинный шарф *сарита*, затканый рогообразными узорами, один конец которого привязывают к главному столбу, а другой – к рогам буйвола. *Сарита* считалась священной тканью, ей приписывались магические свойства отпугивать злых духов и служить своеобразным средством коммуникации с миром предков.

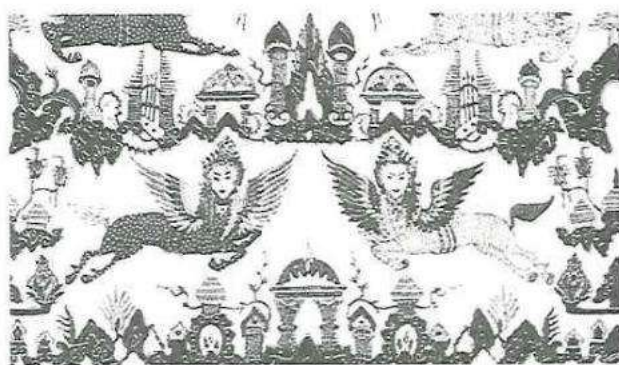


Деталь упряжи с мотивом головы буйвола.
Индонезия, о. Суматра.
XIX в.

Буйвол является основным жертвенным животным также и в Индокитае, став еще в древности заменителем человеческих жертв. Совсем недавно обряды жертвоприношения буйвола наблюдались в Лаосе, Вьетнаме, Камбодже. Посвященные духу местности, они проводились после посевных работ для обеспечения хорошего урожая. Одним из духов-охранителей рисовых полей в Лаосе считают мифического буйвола, из ноздрей которого выросла огромная лиана, срубленная первопредками лао. В индуистской традиции бык служит *ваханой* некоторых божеств, особенно почитаем бык Нанди – ездовое животное Шивы. Быки и буйволы олицетворяли силу и могущество, поэтому во многие эпические сказания включался мотив борьбы героя с этими животными. В архитектурной резьбе и росписях Индокитая встречаются сцены схватки могучей обезьяны Валина с буйволом – персонажей «Рамаяны». Как один из знаков животного годового цикла фигурка быка (или буйвола) нередко помещается на предметах декоративно-прикладного искусства. В зодиакальных композициях бык воспринимается как солярный символ, знаменуя весеннее возрождение жизни. Его семантика связана также с пространственной структурой буддийской Вселенной, где он символизирует юг. Во Вьетнаме, наряду с перечисленными значениями, изображение буйвола с мальчиком на спине олицетворяет мир и покой. Кроме того, это животное почитается последователями даосизма, так как, по легенде, основателя этой религии Лао Куана

(Лао-цзы) последний раз видели восседающим на черном буйволе, когда он отправлялся в Индию [4, с. 98–100, 116; 36, с. 130–135; 65, с. 52–62].

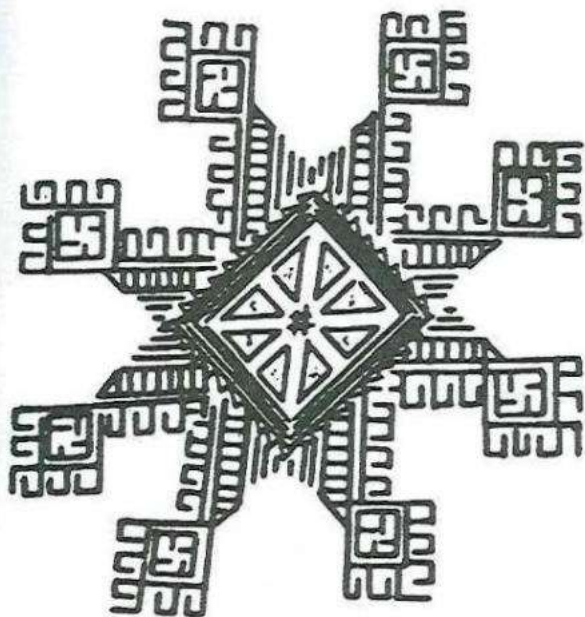
БУРАК (араб. «молниеносный») – фантастическое существо в исламской культуре, изображаемое обычно в виде белоснежного крылатого коня с человеческим лицом. С ним связан легендарный эпизод из жизни Мухаммада, называемый *аль-мирадж* – ночное путешествие на небеса. Однажды ночью волшебный конь Бурак мгновенно перенес пророка по воздуху из Мекки в Иерусалим. Там по чудесной лестнице Мухаммад поднялся на небо, встретился со святыми и пророками и получил наставления от Аллаха, а затем был доставлен фантастическим конем обратно в Мекку. Изображения Бурака характерны для батиковой орнаментации северо-западного побережья Явы, главным образом для мастеров города Чиребон, который в средневековье был одним из девяти центров распространения ислама в Индонезии. Мотив мифического коня соединяется с другими религиозными символами – купо-



Батик с мотивом коня Бурака.
Индонезия, о. Ява, г. Чиребон.
XX в.

лами мечетей, башнями минаретов, священной для индонезийских мусульман горой Гунунг Джати, каллиграфическими арабскими надписями. Фигурки Бурака обычно окружают центральный декоративный мотив. Чаще всего такие узоры помещались на заплатах, покрывалах и головных платках и воспринимались как магические знаки защиты и божественного покровительства. Своеобразны южнофилиппинские изображения Бурака. Деревянные статуи волшебного мула с женским лицом, длинной шеей, сильно вытянутой спиной и поднятым вверх хвостом, разделенным на две пряди, обычно ярко расписывались в красно-бело-синие цвета, которые считались отражением божественного света [76, т. 1, с. 195; 93, с. 120].

ВАА (язык народности яо «цветок») – геометризованное изображение большого



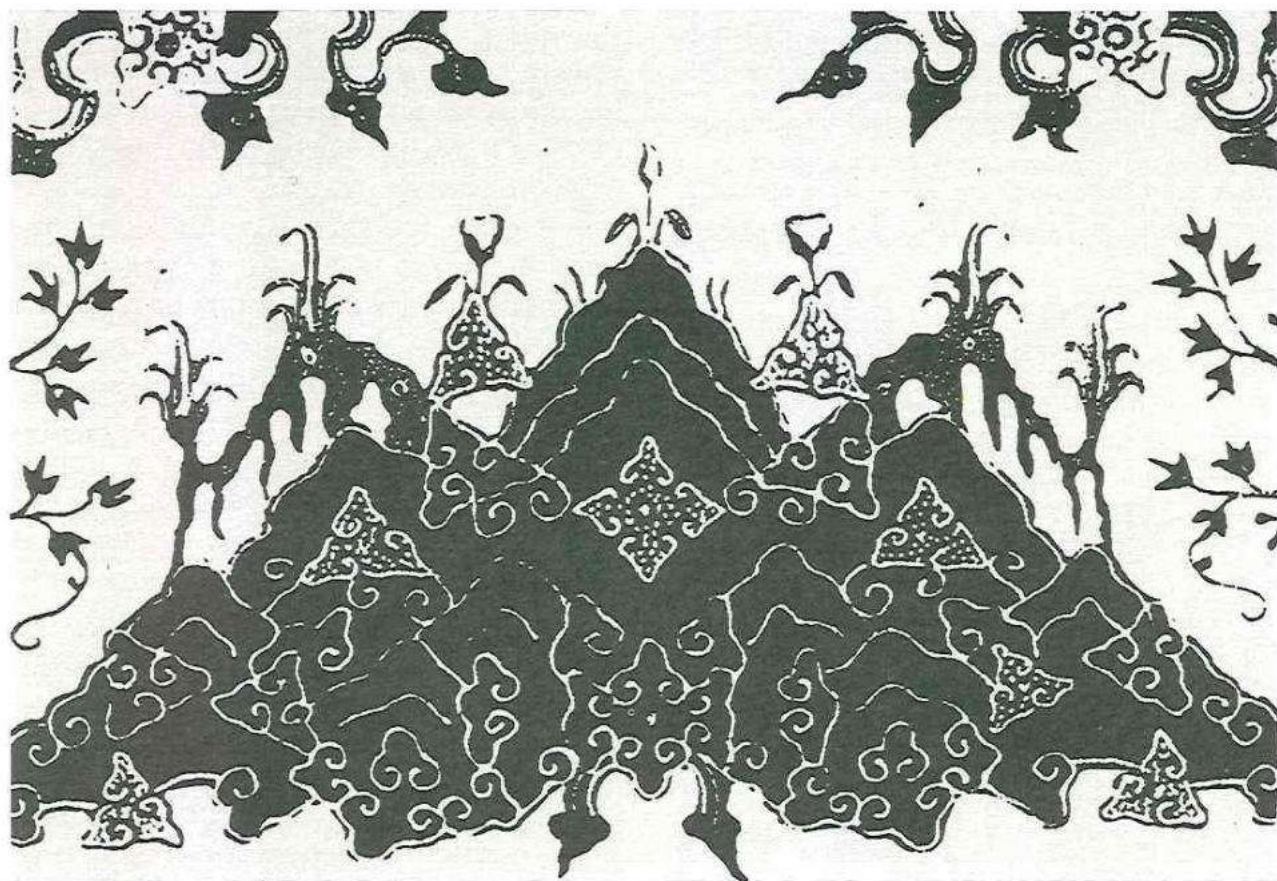
Фрагмент вышивки с узором *ваа*.
Северный Индокитай, народности мяо-яо.
XX в.

восьмилепесткового цветка, являющееся важным элементом в текстильной орнаментике народностей Северного Индокитая – яо и мяо. Этот узор символизирует женскую юность, так как слово *ваа* имеет еще одно значение – «быть молодым». Вышитые цветы украшают одежды только девушек, олицетворяя расцветающую женственность и будущее материнство. У яо даже существует поговорка: «Дух цветов живет в детях». Устойчивая связь между цветами и молодыми женщинами прослеживается в представлениях и других горных народностей региона. Например, одежда девочек у белых каренов Мьянмы и Таиланда скромно украшается лепестковым узором, в то время как замужние молодые женщины обильно нашивают на свои туники семена и зерна злаков, аранжируя их в стилизованные цветы, – намек на плодоносящую зрелость. Цветам придавалось большое значение в традиционных обрядах. Их ставили на алтари для привлечения добрых духов. Аромат сильно пахнущих цветов вдыхали медиумы, чтобы легче впасть в транс. Праздники середины весны и осени обязательно включали в себя шутивную «битву цветов» между юношами и девушками. Наконец, в мифологии яо-мяо загробный мир представляется прекрасной землей, покрытой ковром цветов (см. также ЦВЕТЫ) [2].

ВАДАСАН (индонез. камень, валун) – узор скалы в батиках Северо-Западной Явы, особенно характерен для текстильной продукции г. Чиребон. Он является одним из центральных мотивов так называемых «пейзажных» батиков,

на которых изображаются дворцовые сады с водоемами, павильонами, скалистыми гротами, причудливыми растениями и животными. По преданию, один из самых прекрасных парков с необыкновенными гротами и дворцом Суньяраджи, расположенный недалеко от Чиребона, был построен за одну ночь девятью зодчими для китайской принцессы, ставшей женой яванского султана. В узорах «пейзажных» батиков заметно явное китайское влияние, прослеживаемое как в очертаниях скал, загнутых концах крыш павильонов, так и в фигурах фантастических животных-охранителей, расположен-

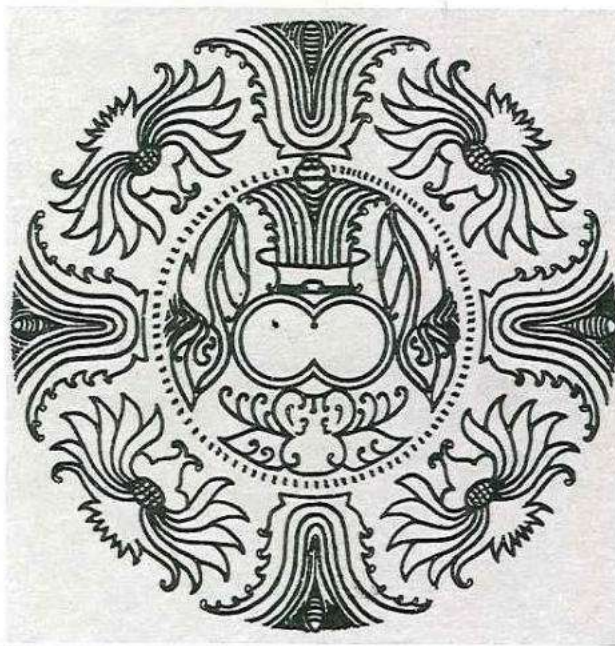
ных с двух сторон гротов, деревьев или дворцовых построек. Обычно это змеи-наги, напоминающие по стилистике китайского дракона, сказочные львы, стоящие в геральдической позе с поднятой лапой, или же более традиционные для Индонезии синга-баронги – мифические крылатые львы с головой слона. Узоры «пейзажных» батиков, как правило, аранжируются горизонтальными регистрами, изображительные мотивы довольно крупные, и композиция в целом близка живописной картине. Поэтому их использовали как декоративные панно или занавесы [36, с. 288–291; 56, с. 178–180].



Батик с узором *вадасан*. Индонезия, о. Ява, г. Чиребон. XX в.

ВАЗА – изображение вазы в виде сосуда с округлым туловом стало широко использоваться в качестве орнаментального мотива с эпохи средневековья в памятниках индуистско-буддийского круга. Мотив обладает чрезвычайно емким символично-образным содержанием. В космологическом аспекте ваза мыслилась как «сосуд мира», заключающий в себе первозданные воды, являясь символом организованной Вселенной в противоположность бесформенному хаосу. Как правило, из вазы вырастают различные цветы и растения, чаще всего лотос, стебель которого ассоциируется с осью Вселенной, а вся композиция в целом – с растущим на мифической горе Меру Мировым деревом. Характерным образцом такого построения является узор с растущим из сосуда деревом (см. КАРА-БУК) – один из основных орнаментальных мотивов в декоративном искусстве народности шан (Мьянма). Во Вьетнаме шаровидный сосуд с узким горлом называется *бин*, что созвучно слову «мир». В него под Новый год ставят цветущую ветку сливы *май*, что означает слияние двух начал – *инь* и *ян*, женского и мужского, рождающее гармонию, согласие и спокойствие во всем мире. Сама форма сосуда сравнивалась с женским детородным органом, животворящим лоном Вселенной. Наполненная первозданными водами ваза воспринималась как источник жизни и плодородия, поэтому ее также называют «вазой изобилия», подобно античному волшебному рогу козы Амалфеи. Такой семантической характеристике соответствует и мотив вазы с драгоценностями. Ее изображения

встречаются на средневековых рельефах Индонезии рядом с богом богатства Куберой, одним из атрибутов которого она является. Спутники Куберы, карлики *якши*, напоминающие по конфигурации из-за своих толстых животов драгоценные вазы, часто помещаются в нижней части рельефных панно. Этот мотив используют и мастера храмовой резьбы Индокитая. Функцию поддержки и опоры выполняют декоративные вазы, образующие базы колонн, которые обрамляют входные порталы святилищ. В прикладном искусстве Индонезии вазы с лотосами гравировались на ритуальных блюдах *та-лам*, на которые во время церемоний ставятся колокольчики, курильницы, сосуды с водой. Ваза входит в число восьми буддийских драгоценностей, являясь символом абсолютного знания, учения Будды. Она олицетворяет



Узор с вазой на металлическом блюде.
Индонезия, о. Ява.
XVI–XVII вв.

сокровищницу души человека, находящегося на высшей ступени самосовершенствования, его интеллектуальное богатство и наполненность сокровенной мудростью. Поэтому вазу нередко называют «сосудом со сладкой водой» и сравнивают с совершенным человеком, мудрецом или бодхисаттвой, который обладает «просветленной сущностью» и неподвластен влиянию суетного мира [42, с. 51, 60; 39, 312–316].



Кукла ваянг.
Индонезия.
XX в.

ВАЯНГ (индонез. «кукла, театр») – мотив с изображением человеческих фигур, выполненных в стиле марионеток *ваянгов* традиционного теневого театра *ваянг пурво* (или *ваянг кулит*) Явы и Бали. Этот обладающий неповторимым своеобразием стиль сложился уже в период раннего средневековья. Наиболее отчетливо он прослеживается в обликах театральных кукол, исполняющих роли божеств индуистского пантеона и героев классических пьес по мотивам «Рамаяны» и «Махабхараты». Эпические *ваянги* делятся на две основные группы: благородные и отрицательные персонажи, резко отличающиеся по своему облику. Изящно вытянутые, тонкие, словно изломанные фигурки положительных героев противостоят тяжеловесным телам демонов с толстыми животами, огромными носами и выпученными глазами. Гротескностью отличаются и *ваянги* промежуточного типа – грубоватые воины с красными лицами, смешные клоуны с утрированными чертами лица. В декоре произведений прикладного искусства мастера пред-



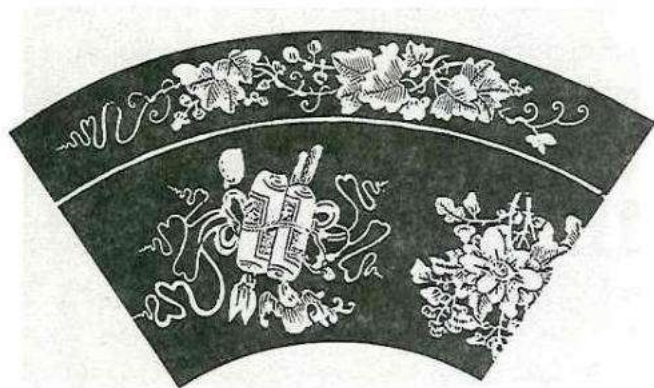
Изображение ваянгов на медной коробке.
Индонезия, о. Ява.
XIX в.

почитали использовать положительные образы, обладавшие, по их мнению, особой магической охранительной силой. Именно поэтому *ваянги* выковывались на клинках крисов, играя роль божественных покровителей владельцев оружия. Орнаментализованные фигурки украшают балийские сосуды для освященной воды, бронзовые чаши и кубки с Восточной Явы и Калимантана. *Ваянги* являются основным изобразительным мотивом тканей *грингсинг* – сакральных шелковых икатов Бали (см. ГРИНГСИНГ). В яванских батиках стилизованные человечки нередко аранжируются в театральные сценки, воспроизводящие эпизоды эпических сказаний [39, с. 341–352; 96, с. 7–14].

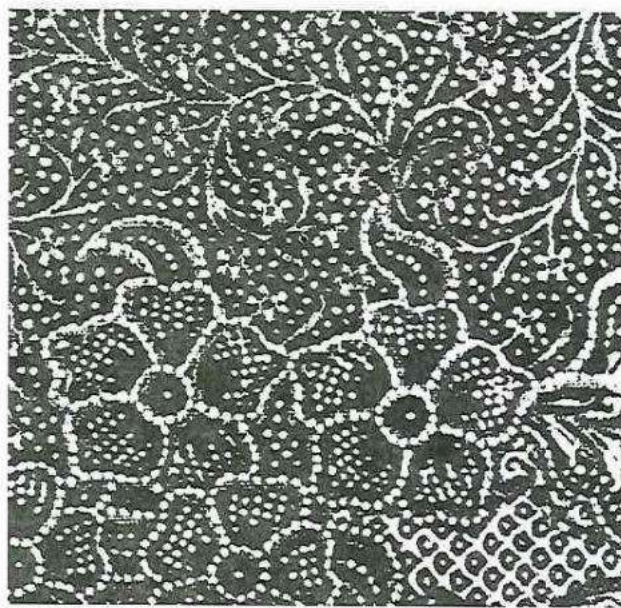
ВИНОГРАД – растительный узор, изображаемый обычно в виде вьющейся лианы с листьями и гроздьями ягод. Виноград олицетворяет изобилие, плодородие, а во вьетнамской традиции является также символом многочисленного мужского потомства. В произведениях декоративно-

прикладного искусства его изображение чаще всего сочетается с белкой и располагается в кайме или бордюрах. Бирманский виноградный узор, называемый *мудайепанве*, играет обычно роль заполнителя фона, окружая фигурки божеств, будд или сюжетные сцены. Орнамент может состоять только из лиственных мотивов, а иногда дополняется стилизованной ягодной гроздью. Наиболее популярны виноградные узоры во Вьетнаме. Являясь элементами сложных орнаментальных композиций, они украшают деревянные панно, лаковые шкатулки, блюда, сосуды. Растение изображается, как правило, довольно натуралистично, с характерными фигурными листьями и тонкими вьющимися усиками [64, с. 46–48].

ГАБАХ СИНАВУР (индонез. «неочищенный рис») – орнаментальный мотив, относя-



Узор с виноградом на коробке для бетеля.
Вьетнам. XIX в.
Дерево, перламутр



Батик с узором *габах синавур*.
Индонезия, о. Ява.
XX в.

щийся, по мнению исследователей, к числу изначальных батиковых узоров Индонезии. Как считают сами мастерицы, мириады крохотных белых точек, густо усеивающих поле ткани, имитируют рассыпанные зерна риса. В батиках этот узор играет роль заполнителя фона, на котором располагаются разнообразные, более крупные, орнаментальные элементы. Семантика данного мотива связана с общей символикой риса в Юго-Восточной Азии (см. РИС). Наличие этого узора на ткани воспринимается яванцами как пожелание процветания и благоденствия. Кроме того, лица, носящие ткани с *габах синавур*, считаются находящимися под защитой богини риса Деви Сри – легендарной прародительницы яванцев [96, с. 16–21].

ГАРУДА (санскр. «птица-пожиратель») – мифическая птица, изображаемая с человеческим торсом, птичьей головой, крыльями и лапами. Наиболее часто, особенно в Индонезии, ассоциируется с орлом. Считается царем птиц, также называемых *гарудами*, которые обитают в волшебных лесах Химапхана (Гималаев). У многих народов региона в древности существовал культ солнечной птицы, который с проникновением индуистско-буддийской мифологии слился с почитанием Гаруды. Крылатое мифическое существо стало символом высших небесных сфер, божественным носителем одного из верховных богов – Вишну. Известное сказание повествует о том, как однажды Гаруда похитил у богов напиток бессмертия *амриту*, который понадобился ему в борьбе с нагами. Вишну

предложил ему свою помощь, но взамен потребовал вернуть напиток, а самому Гаруде стать его *ваханой* – ездовым животным. Могучему орлу показалось обидным быть ниже бога, тогда Вишну поместил его изображение на своем знамени. С этой легендой связан обычай украшать военные штандарты фигурой Гаруды, который олицетворяет боевую доблесть, благородство и мужество. Священная птица является постоянным антагонистом змей нагов (именно поэтому ее именуют «пожирателем»). Борьба между ними отражает древнейшие бинарные оппозиции: верх – низ, небо – земля и др. Солярная природы Гаруды постоянно противопоставляется хтонической сущности нагов. В Мьянме схватка этих мифических существ олицетворяет различные природные катаклизмы: грозу, бурю, землетрясение. В средневековье образ солнечной птицы связывается с мощью королевской власти. В Индонезии и Таиланде он включается в национальную эмблематику, изображается на гербах этих стран. Вплоть до наших дней он остается символом правящей тайской династии королей Чакри, которые нередко объявлялись воплощениями бога Вишну. Гаруда, когтящий змею, – чрезвычайно распространенный мотив в архитектурном декоре. Фигуры восседающего на фантастическом орле бога Вишну, помещенные на дверях, ставнях и фронтонах храмов, выполняют охранительную функцию, а фризы гаруд с поднятыми вверх руками-крыльями на цоколях и стенах как бы поддерживают культовое сооружение, указывая на его сак-

ральный характер. Присутствие Гаруды в буддийской орнаментике связано с представлением о нем как о защитнике учения Будды. Сам Будда дважды рождался в облике царя птиц. Согласно кхмерской легенде, Крут (Гаруда) охранял уходящую в небеса вершину горы Меру, когда Учитель читал там свои проповеди богам. Поэтому декоративное изображение Гаруды на культовых предметах служит магическим оберегом от злых сил. Для этого образа в Камбодже, как и в соседнем Таиланде (Крут) и Лаосе (Кхут), характерны круглые выпученные глаза, мощный клюв, узкие крылья, примыкающие к рукам по всей длине. Иногда оперенье спускается до пояса, а нередко фигура снабжается дополнительной парой крыльев, отходящих от бедер. Голова Гаруды увенчивается многоярусной остроко-



Фрагмент архитектурного декора с изображением гаруд.
Камбоджа. Середина XI в.

нечной короной, а человеческий торс украшается ожерельями и браслета-



Декор храмового панно с фигурой Гаруды, обвитого нагами. Лаос. XIX в.

ми. В таи-лаосской и бирманской орнаментике Гаруда встречается в композициях с символами дней недели (см. ЖИВОТНЫЕ). В таких случаях в Мьянме эта священная птица (Галоун) обычно изображается в профиль, а на его спине восседает божество-покровитель. Индонезийский Гаруда имеет более мощные крылья, вырастающие прямо из спины, и длинный узкий клюв с острыми зубами. Различные комбинации крыльев и хвоста образуют широко известные традиционные узоры в текстильных орнаментах батиков (см. ЛАР, МИРОНГ, САВАТ). Изображение пары гаруд, глядящих друг на друга, включается в декор свадебных батиков, так как этот мотив олицетворяет соединение влюбленных. Невеста надевает каин панджанг с таким узором перед первой брачной ночью [7; 36, с. 178–191; 66, с. 174; 74, с. 65; 76, т. I, с. 266–267].

ГЕОМЕТРИЧЕСКИЕ УЗОРЫ – категория орнаментов, возникновение которых восходит к эпохе палеолита. Одними из наиболее архаичных узоров считаются **зигзаг** и **волнистая линия**. Оба мотива сходны по семантике и относятся к группе так называемых «громовых узоров», связанных с водной и воздушной стихиями. На древних керамических сосудах они обычно окаймляют горлышко и нижнюю часть тулова. Волнообразные и зигзагообразные рисунки, обозначая воду, могут в то же время интерпретироваться как бегущие по небу облака, проливающие на землю благодатный дождь и дарующие ей плодородие. Отдельные зигзаги служили знаками молнии и

грома. Они также довольно рано стали ассоциироваться со змеей, существом, живущим в воде и олицетворяющим хтонические силы мира. Так, на острове Флорес полоса с параллельными зигзагообразными линиями называется «узором змеи» и в качестве магического оберега украшает одеяние беременных женщин. Идею плодородия несет в себе узор **треугольника**, символизирующий женское начало. Воспринимался он и как изображение горы – реальной или мифической, расположенной в центре Вселенной, на вершине которой обитают боги и духи. Треугольник с отростками или заполненный цветами, лиственным орнаментом символически воспроизводил гору, поросшую растительностью. Подобный узор играет огромную роль в орнаментике Индонезии и даже имеет особое название – *тумпал* (см. ТУМПАЛ). В тканых изделиях Малых Зондских островов треугольник с рогообразными завитками и условной фигуркой человека внутри называется *кота* – «город, крепость». Действительно, многие островные поселения строились в труднодоступных местах и обносились частоколом для защиты от врагов и охотников за головами. Считается, что узор *кота* обладает охранительной функцией. В исламском орнаменте равносторонний треугольник воплощает идею вселенского равновесия; изображенный острием вверх, он символизирует устремленность к высшему, божественному началу, а перевернутый – указывает на земные основы бытия. Большую группу геометрических узоров составляют различные многоугольни-

ки. Простейший из них – **квадрат** ассоциировался с Землей. Во вьетской орнаментике он нередко вписывался в круг – символ Неба, что в целом знаменовало мировую гармонию, слияние двух начал – земного и божественного, женского и мужского, *инь* и *ян*. Для мусульманской традиции квадрат, наряду с треугольником, является важнейшим формообразующим элементом орнаментики. В мифологии ислама квадрат мыслится как земная твердь, стороны квадрата олицетворяют основные природные стихии – воздух, землю, воду и огонь. Кроме того, он лежит в основе храма Каабы – главной мусульманской святыни. Пересечение двух квадратов дает не менее значимую фигуру – **октагон**, или **восьмиугольник**, воплощающий всемогущество Аллаха. Восьмигранные изразцы особенно часто встречаются в декоре мусульманских построек. Сакрализация этой фигуры во многих культурных традициях Юго-Восточной Азии связана с тем, что в ней схематично воспроизводилась модель мира, ее горизонтальная структура, и грани восьмиугольника интерпретировались как основные и промежуточные стороны света. В буддийской космографии небесная ступа Суламани, построенная божественным зодчим, иногда изображается в виде октагона. Поэтому большинство ступ Индокитая имеют восьмигранные или квадратные основания. С числом восемь связывается одно из главных понятий буддийского вероучения – Благородный восьмеричный путь. В бирманской астрологии восьмиугольник, помимо этого со-

относится с днями недели, планетами и животными (см. ЖИВОТНЫЕ). Важную семантическую нагрузку несет **меандровый** орнамент. Он относится к группе архаичных «громовых узоров», отражающих идеи плодородия и живительной влаги. Бесконечная лента повторяющихся меандровых элементов уподобляется знакам вечности и бессмертия, постоянной эволюции Вселенной. Она может восприниматься и как сакральная граница определенного пространства мира. Полосы меандра нередко обрамляют двери, оконные проемы и ставни, стены и фронтоны культовых сооружений, играя охранительную роль. Недаром в Индонезии меандровые узоры известны под названием *голок босок* – «отводящие зло». Они имеют самые разнообразные формы: от классической



Сосуд с геометрическим орнаментом.
Таиланд, Бан Чианг.
II тыс. до н.э.

Т-образной, подобной греческой, до облаковидной.

Композиции из простых геометрических элементов могут образовывать сложные узоры, которым придается особый смысл. В мусульманском искусстве Малайского архипелага известны батиковые геометрические орнаменты, имитирующие изразцовое покрытие стен мечетей и медресе. Ткань с подобным узором, производимая на Яве в г. Индрамайя, называется *си джуринг* (от *джуринг-джуринг* – «отверстие в стене для проникновения свежего воздуха»). Таким батиком покрывают больного во время лихорадки для «охлаждения» тела. Некоторые вышитые орнаменты, украшающие культовые ткани и праздничные одежды народностей яо-мяо, носят специфически образные названия: «Алтарный стол духов», «Божественное



Вышивка на свадебном одеянии.
Северный Индокитай, народности мяо-яо.
Начало XX в.

строение», «Зонт Трех Чистых /божеств/» и т.п. Симметричная структура с акцентированием центральной части таких вышивок напоминает буддийские мандалы или планы культовых сооружений – ступы, пирамидального храма-горы. Узоры подобного рода украшают особый квадрат ткани, который нашивается на одежду сзади. Во время похорон его кладут в гроб под спину покойнику, веря, что магический орнамент поможет ему найти дорогу в иной мир, и произносят при этом: «Пусть твои предки покажут тебе путь» (см. также ЗВЕЗДА, КАТЕ, РОМБ, СВАСТИКА, СПИРАЛЬ) [2; 32, с. 130–142; 36, с. 18–35; 65, с. 83–87].

ГОРА – чрезвычайно емкий, полифункциональный образ, играющий большую роль в мифологиях Юго-Восточной Азии. Мотив горы появляется уже в орнаментике сосудов каменного века, где он трактуется в виде треугольников или полуovalов. По всей видимости, тогда же зарождается фетишистский культ гор и камней. Холмы и горы издавна почитались как обиталища духов, покровителей местности. В период сложения анимистического пантеона нередко выделяется одна священная гора как местопребывание всех духов – защитников страны. Своеобразным Олимпом духов-натов является в Мьянме гора Поупа. В Луангпхабанге (Лаос) такую функцию частично выполняет находящийся в центре города холм Пхуси (Чудесная гора). Внутри гор, в глубоких пещерах и гротах обычно обитают змеи наги, злые духи, оборотни, чудовища-людоеды. Многочисленные действующие и

потухшие вулканы Явы и Бали до сих пор считаются жилищами богов и духов. С приходом индуизма и буддизма местные представления о священных вершинах сливаются с образом великой горы Меру, находящейся в центре мироздания. Структура Меру отражает космографию индуистско-буддийской Вселенной, включающей в себя небесную, земную и нижнюю сферы, и в этом аспекте гора рассматривается как эквивалент Мирового древа. Меру, являющаяся своеобразной осью мира, имеет пять вершин, центральная и самая высокая из которых указывает на Полярную звезду. На уходящих в небеса пиках и над ними находится *девалока* – «царство богов», состоящее из 26-ти небесных уровней. Меру окружена семью горными хребтами, между которыми расположены семь морей. В самом отдаленном из них плавают четыре материка (или острова), и только южный материк заселен людьми. Представление о подобном строении Вселенной легло в основу многих культовых сооружений. В Камбодже сложился специфический тип храма-горы – это башнеобразное святилище на многоярусной платформе. Выдающимся памятником такого рода является Ангкор Ват (середина XII в.), пять башен которого олицетворяют вершину Меру, а рельефы повествуют о подвигах богов и героев. Символом мировой горы служит и буддийская ступа, структура и декор которой соответствуют этой идее (см. СТУПА). Некоторые ступы, целиком позолоченные (например, Шведагон в Мьянме), уподобляются «Золотой горе», олицетворяющей

высшую сакральность и духовную общность посвященных. В декоративных композициях изображение горы может ассоциироваться с волшебной горой Химапхан (др.-инд. Химават), отождествляемой с самой высокой вершиной Гималаев.



Батик с узором *сри гунунг*.
Индонезия, о. Ява.
XX в.

В орнаментике классических яванских батиков горообразный мотив именуется *сри гунунг* (сияющая, или золотая, гора) и наиболее часто используется в так называемых «космологических» узорах. Он имеет вид миниатюрных холмов мягких очертаний, помещенных среди таких же значимых элементов, как Древо жизни, «корабль мертвых», крылья птицы Гаруды, храмики *чанди* и т.п. В тканях Северо-Западной Явы узор горы присутствует в «пейзажных» батиках, где изображается как скальный грот причудливых очертаний (см. ВАДАСАН). Если в индонезийском текстиле гора выглядит сказочным элементом природы, то во вьетнамских произведениях декоративно-прикладного искусства она является частью реального традиционного пейзажа. В таких композициях, обладающих глубоким философским смыслом, горы сочетаются с водами, символизируя слияние небесного и земного, мужского и женского начал – *ян* и *инь*. Во Вьетнаме существовал культ пяти священных гор. Их стилизованные изображения вышивались на подолах официальных парадных халатов, олицетворяя четыре сакральных пика, вырастающих из вод мирового океана. А горловина халата символизировала центральную гору, соединяющую все сферы Вселенной, и, соответственно, власть императора, осуществляющего связь между небом и землей [75, т. I, с. 311–314; 98].

ГРАНАТ – в орнаментике используется мотив плода этого дерева, который связывается с культом плодородия.

Во вьетнамской традиции гранат (*лу*) был символом большого мужского потомства, поэтому наряду с целыми плодами могут изображаться лопнувшие, с выглядывающими из них многочисленными зернышками. На народных картинах такие плоды держат в руках старцы и ученые мужи. Гранат входит в число пяти священных фруктов, подносившихся духам предков. В буддизме и индуизме он считается благоприятным знаком, дарующим благословение богов и добрых духов, которые обитают в стволе этого дерева. Стилизованное изображение граната встречается в орнаментах тканых изделий Камбоджи и носит название *татум*. Этот мотив представляет собой геометрическую сетку наподобие шахматной. Узор используется при создании парадных тканей *лобак*, обильно украшавшихся золотными нитями [53, с. 390–402].



Узор *татум* на шелковой ткани.
Камбоджа.
XIX в.

ГРИБ – узоры грибов наиболее характерны для вьетнамской орнаментики, причем изображается чаще всего легендарный гриб *линчжи*. Символизирующий бессмертие и долголетие, он встречается в сюжетах с даосскими святыми, которые, как говорят легенды, непременно добавляют его в эликсир бессмертия. *Линчжи* часто включается в декора-

тивные композиции в сочетании с другими благоприятными изображениями – кораллом, вазой, курильницей, жезлом жуи (символом исполнения желаний), связкой книг, цветами и др. Шляпки грибов причудливых, волнообразных очертаний могут ушивок или бордюры фарфоровых изделий. Причем форма шляпок напоминает стилизованный облачный орнамент, что указывает на древнюю магическую связь гриба с грозой, громом и молнией. Согласно некоторым поверьям, грибы появились на земле после удара молнии и грома.



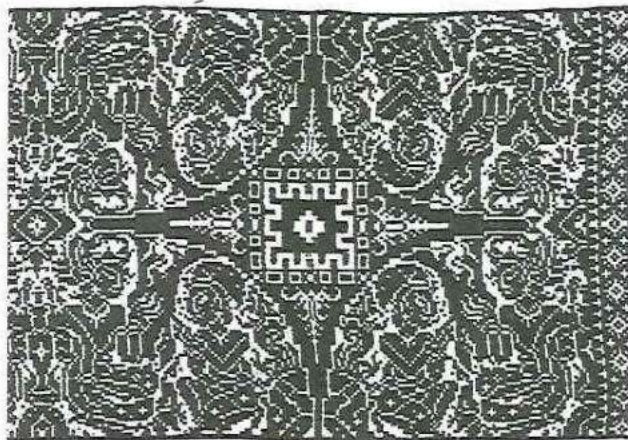
Ручка курильницы в виде гриба.
Вьетнам.
XIX в. Металл

ГРИНГСИНГ (индонез. поэт. «отгоняющий болезни») – один из древних узоров, вошедших в число классических батиковых орнаментов Центральной Явы. Он состоит из маленьких кружочков с черной точкой внутри, аранжированных подобно рыбьей чешуе или коже змеи. Отдельные кружочки так и называются *сексик* – «чешуя». *Грингсинг* играет роль заполнителя фона ткани, на котором располагаются крупные растительные или зооморфные мотивы. О древности узора свидетельствует упоминание о нем в старинных манускриптах Явы, в частности в рукописи 1275 года и в «Истории Восточно-Яванского королевства» XIV века. Среди яванцев до сих пор бытует глубокое убеждение в чудодейственной исцеляющей силе узора *грингсинг*. Согласно древнему обычаю, в ткани с этим мотивом заворачивали заболевших людей, а в наши дни батики кладут под подушку, чтобы избавиться от головной и зубной болей, всяческих недугов и неприятностей.

Грингсингом называют также особую ткань, которая производится на юго-востоке острова Бали, в единственной деревне Тенганан Пегрингсинган, где проживают бали-ага («чистые, истинные балийцы»), считающиеся исконным населением острова. *Грингсинги* делаются в очень сложной технике двойных икатов, и на изготовление одного куска ткани ручным способом уходит несколько лет. И процесс создания, и сами мастера окружены мистической аурой и тайной. Так, существовала легенда, что насыщенный красный цвет икатов получается от окрашивания их человеческой кровью. В действительности, эту краску добывают из корней редких деревьев, произрастающих на близлежащем острове. И хотя на языке бали-ага *грингсинг* означает «болезни прочь», считается, что эта ткань защищает от всех видов зла и напастей. Их обматывают вокруг храмовых реликвий и гробов для отпугивания вредоносных духов. Они используются при ритуальном обреза-

нии волос у младенцев, обрядах инициации, во время свадебных церемоний. При обряде подпиливания зубов, «чтобы не быть похожим на клыкастого демона», человеку под голову кладут *грингсинг* с особым узором. Накидки из этих тканей надевают участники ритуального танца, которые во время похорон отгоняют злых духов и расчищают дорогу в рай душе умершего. Особый шарф *грингсинг селинданг* является частью праздничной одежды и драпируется на талии. Ткани *грингсинг* украшаются разнообразными орнаментами, среди которых особой сложностью отличаются узор *ваянг путри иси* со стилизованными в ваянговой манере фигурами сидящих людей [56, с. 108–114; 97, с. 124–125].

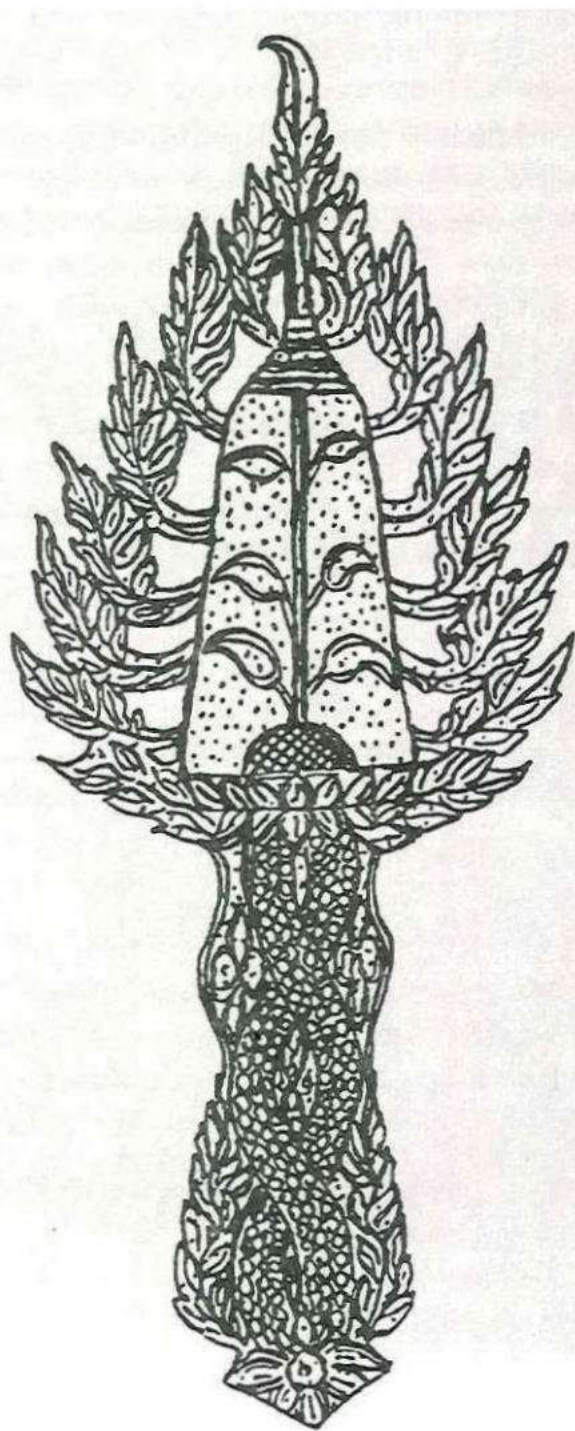
ДЕРЕВО БОДХИ – дерево «Просветления», под которым, согласно легенде, принц Сиддхартха Гаутама постиг высшую истину и стал Буддой, т.е. «Просветленным». Существует реальное растение в Северной Индии в местечке Бодхгае, почитающееся как подлинное дерево Бодхи. Это дерево из семейства фикусовых (*Ficus religiosa*), называемое также ашваттха, пипал или баньян. В Юго-Восточной Азии все деревья Бодхи (или дерево Бо) считаются происходящими от отростков священного баньяна из Бодхгаи, ветки которого, по сведениям исторических хроник, были в III веке до н.э. высажены на Шри Ланке и в некоторых местах Индокитая. Вокруг этих растений обязательно сооружалась ограда, а иногда и специальная культовая постройка *бодхи-*



Шелковая ткань *грингсинг*.
Индонезия, о. Бали.
XX в.

гхара. Буддийская традиция поклонения дереву Бодхи была близка распространенному у многих народов древнейшему культу деревьев, рассматривавшихся как обиталища различных духов. Перед такими деревьями сооружали небольшой алтарь, зажигали свечи, благовония и делали жертвоприношения. Как говорят буддийские тексты, сидевшего в медитации под баньяном Сиддхартху местная девушка Суджата приняла за духа дерева и поднесла ему особое жертвенное блюдо из сладкого риса. В мифологии народов Юго-Восточной Азии дерево Бодхи иногда выступает эквивалентом дерева плодородия или дерева исполнения желаний, но чаще всего отождествляется с Древом мира, представляющим собой модель Вселенной. Нередко поэтому в орнаментике дерево Бодхи соединяется с мотивами горы, ступы, алтаря и сосуда. На стенах средневековых буддийских храмов встречаются декоративные фризy росписей и рельефов с изображением ступ или фигурок будд, осененных древесными кронами. В архитектурном декоре Вьетнама используется фигурная черепица в виде листа дерева Бодхи, украшенная прожилками и фигуркой животного в центре, чаще всего дракона, а изредка – оленя как символа первой проповеди Будды. Форма листа Бодхи часто придается некоторым культовым предметам – монашеским веерам, опахалам, камням храмовой ограды. Особенно интересны в этом отношении кхмерские ритуальные пластины *попили*, служившие подставками для свечей. Большинство из них

воспроизводило форму листа баньяна, а на некоторых изображалось и само дерево Бодхи, иногда вписан-

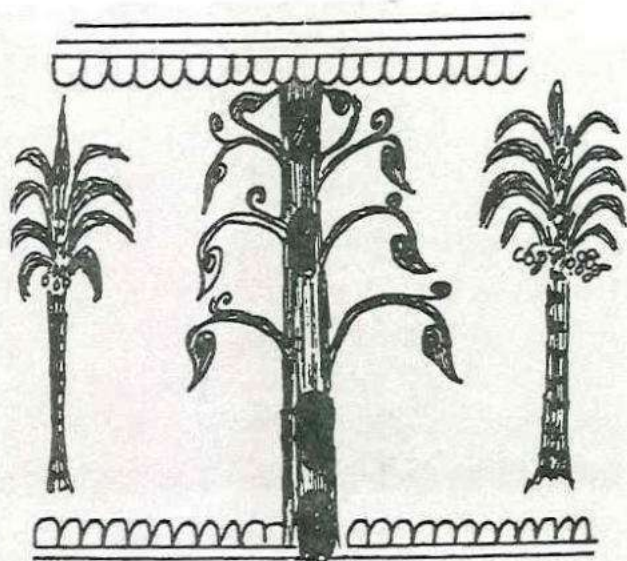


Ритуальная пластина *попиль* с мотивом дерева Бодхи. Камбоджа. XIX в. Металл

ное в силуэт ступы. Орнаментальное обрамление в виде своеобразного нимба с ветвями дерева Бодхи могут иметь и круглые скульптуры Будды [17, с. 8–13; 86, с. 123–133; 93, с. 111; 94, с. 110–120].

ДЕРЕВЬЯ – появление орнаментов с изображением деревьев восходят к древнейшей эпохе и связано с различными религиозно-магическими представлениями. У некоторых народностей, чаще всего горных, такие деревья, как сосна, кедр, бамбук, каштан, баньян и другие фикусовые, почитались как тотемы. Универсальным растением в местных мифологиях выступает Древо мировое. Широко распространена вегетативная магия, когда многим деревьям приписывали сверхъестественные свойства: способность отпугивать злых духов, исцелять неизлечимо больных, приносить волшебные плоды, изменяющие

облик человека и т.д. Во всей Юго-Восточной Азии можно проследить культ дерева-протектора, то есть священного защитника. Около таких деревьев строятся общинные дома, монастыри, разбиваются рыночные площади, ставятся особые камни в качестве обиталищ духов и предков. У жителей Молуккских островов в виде стилизованных деревьев, сплошь покрытых растительными узорами, выполняются скульптуры таву – матери-прародительницы. Ряд народов сохранил представление о деревьях как о живых существах. Так, для асμάτων Новой Гвинеи рубка дерева напоминала обрядовое убийство врага во время охоты за головами. Подобной ассоциации способствовал сок красного цвета, выделяемый мангровыми деревьями, использовавшимся в обряде. В других регионах белый древесный сок сравнивался с женским молоком, а смола – со слезами или кровью. В Индокитае до сих пор особое значение придается деревьям как местам обитания злых или добрых духов. В них также вселяются души людей, умерших чаще всего насильственной смертью. Ярким примером может служить бирманская легенда о нате Мин Махагири – духе-хранителе домашнего очага, бывшего в своей земной жизни кузнецом. Несправедливо обвиненный, он был сожжен на костре. Душа кузнеца после казни поселилась в дереве, из ствола которого впоследствии была изготовлена его статуя и установлена в главном святилище духов натов на горе Поупа. Деревьям, в которых обитают духи, делаются жертвоприношения, у



Мотивы деревьев на каренском бронзовом барабане. Северный Индокитай. XIX в.

них просят разрешения или прощения перед рубкой, а по праздникам украшают разноцветными ленточками и флажками.

Во Вьетнаме к особо почитаемым деревьям относится **ива**, которая была олицетворением женской стройности и нежности, поэтическим символом тайной и печальной любви. Женская талия и брови сравнивались с ивовыми ветвями и листьями, волосы на лобке – с «глубокой ивовой тенью», поэтому ивовые узоры имели эротический подтекст. Иве приписывались охранительные функции, ее ветви вывешивались над воротами домов и использовались для разбрызгивания святой воды, ими же подметали могилы предков. Ивовые узоры характерны для пейзажных композиций и декоративного жанра «цветы и птицы». Священным ореолом окружен **пальчатый лимон**, несъедобные плоды которого называются **фат тху** – «рука Будды». Их рассматривали как пожелание счастья, долголетия, богатства и ставили на алтарь предков и хранителей дома. Такой же смысл несли в себе вьетнамские новогодние лубки с изображением мальчика, держащего в руках пальчатый лимон. Декоративное **мандариновое** деревце с плодами украшало дом к Новому году, знаменуя счастливую встречу праздника, а плоды мандарина символизировали изобилие и плодовитость семьи. Изображения мандаринового дерева и плодов встречаются в орнаментах расписной керамики и лаках. **Манго** считается одним из излюбленных мест обитания духов. В буддизме оно пользуется особым уважением,

так как, по преданию, именно в манговой роще в Сравасти Будда совершил свое самое знаменитое чудо. В память об этом событии Великого Учителя иногда изображают с плодом манго в руках. В Индокитае известны волшебные сказки, в которых ученые маги наделены, подобно Будде, способностью за один день вырастить манговое дерево, заставить его цвес-

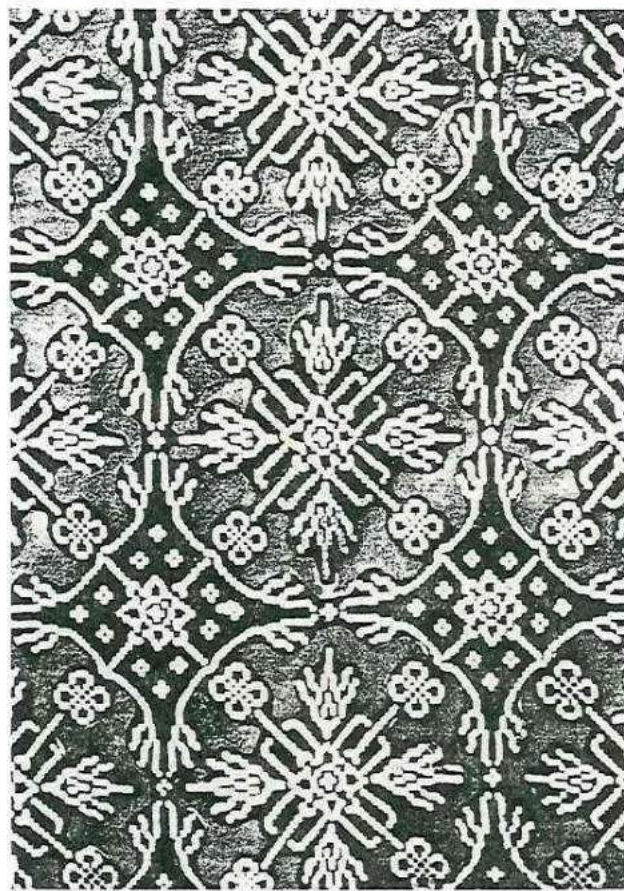


Батик с изображением мускатного дерева.
Индонезия, о. Ява.
XX в.

ти и давать плоды. Магическим ореолом окружены и растущие во многих буддийских монастырях священные **баньяны** (см. ДЕРЕВО БОДХИ). **Дерево сала** с раскидистой кроной присутствует в композициях «Рождение Будды». В архитектурной резьбе, настенных росписях, лаковом декоре часто встречаются изображения **пальм**, служащих обычно орнаментальным фоном сюжетных сцен. В виде стилизованного изогнутого ствола арековой пальмы делают ребристые ручки вьетнамских сосудов для извести, одного из важных компонентов бетельной смеси, а сама форма сосуда часто напоминает плод этого дерева. Известная кхмерская легенда рассказывает о двух братьях, превращенных злым духом, обитавшим в гигантском баньяне, в глыбу извести и арековую пальму. Жена старшего брата, отправившаяся на поиски мужа, была обращена в бетельную лиану, которая обвилась вокруг ствола пальмы. В память о разлученных влюбленных и родилась традиция жевать смесь из арековых орешков, извести и листьев бетеля. Особое значение имеет плод кокосовой пальмы, который олицетворяет женский детородный орган, в то время как **банан** и **сахарный тростник** – мужской. В Мьянме из скорлупы кокоса делают домики для духов *натов*. К традиционным орнаментальным мотивам в Малайзии относится изображение бутонов **гвоздичного дерева** в окружении пышного листовенного узора, символизирующего изобилие и процветание. Жители Малайского архипелага особое значение придают наряду с гвоздичным дере-

вом и **мускатным деревьям**, плоды которых дают высоко ценимые пряности. Воплощающее идею богатства мускатное дерево с раскидистой кроной и крупными плодами можно порой видеть на яваских батиках (см. также СЛИВА МАЙ, ПЕРСИК) [5, с. 15–26; 48; 58, с. 69–70; 69, с. 58–61; 81 с. 116; 92, с. 28–37; 94, с. 110–129].

ДЖАЛАМПРАНГ (от санскр. *джала* «сетка» и *прама* «основа») – один из самых популярных текстильных узоров Индонезии, в основе которого лежит восьмилучевая цветочная розетка. На ткани розетки располагаются рядами, со-



Батик с узором *джалампранг*.
Индонезия, о. Ява.
XX в.

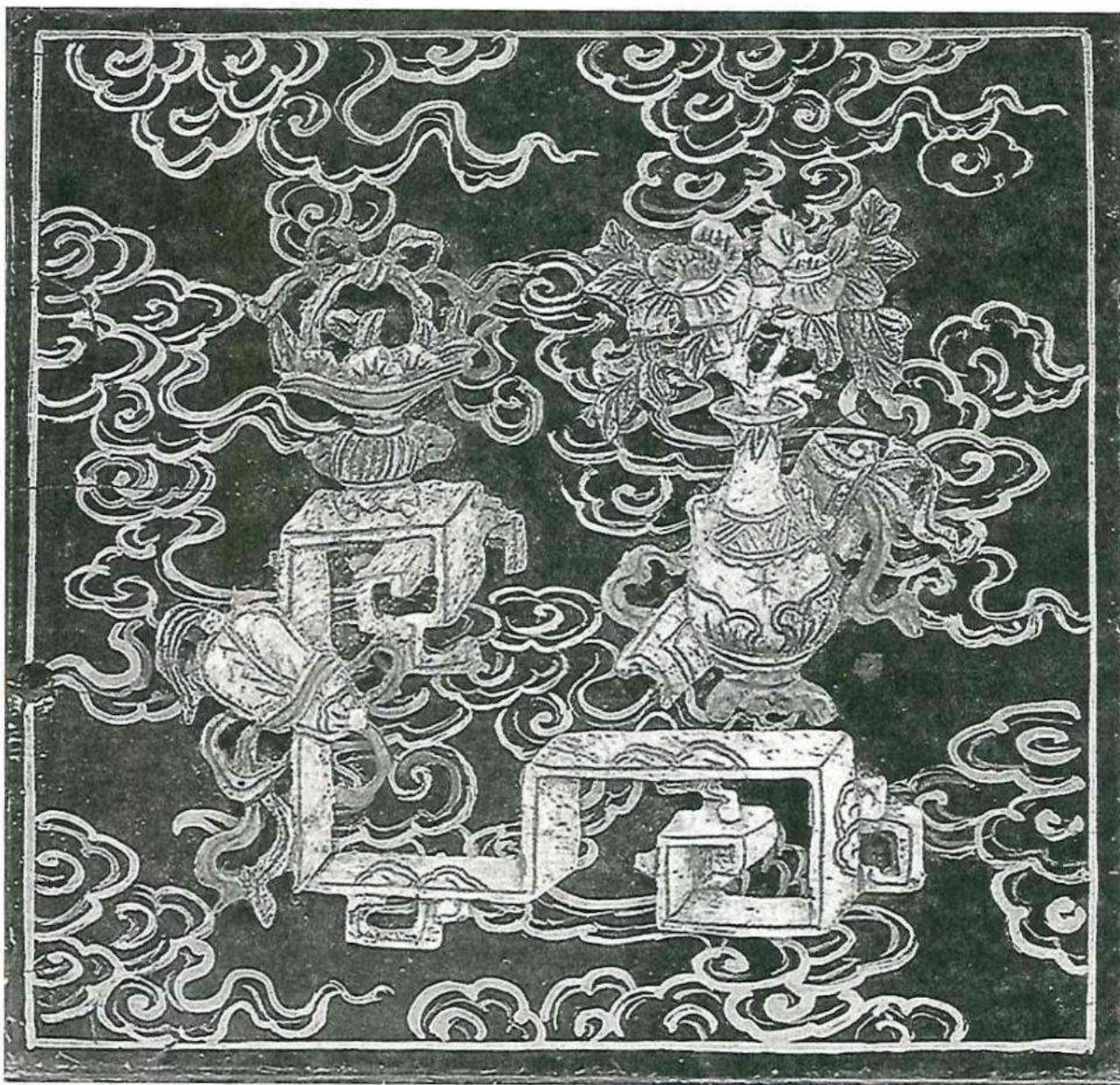
прикасаясь друг с другом, а образующиеся между ними ромбовидные фигуры также заполняются цветочными мотивами. В целом образуется сетчатый орнамент с симметрично повторяющимися элементами. Этот узор был позаимствован индонезийцами с драгоценных тканей *патола*, привозимых на острова индийскими купцами. *Патола* (санскр. «покрывало») – двойные шелковые икаты, выполненные в чрезвычайно сложной технике. Ткани подобного типа производились, помимо Индии, лишь в Японии и в единственной деревне Тенганан Пегрингсинган на острове Бали. Редчайшие индийские и балийские *патола* считались настоящим сокровищем, передаваемым по наследству; им приписывались магические свойства отгонять злых духов, приносить удачу и счастье. Одежду из них мог позволить себе сшить только султан или правители островов, но хотя бы маленький фрагмент такой ткани (пояс, лента) должен был обязательно присутствовать в свадебном костюме каждого новобрачного. На острове Роти *патолай* покрывали тела умерших вождей. Мотив *джалампранг* – основной узор *патола*, и самые ранние его изображения встречаются в монументальной средневековой скульптуре Явы. Уже в те времена он был сакрализован, так как в основе его лежит соединение круга и квадрата (или ромба) – древнейших символов неба и земли в индонезийской космографии. Сочетание этих геометрических фигур воплощало в себе вселенскую гармонию, состояние мира, покоя и благоденствия. Для мусульман Индонезии восемь лу-

чей и центр розетки олицетворяют девять знаменитых проповедников ислама – защитников веры [32, с. 31–36; 56, с. 104–107].

ДРАГОЦЕННОСТИ – орнаментальные композиции из различных символических изображений, соотносимых с рядом религиозно-философских и эстетических понятий и имеющих, как правило, благопожелательный смысл. Слово «драгоценности», применяемое для таких композиций, носит условный характер. Входящие в них отдельные неизобразительные мотивы, такие как ромб, свастика, колесо, восходят к древнейшим магическим знакам. В наборы включаются главным образом не реальные сокровища, имеющие материальную ценность, а предметы, указывающие на духовность и божественное начало, высокий социальный статус и благородное происхождение, ученость и высокую нравственность. Количество драгоценностей в наборах может быть различным, но чаще всего их семь или восемь – эти числа считаются сакральными в нумерологии большинства религиозных традиций региона. В индуистско-буддийской мифологии особое значение имеют **семь сокровищ вселенского монарха**, или **чакравартина**: колесо славы и власти, белый слон, боевой конь, алмаз мудрости, верная и прекрасная супруга, преданный советник и отважный полководец. Перечень этих драгоценностей встречается во многих текстах как религиозного, так и светского содержания, в изобразительном материале обычно фигуриру-

ют лишь некоторые из них, как правило, колесо, слон и конь. К **восемью буддийским сокровищам** относятся: зонтик и балдахин как атрибуты царской власти и знаки центра Вселенной, ваза с напитком бессмертия как аллегория души, исполненной

благих помыслов, раковина – символ освобождения и божественной вести, две рыбы – знак духовной свободы и единства, лотос – мудрости и чистоты, мистический узел – вечности и бессмертия, колесо *чакра* – символ буддийского учения. Иногда некото-



Фрагмент ширмы с изображением «драгоценностей».
Вьетнам.

Начало XX в. Дерево, кость

рые предметы этого набора заменяются другими семантически важными элементами, среди которых следует отметить мифическое оружие *ваджра* – знак несокрушимости и истинности, меч «разящей мудрости», золотую или хрустальную печать с изображением лотоса, штандарт – символ победы над невежеством и смертью. Зонт, печать и штандарт рассматриваются и как королевские регалии. Полные наборы буддийских сокровищ изображаются редко, например, все они могут присутствовать среди других священных знаков на «ступне Будды». В архитектурной орнаментике Индокитая особенно популярны колесо *чакра*, зонт, ваза и мистический узел. Некоторые буддийские сокровища вышиваются на монашеских опашалах и служат знаками рангового отличия.

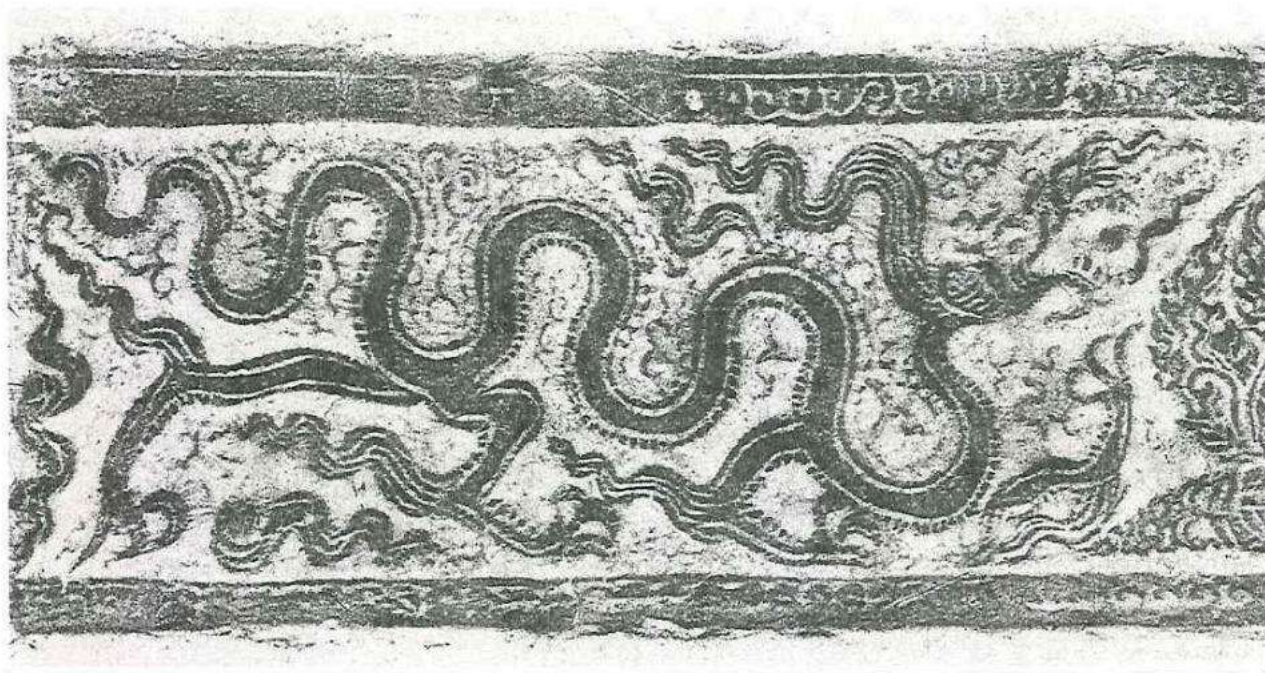
Во Вьетнаме помимо буддийских символов очень распространен набор *бат бао* – **восемь драгоценных предметов**. Он составлен из атрибутов даосских бессмертных, к нему относятся: тыква-горлянка, которая часто сочетается с сумкой для рукописных книг – знак образованности, долголетия и достатка, кисточка для письма – ученость, веер из листьев смоковницы – аристократизм, флейта – талантливость, корзина с цветами – процветание, меч – храбрость, музыкальный ударный инструмент (гонг, кастаньеты или барабан) – доброе предзнаменование и чистота помыслов, опашало или мухогонка из перьев – добродетельность, милосердие. Драгоценности *бат бао* редко изображаются поодиночке, обычно они

образуют различные композиции на коробках для бетеля, храмовых штандартах и культовых вещах. В орнаментике также используется группа из **восьми древних сокровищ**, куда входят огненная жемчужина, золотая монета, ромб, зеркало, каменный гонг, книги, кубки из рога носорога и лист артемизии. Поскольку считается, что эти предметы излучают волшебную защитную ауру, их часто оплетают ленточками и полосками ткани, чтобы подольше сохранить магическое действие лучей. Именно поэтому штандарты с изображением драгоценных предметов, переплетенных ленточным орнаментом, устанавливаются вокруг алтарей в храмах и общинных домах. В целом и *бат бао*, и древние сокровища носят благопожелательный характер, как и не столь часто встречающийся комплект из **ста древностей**, содержащий, кроме уже упомянутых, другие драгоценности – коралл, слиток серебра, исполняющий все желания жезл жуи, музыкальный струнный инструмент *цин*, шахматы, различные символы живописи, каллиграфии и других искусств – знаки высокого интеллекта и художественной натуры [60, с. 69–72; 79, с. 116–122; 93, с. 129–130].

ДРАКОН – мифическое существо, сочетающее в себе части тела различных животных: обычно имеет голову млекопитающего, часто снабженную рогами, покрытое чешуей тело рептилии (змеи, крокодила или ящера), звериные лапы с птичьими когтями. Иногда добавляются элементы других животных, например глаза кролика,

уши коровы, усы тигра и т.д. В отличие от европейской и китайской традиции дракон в Юго-Восточной Азии почти всегда изображается бескрылым. Образ его складывается на стадии ранней государственности. Фантастические змееобразные существа на некоторых донгшонских барабанах могут быть идентифицированы как наиболее древние изображения драконов. Этот образ получил особое распространение во Вьетнаме, испытавшем влияние китайской цивилизации. Связанный прежде всего с водными стихиями, дракон стал предвестником весны, благодатных, омывающих землю дождей, а следовательно, – символом возрождения природы, плодородия и процветания. В средневековье он прочно ассоциируется с мужским светлым началом *ян*, стано-

вится воплощением силы и доброты. Различали несколько категорий драконов: небесные, земные и подземные. Небесные являлись подателями дождя и олицетворяли связь неба и земли. Они с быстротой молнии, как верили вьетнамцы, могли спускаться с небес в глубины морей. Дракон символизировал императорскую власть, так как верховный правитель был основным связующим звеном между небом и землей. Моря, реки, различные водоемы, гроты, пещеры населялись целым сонмом драконообразных существ, нередко стерегущих спрятанные в их глубине клады и сокровища. Дракон фигурирует в этногенетических мифах, один из которых повествует о рождении предков вьетов от брака Государя-Дракона Лака и небесной феи Эу Ко.



Рельеф с пьедестала статуи Будды из храма Фат Тить.
Вьетнам.
XI в.

В четверке священных вьетнамских животных *ты линь* (лонг – дракон, *лан* – единорог, *куи* – черепаха, *фы-онг хоанг* – феникс) – символов сторон света – дракон был знаком востока. Дракон стал одним из устойчивых мотивов вьетнамской орнаментики. Он постоянно присутствует в архитектурном декоре, деревянной резьбе мебели, украшении культовых и бытовых предметов. Характер изображения дракона в различные периоды вьетнамской истории менялся. В X–XI веках сложился оригинальный образ этого существа, изображаемого в виде чудовища с длинным извивающимся, как у червя, чешуйчатым туловищем, четырьмя когтистыми лапами и головой хамелеона с усами. В XVI–XVII веках у дракона появляются рога, борода и пламевидный гребень, голова сильно увеличивается в размерах, а тело укорачивается и приобретает округлые очертания. Пара этих мифических животных, играющих пламенеющей жемчужиной или держащих в лапах иероглиф, означающий «долголетие», обычно украшает коньки вьетнамских храмов и общественных домов. Извивающиеся драконы декорируют храмовые стены и лестницы. Прячущийся в облаках или в морских волнах дракон, олицетворяющий вечную изменчивость мира и в то же время его единство, – излюбленная живописная тема, постоянный мотив фарфоровых росписей и вышивки.

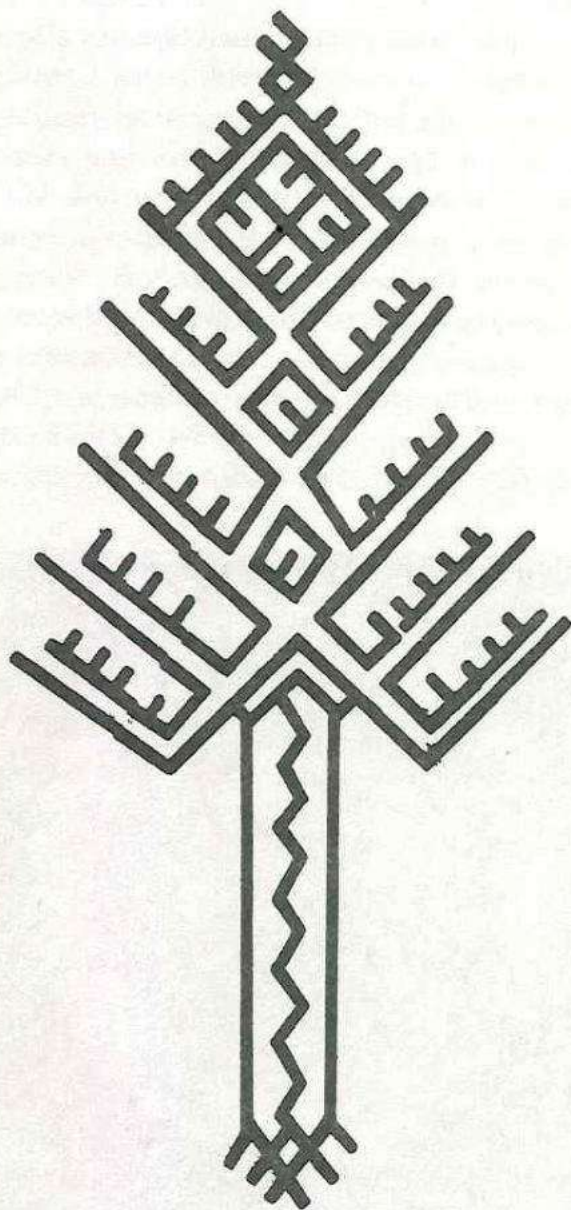
В других регионах Юго-Восточной Азии изображение «классического» дракона встречается очень редко, его образ практически сливается с мифи-

ческой змеей-нагой и даже обозначается одним словом. В Лаосе и Таиланде змееобразное животное с лапами иногда является элементом архитектурного декора. Чаше можно видеть драконообразное существо с четырьмя лапами в орнаментике Мьянмы, где его называют *ная*, а иногда встречается сказочное животное *тоная* с туловищем змеи, птичьими лапами с копытцами, а не когтями, длинным хвостом и двумя загнутыми рогами на драконьей голове. Драконьи мотивы украшают икаты и холодное оружие Малайского архипелага. На острове Нияс рукояти традиционных мечей *телугу* обычно выполняются в виде мифического дракона *ласара*, соединяющего в себе черты нескольких зверей и птиц (см. ЛАСАРА) [75, с. 5, 74–77; 79, с. 116–122, 95, с. 193–200].



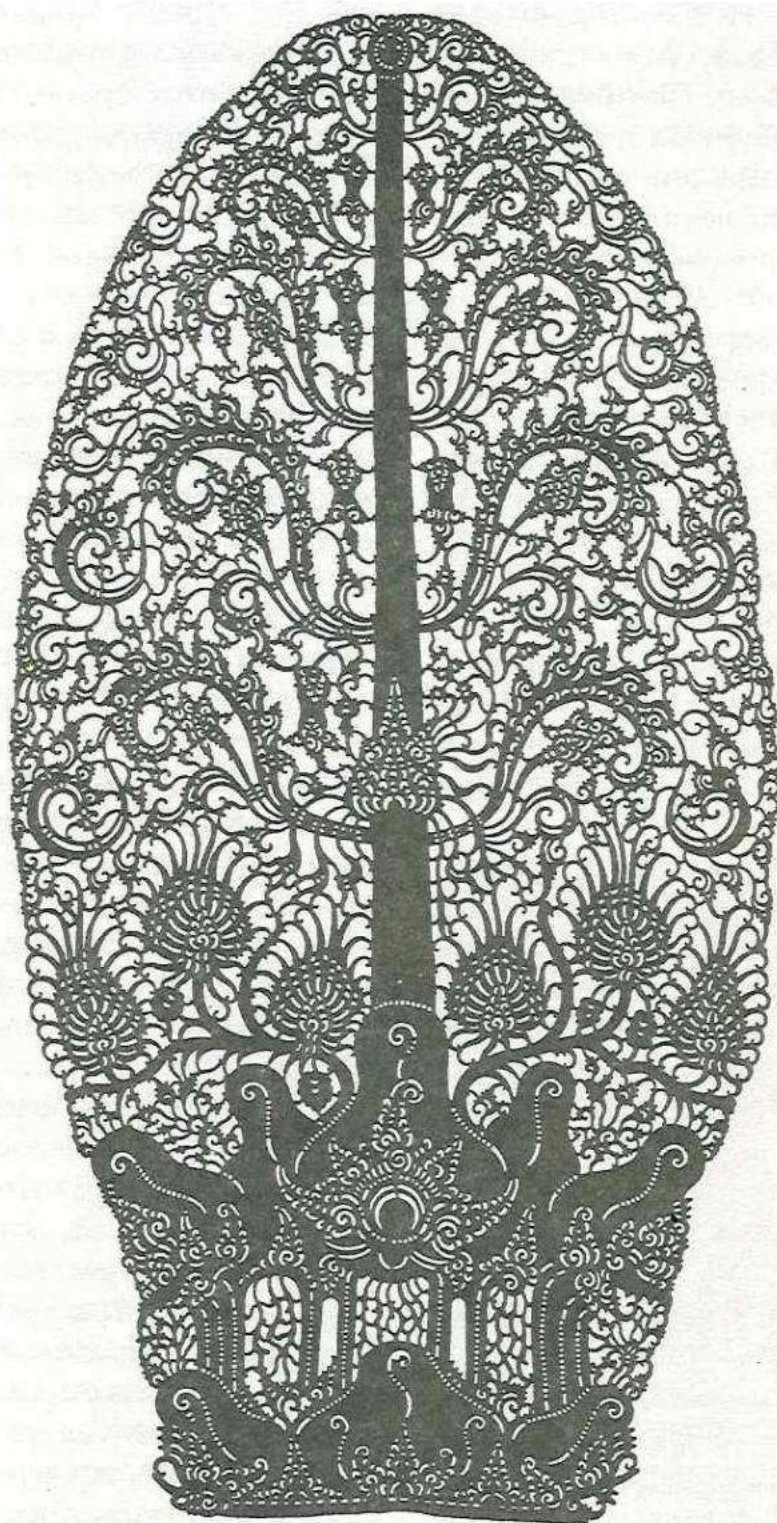
Батик с узором дракона. Индонезия. Северо-Западная Ява. XX в.

ДРЕВО МИРОВОЕ – повсеместно распространенный орнаментальный мотив, обладающий широким спектром символических значений. Эквивалентен таким понятиям, как «древо жизни», «древо плодородия», «небесное древо», семантическая роль кото-



Узор мирового древа на вышивке.
Северный Вьетнам, народность ман.
XX в.

рых аналогична функциям «мировой горы», «мирового столпа», «мирового человека» и др. Универсальный символизм этих образов связан с космологическими представлениями о создании организованной Вселенной. Древо мира, в соответствии с мифическими воззрениями многих народов Юго-Восточной Азии, образует центральную космическую ось, его крона символизирует верхний мир, корни – нижний, что отражает древнейшую оппозицию хаоса упорядоченной Вселенной. В вертикальную структуру древа позднее включается средний, или земной, мир как место пребывания людей. Трехчастное деление Вселенной по вертикали дополняется пространственным горизонтальным членением (четыре стороны света – ветви древа) и временным (прошлое, настоящее, будущее – корни, ствол, крона). Такая символика нашла отражение в орнаментальных мотивах древа с прямым стволом и семью ветвями, как, например, в тканях даяков и батаков Индонезии, на гадательных пластинах *попилях* Камбоджи. В яванском теневом театре важным сценическим элементом является декоративная композиция *кайон* (дерево) или *гунунган* (см. ГОРА), воплощающая в себе все мироздание. Центральное место в ней занимает раскидистое дерево, среди ветвей которого помещены различные животные (тигр, буйвол, обезьяны – внизу, птицы – наверху). У основания древесного ствола, как правило, изображаются фигуры людей и зверей, реальных или фантастических, а у корней – земноводные существа (змеи, ящерицы,



Театральное панно *кайун*.
Индонезия, о. Ява.
XX в.

лягушки), представители подземного мира. Нередко образы птиц трактуются как души предков. По представлениям батаков (о. Суматра), на листьях Мирового дерева записаны судьбы душ, которые осуществляются во время их земной жизни. Функцию предсказания будущего выполняет и орнаментальная композиция на кхмерских *попилах*, называемая «золотое банановое дерево», ветви которого пронумерованы цифрами от одного до восьми, включая и основание ствола. Проводя специальные вычисления по этому дереву, астрологи определяют благоприятные дни для проведения различных церемоний и праздников. Вариантом Мирового дерева является и растительный узор на *попилах* в виде куста лотосовых побегов. Мировое дерево аккумулирует в себе животворящую силу и энергию космоса и рассматривается как источник жизни, плодородия и процветания. Имеющее такую символику, оно нередко изображается как легендарное «райское дерево», дарующее людям волшебные плоды, драгоценности и все необходимые для жизни предметы. Такие представления существуют у народов Мьянмы, Лаоса и Индонезии. Например, в архитектурном декоре яванских средневековых храмов встречается чрезвычайно выразительная композиция «небесного дерева», или «дерева желаний», с пышными цветами, вырастающего из вазона и увенчанного раскрытым зонтом. С двух сторон от него расположены натуралистично выполненные фигуры зайцев, баранов, гусей или фантастических птиц с человеческими головами (*киннар*) и других существ. На Восточ-

ной Яве «дерево желаний» принимает своеобразную форму трезубца и иногда появляется среди растений в саду Раваны, который, согласно индонезийской версии «Рамаяны», похитил его с небес Индры. Во Вьетнаме с мировым деревом ассоциируется так называемое «коралловое дерево», изображаемое в виде куста коралла с отростками, увешанными драгоценностями. Оно также является символом долголетия и успешной карьеры. В вышивках горных народностей Северного Индокитая встречается сильно стилизованный мотив дерева, образованный обычно из различных геометрических элементов (см. также КАРАБУК) [17, с. 11–17; 75, т. I, с. 398–405; 91, с. 151–170; 98].

ДУХИ ПРЕДКОВ – антропоморфный мотив в виде мужской обнаженной фигуры, иногда с подчеркнутыми гениталиями, условно называемой «духом предка» или просто «предком». Подобные изображения известны с глубокой древности и уже отчетливо выявляются в орнаментике донгшонского периода. На знаменитых бронзовых барабанах некоторые человеческие фигурки предположительно идентифицируются с душами умерших, которые, согласно распространенным повсеместно древним поверьям, отправляются в загробное царство, пересекая в лодках «море мертвых». Антропоморфные узоры наиболее характерны для искусства народов островного мира, сохраняющих до сегодняшних дней древние анимистические верования и культ предков. Не случайно стилизованные изображения людей на тканях и ритуальных предметах получили в научном

мире название «неолитических». Это, как правило, стоящие фигуры, с поднятыми или опущенными руками, реже сидящие, расположенные рядами во фризовых композициях. Такие узоры определяются и самими местными мастерами как изображения духов предков, почитание которых составляет основу религиозных верований народов Малайского архипелага. У асматов (о. Новая Гвинея) они украшают боевое оружие воинов (копья и щиты), причем каждая фигура может иметь собственное имя, считаясь воплощением определенного умершего родича. Они воспринимаются как личные покровители и защитники члена племени, которому от них передается магическая сила *мана*. Сходной функцией обладают «духи предков» на даякских ритуальных завесах *луа кумбу*, где мужские персонажи даны особенно впечатляюще: в причудливых головных уборах, носящие иногда традиционные серьги *мамули*, символизирующие женское начало. Крупное изображение предка принято помещать в качестве оберега на женских кофтах и сумках для переноски младенцев. На острове Сумба «неолитические» фигуры ткются на праздничных женских саронгах *лау пахенг*, которые носятся только во время традиционных церемоний. Каждая ткачиха имеет собственные образцы таких узоров, передаваемых по наследству и являющихся запретными для других мастериц. Фигура «предка» обычно составляет основной раппортный элемент разбитой на горизонтальные полосы тканой композиции и чередуется с другими священными изображениями – деревом *ан-*

дунг, лошадьми, буйволами, драконами, птицами и т.п.

Антропоморфные узоры входят в текстильную орнаментику кхмерского и лао-тайских народов. Чаще всего они встречаются на тканях *матми*, выполненных в технике иката. Орнаменты с «человечками» обнаруживают сходство с индонезийскими образцами, что обусловлено как общими истоками художественного ремесла, когда индонезийские народы были широко расселены в материковой части Юго-Восточной Азии, так и более поздними влияниями высокоразвитого искусства ткачества Нусантары на текстильную традицию Лаоса, Таиланда и Камбоджи. Но если индонезийские мотивы «людей» обычно связываются с культом предков, то «человечки с подня-



Ткань с «духом предка».
Индонезия, о. Сумба.
XX в.

тыми руками», как, например, на лаосских тканях, ассоциируются с анимистическими образами – духами *пхи*. Чаще всего это *пхина* – духи-охранители крестьянских полей (см. РИС), которые держат в руках колосья риса или окружены ими, сочетаясь с

другими символами плодородия – птицами, слонами, спаренными утками, водяными лилиями [5, с. 16–25; 46, с. 95–103, 137–149; 63, с. 38–40].

ЕДИНОРОГ – мифическое животное, сочетающее в себе черты различных



Вышивка с фигурой *килана* на знаке рангового отличия. Вьетнам. XIX в.

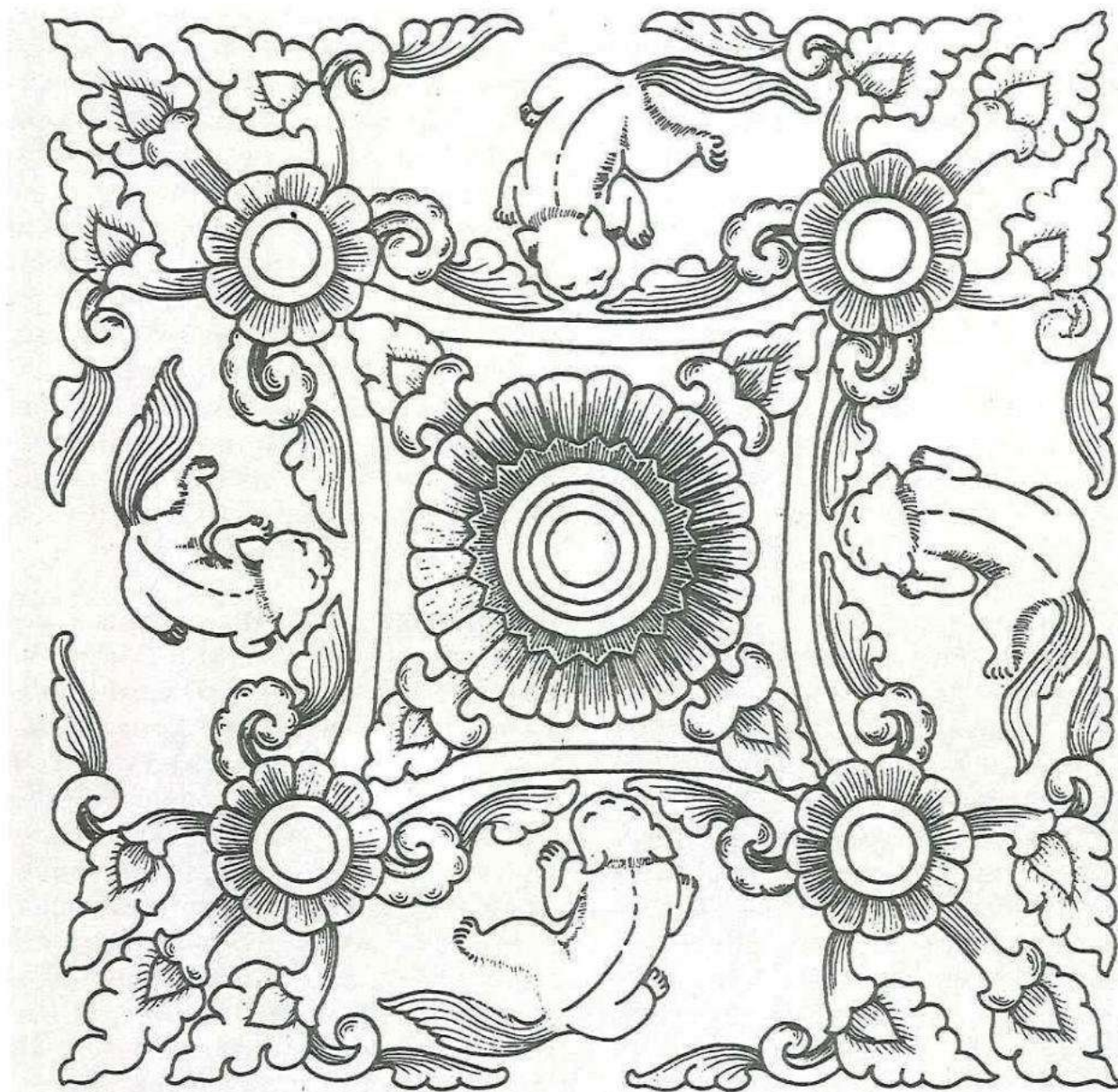
существ. В культуру Юго-Восточной Азии этот образ привнесен из Китая, где он известен как *цилин*. Наибольшее распространение единорог под именем *лан* (или *килан*) получил в культуре Вьетнама. Сказочное существо имеет тело оленя, покрытое чешуей рыбы, голову волка или барана, хвост быка, копыта коня. Особым его признаком является рог на лбу, заканчивающийся мягким наростом, – своего рода декоративный элемент, указывающий на то, что этот чудесный зверь никогда не причиняет зла живым существам. Единорог считается вестником счастья, мира и процветания, наступающих с приходом к власти мудрого правителя. Как повествует ряд легенд, в древности он очень редко показывался людям (раз в несколько столетий) и каждый раз предвещал появление в мире великих мудрецов и гениев. В частности, он возвестил рождение знаменитого Учителя Куна (Конфуция). Видимо, поэтому образ *лан* был опоэтизирован и стал воплощением философской и морально-этической категории *жэнь* – человеколюбия и гуманности, одного из основных понятий конфуцианского учения. Единорог славится своей добротой и состраданием к людям и животным. Даже его походка столь мягка, что он не мнет траву и не вредит насекомым. Чудесное животное питается волшебными травами и может ходить по воде. Голос его сравнивают со звоном колокольчиков. Во вьетнамской орнаментике чешуя на теле единорога иногда заменяется пятицветной шерстью, а фигуру его окружают причудливые облака, языки пламени или

волны. Иногда в дополнение к мягкому рогу сказочное животное снабжается еще двумя рожками и развевающейся гривой. Изображение *лан* в целом воспринималось как благоприятный знак, а его фигура с мальчиком на спине, согласно даосской традиции, являлась пожеланием рождения благородных и мудрых сыновей. Поэтому его можно видеть на украшениях невесты и спальни новобрачных, на амулетах, даримых мальчикам. *Лан* также вышивался на ранговых знаках *ботю* (кит. *буфан*), которые должны были отличать одежду военных чиновников первой ступени. В других странах Юго-Восточной Азии образ единорога встречается чрезвычайно редко. Иногда фантастическое существо, напоминающее это животное, вписывается в листовенный орнамент, украшающий деревянные панели тайских и лаосских дворцов и храмов [60, с. 113–114; 79, с. 116–119].

ЖИВОТНЫЕ (ЗВЕРИ) – мотивы животных в орнаментике Юго-Восточной Азии обладают важным символическо-магическим значением. Древнейшие изображения зверей можно видеть на наскальных росписях пещер острова Сулавеси, а в период бронзового века они появляются на ритуальных барабанах и орудиях охоты, которые обнаружены во многих регионах Юго-Восточной Азии. На стадии родоплеменного общества с животными связывались тотемические представления, отголоски которых сохранились и в современной магико-ритуальной практике ряда народов. В Индокитае, например, у народов тхай-тай до сих

пор проводится обряд «чествования свиной головы», а также ритуальное заклание буйвола, быка, собаки и других животных с целью приобщения к плоти первопредка-тотема. В ранних космологических моделях зверям отводится роль классификаторов сре-

динного и подземного миров. В композиции Мирового дерева они располагаются по сторонам ствола или у корней, что указывает на их хтоническую природу и связь с плодородием земли. В горизонтальной модели Вселенной за животными закрепились



Узор с белками на храмовом панно.
Лаос.
XX в.

функция охранителей сторон света. В распространенной в Индокитае индуистско-буддийской системе животные и стороны света соотносятся, как правило, следующим образом: слон – восток, буйвол – юг, макара (крокодил) – запад, тигр – север. Во Вьетнаме принята такая схема: дракон – восток, феникс – юг, единорог – запад, черепаха – север. Эта четверка входит в группу *бат ват* из восьми священных животных, к которым причислены также рыба, летучая мышь, журавль и тигр. Животные включались в классификационные цепи соотношения со стихиями, временами года, небесными светилами, цветами, растениями и т.п. В ряде мусульманских стран, как, например, в Малайзии и

Индонезии, принята система деления дня и недели на пять частей, за каждую из которых отвечает свое божество и животное. В бирманской астрологической системе неделя состоит из восьми дней, а цепочка символических соответствий выглядит так: птица *галоун* (*гаруда*) – Солнце, воскресенье, северо-восток; тигр – Луна, понедельник, восток; лев *чинтэ* – Марс, вторник, юго-восток; слон – Меркурий, среда до заката солнца, юг; слон без бивней – мифическая планета Раху, от заката солнца в среду до восхода солнца в четверг, северо-запад; крыса – Юпитер, четверг от восхода солнца, запад; морская свинка – Венера, пятница, север; змей *нага* – Сатурн, суббота, юго-запад;



Изображение кота с рыбой на храмовом рельефе.
Вьетнам.
XVIII в.

фантастическое животное *пинсаюпа* (иногда *хинта*) – мифическая планета Катэ, центр. Эта астрологическая схема часто используется в орнаментике деревянной резьбы и лаковых изделий – на столешницах и крышках бегельных коробок. Символы планет образуют обычно круговую композицию, центр которой занимает знак планеты Катэ. Иногда на животных, окруженных растительными узорами, восседают восемь главных учеников Будды. К астрологическим узорам относятся также устойчивые декоративные композиции с животными 12-летнего годовичного и зодиакального циклов (см. **ЗОДИАКАЛЬНЫЙ И ГОДИЧНЫЙ ЦИКЛЫ**). В Лаосе, Таиланде и Камбодже встречаются изображения животных, олицетворяющих пять периодов существования буддийской Вселенной и соотносимых с определенными буддами: петух – Кракучханда, змей *нага* – Канакамуни, черепаха – Кашьяпа, бык – Шакьямуни, мифический лев – Майтрейя. Отдельные фигурки этих животных включаются в декор пьедесталов буддийской скульптуры, а орнаментальные фризы с ними могут украшать фронтоны и антаблементы храмов. В резном декоре деревянных дверей и окон Лаоса и Таиланда животные нередко выступают как *ваханы* божеств. Широкое применение звериных узоров объясняется и сюжетами буддийских джатак, повествующих о воплощениях Будды в образе различных животных.

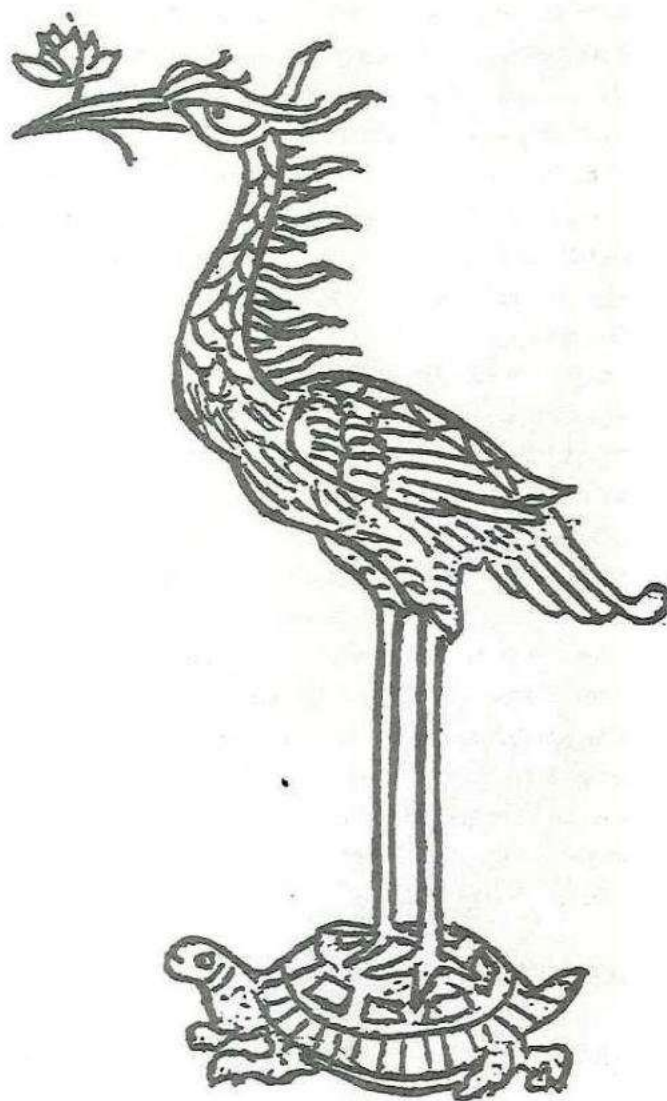
Наряду с особо важными реальными представителями фауны (см. **БУЙВОЛ, КОНЬ, КРОКОДИЛ, ЛЕВ, ЛЕПУЧАЯ МЫШЬ, ЛЯГУШКА, ОБЕЗЬЯНА,**

ОЛЕНЬ, РЫБА, СЛОН, СОБАКА, ТИГР, ЯЩЕРИЦА), а также мифическими животными, можно выделить зверей, представляющих региональную значимость. Жители Молуккских островов почитают **кита** как тотемное животное и символ мира, помещая его среди орнаментов на скульптурах предков. С символикой плодородия в странах Индокитая связано изображение **белки** или **мыши**, даваемой обычно в сочетании с цветочно-лиственными узорами. Во Вьетнаме эти животные помещаются рядом с гроздьями винограда или плодами граната (шкатулки для бетеля, коробки для свитков, подносы). В индуистской мифологии **крыса** является *ваханой* бога мудрости Ганеши. Согласно легенде, он во время битвы превратил в это животное великана Гаджамукху, прикоснувшись к нему своим магическим бивнем. На Дальнем Востоке мыши и крысы сопровождают обычно бога богатства, а, по бытующим в Индокитае народным поверьям, живущие в доме грызуны свидетельствуют о достатке и благополучии. Изображение **козы** связано с символикой годовичного цикла. В популярных декоративных композициях на темы «цветы-птицы» вьетнамцы помещают ее рядом с деревом груши. Во многих вьетских легендах фигурирует **лиса**, считающаяся оборотнем. На ней нередко восседают демоны и духи-призраки. Лиса считается также символом сладострастия, а мифические женщины-лисицы наделяются такой сексуальной энергией и неутомимостью, что могут довести своего партнера до полного изнеможения и

даже смерти. В кровожадных вампиров иногда превращаются и **коты**, которые в тайской традиции относятся к существам низшей мифологии. Вместе с тем коты, несомненно, связаны с мистическими силами и магической сферой. В Мьянме стилизованное изображение кошки включается в орнаменты татуировки, и в качестве оберега ее «рисуют», вернее выкалывают, обычно на очень важной части тела – на груди. Интересно, что само слово татуировка, по-бирмански *хминджаун*, означает «чернильная, или татуированная, кошка». Вьетнамцы также изображению котов и кошек приписывают способность защищать от темных сил и злых духов. В вышивках традиционных костюмов народностей яо и мяо встречается геометрический узор «кошачьи зубы», воспринимаемый как оберег. В храмовых рельефах и лубках фигурки котов часто соседствуют с рыбами, что символизирует ловкость, силу и удачливость в охоте, которыми обладают эти животные. Образ **зайца** у вьетов ассоциируется с Луной, где он, согласно мифическому преданию, толчет в ступе особые вещества для приготовления эликсира бессмертия [74, с. 87; 76, т. 1, с. 440–448; 80, с. 75–77; 92, с. 37–44].

ЖУРАВЛЬ – мотив журавля характерен для дальневосточного искусства, откуда он перешел в орнаментику Вьетнама. С этим образом иногда ассоциируются фигурки летящих птиц, образующих круговые фризы на донгшонских барабанах. В средневековую эпоху символика журавля (вьет. *хак*)

прочно связывается с идеей долголетия и бессмертия. По даосским представлениям, он является вестником, а иногда перевозчиком бессмертных и небожителей. Мифический журавль живет бесконечно долго, а после шестисот лет даже перестает нуждаться в пище. В росписях вьетнамской ке-



Журавль на черепахе. Узор вышивки. Вьетнам. XIX в.

рамики и фарфора, вышивках и лаках изображение журавля нередко соединяется с другими символами долголетия – сосной, кипарисом, черепахой, а иногда с богом Тхо (кит. Шоусин). Образ птицы воспринимается и как аллегория сыновней почтительности, ведь птенцы журавлей всегда откликаются на зов родителей. Цветок лотоса в клюве журавля указывает на его благородство и чистоту, а сам облик птицы, гордо возвышающейся на длинных тонких ногах, стал воплощением элегантности и независимости. Считалось, что журавли способны оценить хорошую игру на музыкальных инструментах и, услышав прекрасные звуки, начинают танцевать. Возвышенные мысли мудреца-философа или воспаряющие в эмпирии чувства поэтов-художников нередко сравнивали с полетом этих птиц. Живописцы любили ими, стремясь обрести такую же естественность и грациозность в движении кисти. Фигуры журавля вышивались на знаках рангового отличия гражданских чиновников. В китаизированных батиках Индонезии иногда можно встретить эту птицу, которая, по местным поверьям, родилась из скалы, омываемой морскими волнами [60, с. 130–131; 79, с. 116–119].

ЗВЕЗДА – один из древнейших мотивов в группе геометрических узоров, связанных с солярной символикой. Наиболее эффектные из архаичных звездных узоров обнаруживаются на бронзовых донгшонских барабанах, где они помещаются в середине ударной плоскости в окружении кон-

центрических фризов с разнообразными рисунками. Большая многолучевая звезда воспринимается здесь как солнечное светило и центр мироздания, а окружающее ее кольцо летящих птиц (особенно частый мотив в декоре) олицетворяет небесные сферы. Звездные узоры чрезвычайно популярны в текстильной орнаментике всего региона. Помимо обозначения небесных тел, они порой приобретают специфически местную интерпретацию. Так, в батиках центральной Явы орнамент из светлых звезд на темном фоне носит название *трунтум* – «вести, возглавлять». По традиции саронги с таким рисунком надевали на свадебную церемонию родители невесты в знак своей готовности вести и направлять молодоженов, начинающих новую жизнь. Иное толкование узора связано с трогательной легендой о королеве, супруг которой покинул ее из-за новой наложницы. Несчастная женщина, чтобы забыть свою печаль, занялась батикованием и созданием нового красивого орнамента. Заинтересовавшись ее работой, муж стал каждый день приходить и наблюдать за появлением «звездного» узора. Постепенно его любовь к ней вновь пробудилась; поэтому новый рисунок был назван «тум-тум» («вновь расцветающий») как символ возрожденной любви. На Южном Калимантане особым тканям *чалапан* (окрашенная одежда) со звездными мотивами приписывались магические свойства. Известные с XII века, они

Батик с узором *трунтум*.

Индонезия, о. Ява.

XX в.



окрашивались в желтый цвет, используемый только для ритуальной одежды аристократии. Считалось, что ткань *чалапан* обладает лечебным эффектом. В местном сказании говорится об одной из придворных дам, которая тяжело заболела и в полубессознательном состоянии попросила сделать для нее желтую накидку со звездами. Когда ее просьба была выполнена, дама выздоровела. С тех пор *чалапан* делают лишь по особому поводу, а характер их узоров определяется лекарями и священнослужителями. Узор *бинтанг берхамбур* (рассыпанные звезды) лечит головные и ушные боли, нарушение слуха, предотвращает выпадение волос. Поэтому его помещают на головных платках и покрывалах. Жители острова Флорес связывают семантику звездного орнамента с плодородием и необычайной магической аурой, так что ткать эти узоры могли лишь опытные зрелые женщины, прошедшие все инициационные обряды. А на Южной Суматре восьмиугольные звезды украшают *каин сонгкеты* (юбки с золотыми и серебряными нитями), которые обладают значительной денежной стоимостью и обычно преподносятся семьей жениха новобрачной в качестве свадебного подарка [20, с. 90–101; 21, с. 13–15; 22, с. 98–99; 23; 65, с. 148–153].

ЗМЕЯ (НАГА) – один из самых древних и широко трактуемых образов, истоки которого уходят в материнскую родовую эпоху. Первоначально культ змеи был связан с почитанием богини-прародительницы и духов вод, ко-

торые могли, по народным поверьям, принимать облик этих пресмыкающихся. Хтонические существа обеспечивали плодородие земли, поэтому иногда змеиное тело сравнивали с фаллосом. Змея считалась тотемом ряда народов в древности. Ей приписывались сверхъестественные свойства и охранительные функции. Представления о магической силе этого существа сохранились у некоторых малых народов региона. Так, тораджи острова Сулавеси до сих пор помещают в качестве оберега почти натуралистичные изображения змей на деревянных панелях домов, амбаров для зерна, саркофагах. На острове Сумба ткани *икаты* нередко украшаются змеевидными фигурами, которые соотносятся с идеей долголетия, а также верой в перерождения, поскольку змея якобы обладает способностью менять кожу и знает секреты вечной молодости. Жители острова Флорес считают змею предвестником добрых событий, и беременные женщины носят особую одежду с зигзагообразным узором *непомайт* (змея), призванным охранять будущего ребенка. Иначе воспринимался образ змеи на Молуккских островах, где он был символом мужественности, служил украшением воинов, а также помещался на боевых лодках и доспехах. Нередко и сама форма холодного оружия воспроизводила змеиное тело. Знаменитые крисы Малайского архипелага и Южных Филиппин с прямым или изогнутым клинком олицетворяли змею в состоянии покоя и, соответственно, активности. Фигура змеи, нередко с короной на голове, выковы-

валась на клинке или выполнялась в технике золотой насечки. Ее образ ассоциировался с великой богиней Девы Сри, а так как клинок считался вместилищем души воина, то крис в целом, по представлениям индонезийцев, был магическим оружием, соединявшим в себе женское и мужское начала.

По мере распространения индуистско-буддийских воззрений змеи стали ассоциироваться с *нагами* – фантастическими существами, обитателями подземных и водных миров. В местных легендах мифические наги нередко являются создателями земной тверди, которую затем они же и поддерживают. Поэтому верили, что землетрясения и наводнения вызываются передвижением этих подземных обитателей. Им поклонялись как самым умным и опасным существам, а за удивительное свойство менять кожу считали знающими тайны бессмертия. Нередко змея воспринималась как связующее звено между небом и землей. Например, кхмеры олицетворяли радугу с небесной змеей. А яванцы, изображая на тканях *пекси нагу* – змею с крыльями, рассматривали ее как образ гармонического слияния верхнего и нижнего миров. Наги выступают также охранителями рек, озер, гор и холмов, а также определенной местности, деревни, города или страны. В Лаосе, например, 15 змей-*нагов* считались покровителями средневекового королевства Лансанг. Изображение нага в орнаментике всегда наделялось обереговой символикой. С этим связана устойчивая и характерная практически

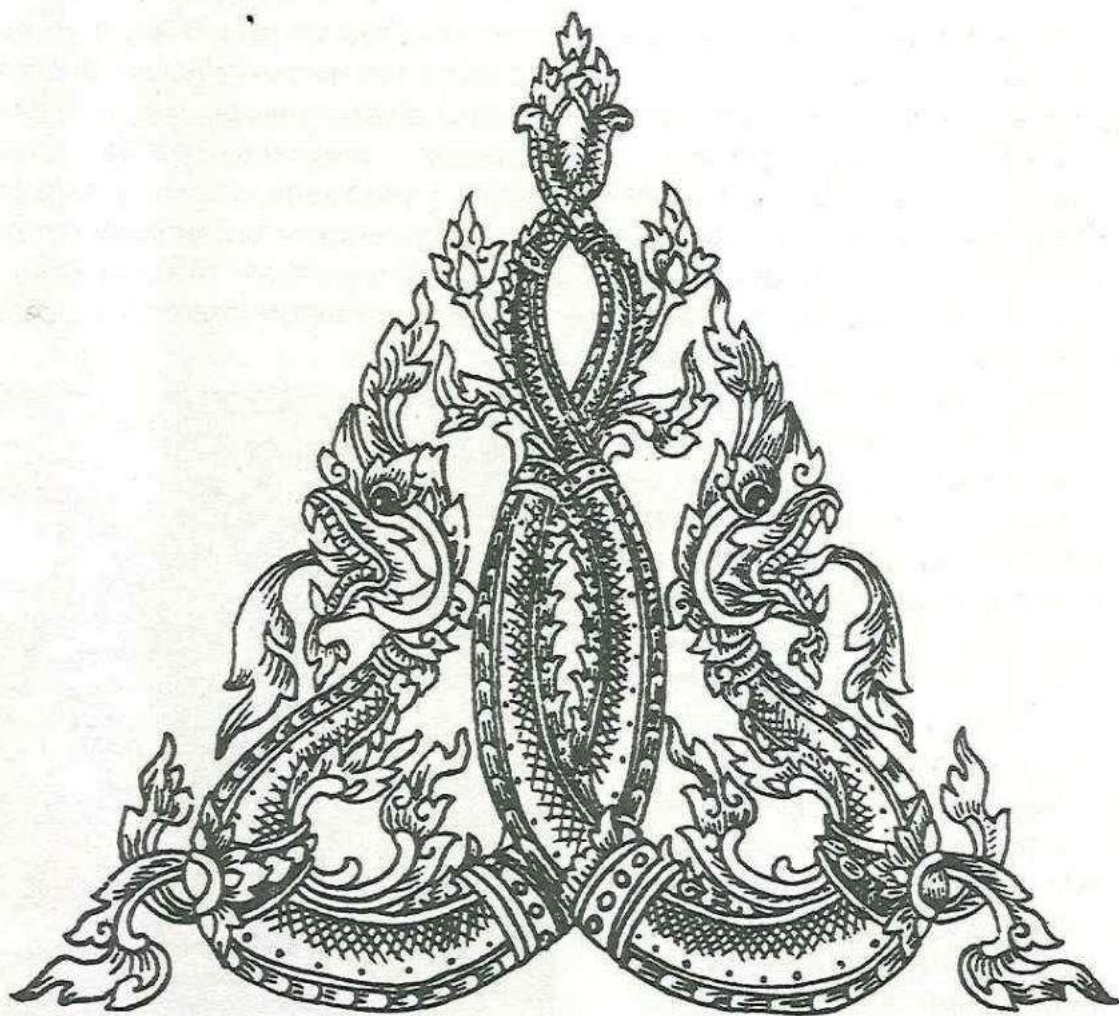
для всех стран Юго-Восточной Азии традиция использования мотива нага в архитектурном декоре. Концы крыш буддийских храмов делаются наподобие стилизованных змеиных голов и хвостов, консоли и перила лестниц – в виде изогнутых тел нагов с поднятыми вверх одной или несколькими головами. Наги включаются в узоры фронтонов, арочные обрамления дверных и оконных проемов. Облик нага везде легко узнаваем по длинному изогнутому телу змеи и драконьей голове с финиалом, напоминающим то языки пламени, то растительные побеги с остроконечными листьями. В рельефном декоре пышная растительность окружает нагов со всех сторон, указывая на их хтоническое происхождение и символику плодородия. Представление о нагах как властителях водного и подземного царств



Фрагмент архитектурного декора с изображением *нага*. Камбоджа. XI–XIII вв. Камень

нашло отражение в ряде мифов, относящихся к периоду появления государственности. Так, у кхмеров существует предание о происхождении правящей династии от брака женщины-змеи и прибывшего из далекой страны принца. Отец невесты – морской царь нагов (кхмер. *ниэк*) – подарил молодоженам новое королевство. Свадьба же состоялась в подводном дворце, куда принц попал, держась за край одежды суженой. Отсюда воз-

ник кхмерский обычай изображать *ниэк* на свадебной одежде невесты. Этот образ стал самым популярным в искусстве Камбоджи. Изображения *Ниэк* в виде фантастической кобры с раскрытыми веером капюшонами семи голов, часто украшенными декоративными медальонами, встречаются повсеместно, являясь символами мощи правящей династии и процветания всего государства. Значительное место образа нага в орнаментике



Узор с нагами на фронто́не храма.
Лаос.
XIX в. Дерево

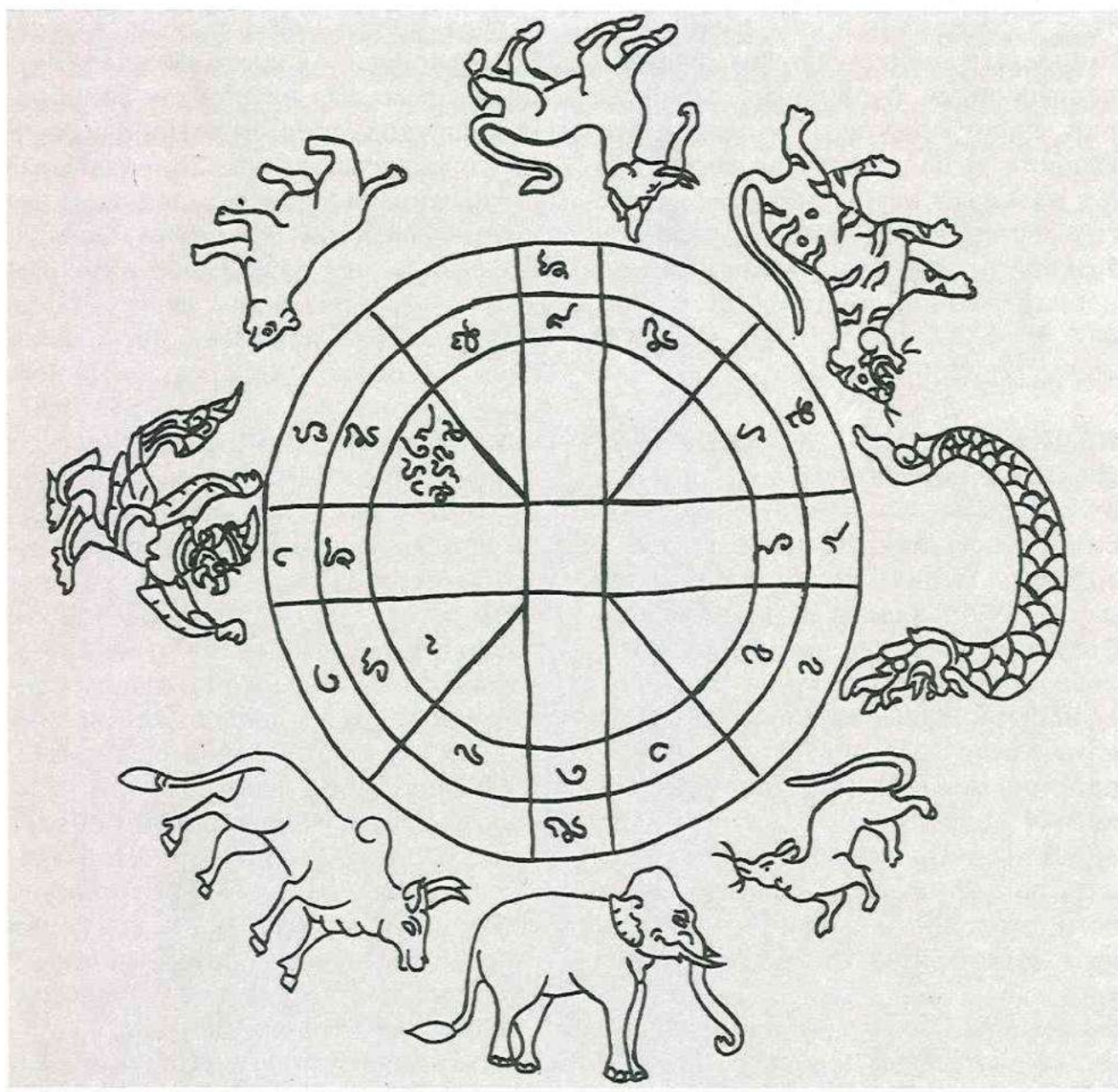
Индокитая объясняется также его связью с буддийской мифологией. Наги считаются почитателями учения Будды, по традиции охраняют священные тексты, а один из них – легендарный царь-нага Мучалинда – спас Просветленного во время наводнения, подняв его на кольцах своего тела и раскрыв над ним змеиные капюшоны. Нередко юношам, будущим послушникам буддийских монастырей, дарят одежду с фигурами этих существ. В Лаосе вступающего в сангху называют *нак* в честь мифического змея, ставшего первым среди обитателей подземного и водного миров последователем Будды [36, с. 206–217; 65, с. 74–83; 76, т. 1, с. 468–470; 95, с. 175–200].

ЗОДИАКАЛЬНЫЙ И ГОДИЧНЫЙ ЦИКЛЫ – декоративные композиции, включающие в себя изображения-символы зодиакальных созвездий и годовых циклов. В астрологических системах большинства народов Юго-Восточной Азии применялись в основном циклические лунно-солнечные календари, заимствованные из древнего Китая и Индии. Широкое распространение получил шестидесятилетний годичный цикл, который делился на пять периодов по двенадцать лет. Каждый год двенадцатилетнего цикла соотносился с определенным животным: это крыса, буйвол, тигр, заяц, мифический змей нага, змея, конь, коза (или баран), обезьяна, петух, собака, свинья. Шестидесятилетний цикл мог состоять и из десятилетних периодов, ассоциировавшихся с женским началом, в то

время как двенадцатилетние – с мужским. Астрологи многих стран Юго-Восточной Азии составляли нередко гадательные календари, основанные на восьмилетнем животном цикле. Магический круг этих зверей (буйвол, бык, тигр, олень или свинья, дракон или крокодил, лев, лошадь или птица Гаруда, собака или летающая лисица) использовали и в чисто декоративных целях, помещая на стенках серебряных сосудов, предметах мебели, резных и вышитых панно. Зодиакальный цикл, соотносящийся с двенадцатью созвездиями на эклиптике Солнца, включал в себя следующие символические изображения: овен, телец, близнецы, рак, лев, дева, весы, скорпион, стрелец, козерог, водолей, рыбы. Интересно, что во многих странах некоторые из этих зодиакальных обозначений заменялись другими, местными. Так, в яванском календаре вместо близнецов изображали бабочку, вместо рака – краба, козерог «превратился» в омара, а водолей – в сосуд с водой. В Мьянме существует, кроме того, зооморфный орнаментальный набор из двадцати семи символов созвездий лунного зодиака. Ярким примером использования «астрологических» узоров служат бирманские вышивки-аппликации *швейчхитхоу* (золотая вышивка), которые по традиции вывешивались в храмовых и дворцовых залах. Бархатные полотна делятся на двенадцать прямоугольных или квадратных ячеек, в которые вписываются зодиакальные символы. Среди них тоже можно найти необычные, характерные только для зодиака Мьянмы образы, например

человека-птицу *кейнари*, заменяющую близнецов. Такими же изобразительными мотивами нередко украшали лаковые изделия: чаши для воды, коробки для бетеля, столешницы. И зодиакальные, и годичные знаки в этих композициях, как правило,

оказались фигурными рамками, орнаментальными бордюрами, заполненными мелкими цветочно-лиственными узорами. Стилизованные фигуры животных приобретали сказочный, фантастический облик. Так, лев превращался в мифическое существо

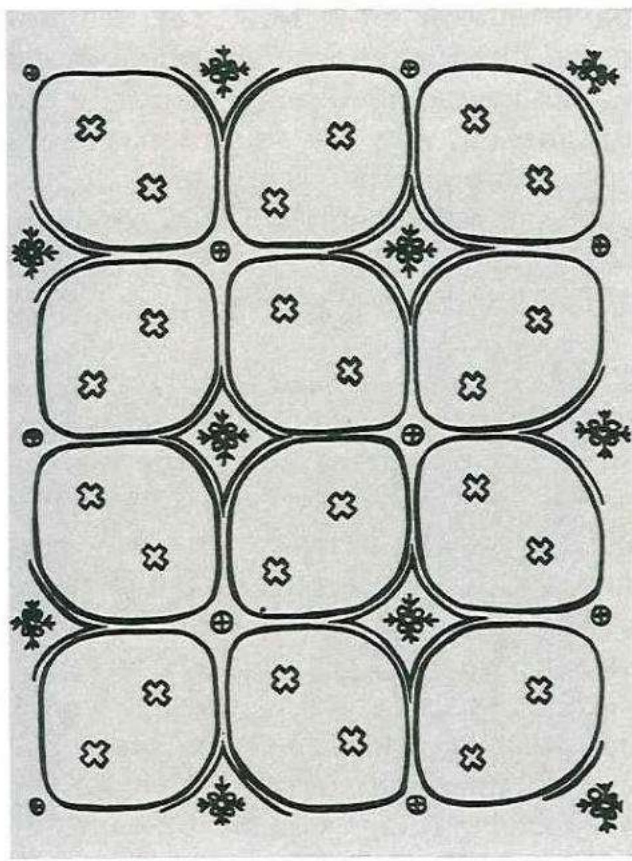


Астрологический узор с фигурами животных.
Лаос.
XIX в.

чинтэ, изображаемое с львиным телом, драконьей головой, «пламенеющей» гривой и декоративными «крылышками» на хвосте и лапах [39, с. 77–78; 60, с. 93–94, 409–412; 68, с. 34–40, 102–106, 317–323 и др.].

КАВУНГ (индонез. «сахарная пальма») – классический батиковый узор, относящийся к категории *ларанган* (запрещенные). Он использовался в одеяниях ближайших родственников султана, в частности его сыновей не от первой жены. Мотив *кавунг* впервые зафиксирован в яванском искусстве раннего средневековья. Он украшает стены индуистских храмов Прамбанана (конец

VIII–IX вв.), каменную и бронзовую скульптуру, например одежду статуи первого правителя династии Маджапахит Кертараджаси (1294–1309). Рапортным элементом узора *кавунг* является круг или розетка, образованная четырьмя эллипсообразными фигурами с точками внутри. Ромбовидное пространство между ними иногда заполнено цветочным мотивом. Считается, что такой узор воспроизводит вид разрезанного поперек плода сахарной пальмы, но семантика его гораздо шире. В Индонезии, как и во многих других странах, круг и овал ассоциировались с небесными сферами, и вся Вселенная порой мыслилась как гигантское яйцо или шар. Поэтому орнамент *кавунг* служил знаком причастности к вечности и божественному началу. Вплоть до недавнего времени *кавунг* был сакральным узором, призванным делать человека неуязвимым для злых сил [6, с. 50–53; 36, с. 78–81].



Батиковый узор *кавунг*.
Индонезия, о. Ява.
XX в.

КАЛА (др.-инд. «время») – маска чудовища с круглыми выпученными глазами, большим толстым носом, широко раскрытой оскаленной пастью с высунутым языком и гривой, выполненной в виде растительных завитков или язычков пламени. Нижняя челюсть у него может отсутствовать; иногда *кала* изображается с парой рук, отходящих прямо от головы. Образ *кала* сложился в индуизме, а в мифологии Юго-Восточной Азии слился с представлениями о демонических существах, игравших роль охранителей, оберегов. Подобного рода устрашающие личины помещались на бронзовом оружии Донгшонской эпохи. Фун-

кционально эти изображения были близки древнейшей орнаментальной маске *таоте*, известной в Китае и Вьетнаме. Согласно традиционным поверьям многих народов, маска чудовища или лицо божественного персонажа, предка обладают огромной магической энергией, способной защищать от вредоносных сил и явлений. Считается, что зло может быть побеждено злом – ведь по принципу древней магии «подобное лечится подобным». В индуистско-буддийской мифологии *кала* является персонификацией божеств, обладающих разрушительной ипостасью: бога времени Калы, все порождающего и все пожирающего, бога смерти Ямы и гневного облика Шивы Махакалы. Он также аккумулирует в себе божественную энергию *тримурти* – триады богов (Шивы, Вишну и Брахмы). Мотив *кала* особенно распространен в архитектурной орнаментике. В храмах Индонезии этот маскарон занимает центральное место в портальной композиции *кала-макара* (см. МАКАРА) Поме-

щенный над аркой входа, он словно «заглатывает» входящего в храм, переносит его в иной, высший, мир, а при выходе «извергает» прошедшего очищение и приобщенного к божественной истине человека. Украшают такие изображения и богато орнаментированные фасады средневековых храмов Индокитая, запечатлевших картину «великого океана творений»: от маски *кала* отходят цветочные лианы, превращающиеся в тела *макар* или *нагов*, из пасти которых выглядывают другие фантастические существа или вырастают новые ветви растений. Помещение *кала* на предметах декоративно-прикладного искусства связано в основном с его охранительной функцией. Так, он нередко изображался на поперечине ножен криса, оберегая и оружие и его владельца, или как защитник нового урожая на деревянных досках, служащих для выбивания рисовых зерен из колосьев, и т.д. [42, с. 50–51, ил. 99–102; 77, с. 54, 128].



Маска *кала* в архитектурном декоре. Индонезия, о. Ява. XIII–XIV вв.

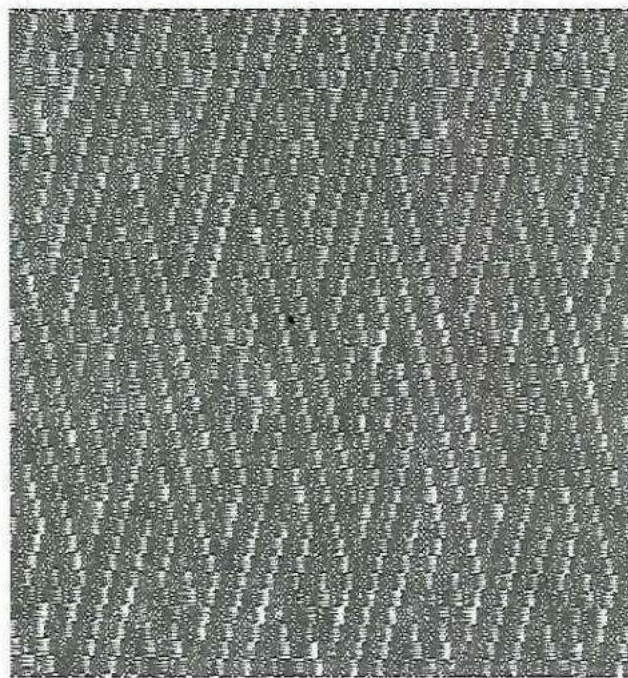
КАРАБУК (язык народности шан «дерево желаний») – один из основных орнаментальных мотивов в искусстве народности шан, проживающей в Шанском национальном округе, который входит в Союз Мьянма. Узор является стилизованным изображением мифического дерева, растущего в волшебных лесах Гималаев и исполняющего все желания нашедших его живых существ. Он воспринимается также как эквивалент Древа мирового (см. ДРЕВО МИРОВОЕ). Небольшие модели дерева *карабук*, выполненные из золота, устанавливались в буддийских

храмах. Связанный с процветанием узор, как правило, украшал спинки тронов шанских правителей XIX века. С этого же времени он стал особенно популярен в лаковом искусстве. Оригинальная техника шанских лаков заключена в искусном покрытии плетеных изделий рельефными орнаментами, вылепленными из особой пасты. Основными ее компонентами являются смола лакового дерева и древесный пепел. Выпуклые узоры обычно целиком покрываются сусальным золотом, эффектно сияющим на гладком чернолаковом фоне. Мотив карабук, состоящий из характерных спиралевидных завитков, может помещаться в отдельных клеймах или образовывать композиции в виде пышного куста, растущего из «вазы изобилия» [52, с. 154–158].



Узор карабук на лаковом сосуде.
Мьянма, народность шан.
XX в.

КАТЕ (лаосск. «ключ») – геометрический узор, образованный из переплетающихся свастик, Т- и Г-образных элементов, напоминающих фигурные ключи. Относится к числу наиболее архаичных орнаментальных форм. Изначальное его значение связано, по мнению ряда ученых, с семантикой так называемых «громовых» узоров, которые наносились на древние сосуды с целью обеспечения плодородия и процветания. Ключевые мотивы воспринимались как небесные знаки (удары грома, молнии), а присутствие в них свастик явно указывало на солярную символику орнамента. Подобные узоры широко используются в текстильной орнаментике Лаоса и Таиланда в качестве магических оберегов. В частности, северные этнические группы лао-тай украшают мотивом кате осо-

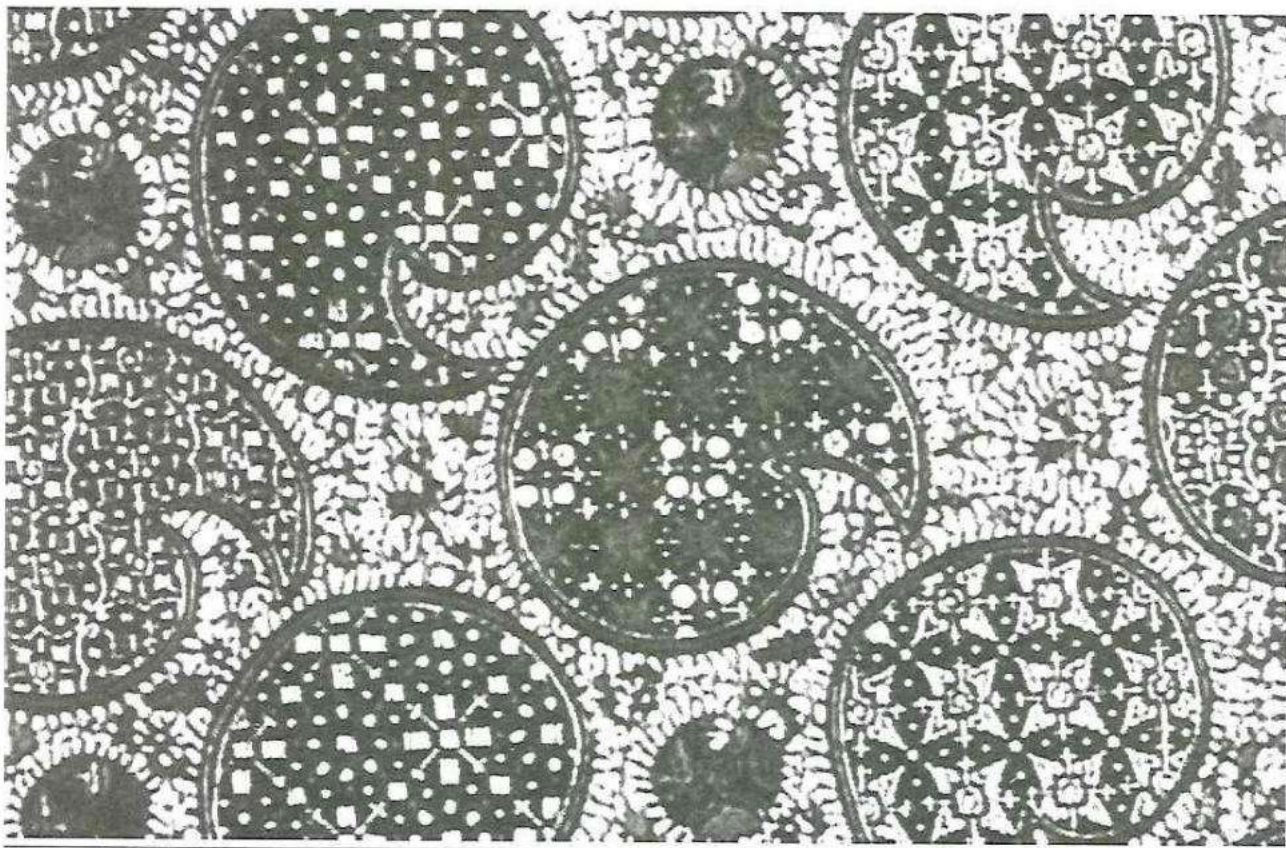


Ткань с узором кате.
Лаос.
XIX в. Шелк

бые ткани для переноски младенцев, нагрудные шарфы, а также погребальные покрывала. Использование этого узора в предметах кремационного обряда объясняется местными, более поздними, представлениями о ключе как о магическом предмете, открывающем двери загробного мира предков. Существуют и волшебные сказки, в которых герой с помощью чудесно найденного ключа проникает в замок злого колдуна, побеждает его, спасает прекрасную принцессу и достигает почестей и славы. Поэтому узор *кате* рассматривается и как приносящий удачу. Часто мотивы ключа соединяются с ромбами, обрамляя и заполняя их внутреннее про-

странство. Такая композиция особенно характерна для индонезийских тканей с островов Тимор, Сулавеси и Суматра. На праздничных юбках *саронгах* ключевые узоры перемежаются вышитыми полосами с изображением «кораблей мертвых», что указывает на сакральный характер этих рисунков [13; 56, с. 91–92; 63, с. 43–44, 57].

КЕОНГ (индонез. «улитка») – орнаментальный мотив в виде запятой или крупной капли с загнутым концом, характерный для текстильной продукции Джокьякарты (Центральная Ява) и Мадеры. Заимствованный из индийской орнаментики *кеонг* приобрел на индонезийской по-



Батик с узором *кеонг*.
Индонезия, о. Ява.
XX в.

чве свои особенности. Если в Индии и на Ближнем Востоке этот очень популярный в мусульманском искусстве мотив имеет вытянутую форму, напоминающую стручок перца или миндаль, а иногда сравнивается с плодом манго, то яванский *кеонг* выглядит скорее как шаровидная фигура с небольшим «хвостиком» и у островных жителей вызывает «водные» ассоциации – с улиткой или морской раковиной. На батиках эти элементы komponуются плотно друг к другу, ритмически повторяясь на фоне мелкого растительного узора. Каждый *кеонг* внутри заполнен различными, тоже мелкими орнаментами, такими как *нитик*, *джалампранг*, *громпол*. Последний, по мнению создателей батиковых узоров, должен обязательно включаться в число фоновых заполнителей «улитки», так как *громпол* обладает сильными благопожелательными свойствами. Его значение (от слова *геромбол* – «собираться вместе») указывает на присутствие в жизни человека, носящего одежду с таким узором, одновременно множества благ: удачи, счастья, плодovitости, здоровья, гармоничного супружества. Мотив *кеонг* используют также батиковщицы Мадур, помещая рядами изящные вытянутые очертания «морские раковины» в кайме каинов (юбок) и селиндангов (шарфов) [21, с. 23–30, 76–83].

КИННАРА (др.-инд. «что за люди») – мифическое существо с птичьим телом и человеческой головой, бывает как мужского, так и женского пола (*киннари*). В отличие от древнеиндийских *киннар*, представляемых чаще всего в виде людей с конскими головами, эти сказоч-

ные существа в Юго-Восточной Азии практически всегда изображаются как люди-птицы. По одной из индуистских легенд, *киннары* появились из стопы бога Брахмы и стали небесными певцами и музыкантами. Постоянным местом их обитания считаются волшебные леса гор Химапхан (др.-инд. Химават), отождествляемых с Гималаями. В царстве *киннар* царит благоденствие и покой, любящие пары безмятежно порхают среди фантастически прекрасных растений. О способности этих полубожественных существ глубоко и преданно любить сложено множество сказок и легенд. В Мьянме истории о верной любви двух *киннар* (бирм. *кейнари*) настолько популярны, что парные фигурки летящих возлюбленных стали эмблемой супружеского счастья. Сюжеты о *киннарах* включены в индуистские сказания, а также своды буддийских джатак. Среди них особенно знаменита история о принце Судхане и девушке-птице Манохаре. Полюбив плененную охотником прекрасную *киннару*, принц женится на ней и привозит в свой дво-



Узор с мотивом *киннары* с храмового рельефа. Лаос. XX в.

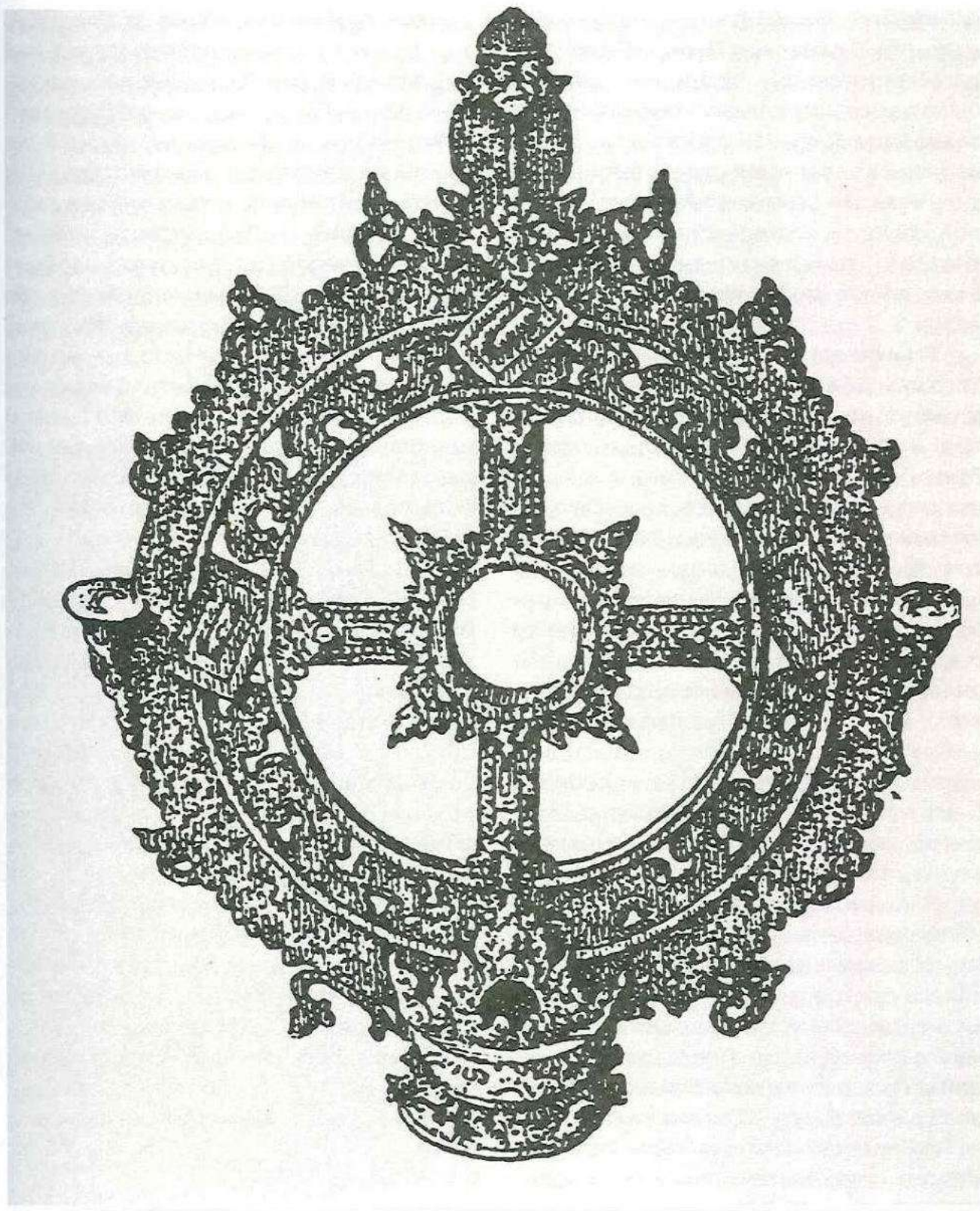
рец. Через некоторое время Судхана уходит на войну, и во время его отсутствия Манохаре из-за козней злого министра, желавшего ее смерти, приходится улететь из дворца. Вернувшийся принц отправляется на поиски жены и после долгих и трудных испытаний возвращает возлюбленную. Сцены из этой легенды можно видеть высеченными в камне на рельефах индонезийского Боробудура, в живописных храмовых композициях Таиланда, в деревянной резьбе Лаоса, где есть даже храм Тхат Луанг в Луангпхабанге, декор ставень и дверей которого целиком посвящен джатаке «Нанг Манола» (пали «Манохара»). Птичья природа *киннары* определила и солярный символизм этого образа. В индуистских храмах средневековой Явы *киннары* иногда помещаются у райского дерева (Древа жизни). В отличие от индокитайских «сородичей», которые изображаются с женским торсом и обнаженной грудью, эти существа имеют вид почти реальных птиц, но с женской головой. Более антропоморфными выглядят бирманские *кейнари* в лаковых декорациях и вышивках, где лишь хвост, порой искусно задрапированный тканью, указывает на их волшебное происхождение [18, с. 81–83; 42, табл. 144; 73, с. 216; 74, с. 80].

КОЛЕСО (ЧАКРА) – древнейший солярный символ, появившийся в эпоху позднего неолита. Более ранние, палеолитические, рисунки с изображением розетки или круга, пересеченного несколькими диагоналями, служили обычно графемой неба и солнечных лучей. А в индоевропейской культуре знак, похожий на изображение колеса,

уже прочно ассоциировался с солнцем, катящимся по небосводу. У древних арийцев существовал специальный обряд вращения колеса, укрепленного на столбе, совершаемый в честь солнечного божества. В брахманизме, воспринятом многими народами Юго-Восточной Азии, колесо стало символом бога солнца Сурьи, чья волшебная колесница, запряженная семью конями, совершает свой ежедневный бег по небу. Однажды, как повествует мифическое предание, бог Индра во время небесных состязаний похитил одно колесо повозки Сурьи и убил им демона. *Чакра*, изображаемая как острогатованный диск или колесо с зубцами, является грозным оружием и атрибутом другого верховного божества – охранителя мира Вишну. В популярной легенде, объясняющей солнечные и лунные затмения, Вишну метким броском чак-



Колесо с вихревой розеткой. Узор на керамическом блюде. Таиланд, г. Сукхотай. XIV–XV вв.



Бронзовая чакра. Атрибут индуистского божества. Индонезия, о. Ява. XII-XIII вв.

ры срубил голову демону Раху, угрожавшему божествам Луны и Солнца. В дальневосточной традиции колесо было также астральным символом. Так, созвездие Большой медведицы называлась «Колесницей, указывающей на юг», которая описывала вокруг Полярной звезды космический виток. Созвездие, действительно, по своим очертаниям напоминает большую повозку.

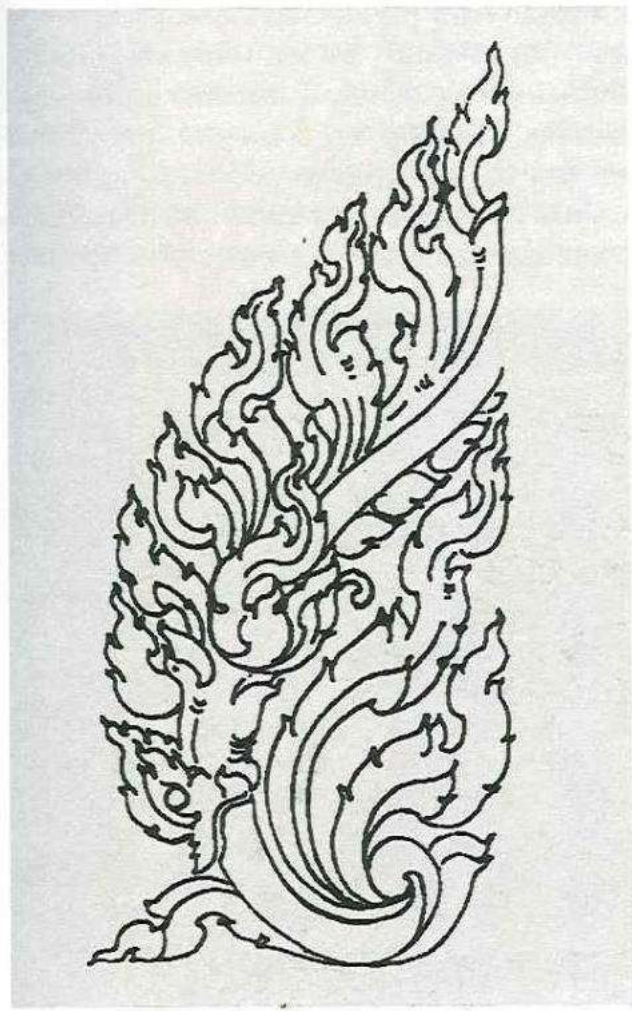
В мифологии индуистско-буддийского круга колесо воспринималось как атрибут идеального вселенского монарха *чакравартина*, титул которого буквально значит – «вращающий колесо» или «возничий колесницы». Согласно священным палийским текстам, такое звание получал лишь достойный правитель, которому чудесным образом однажды являлась Драгоценная *чакра*. Совершив при полной луне обряд возлияния воды на сверкающее колесо, король затем следовал со своей армией по пути движения колеса, одерживая везде блистательные победы. Сама *чакра* описывается как произведение рук божественного мастера: его втулка, сделанная из аметиста, сверкает, подобно свету полной луны, 1000 спиц украшены драгоценными камнями, оправленными в серебро, к ободу колеса прикреплены топазовые трубочки, издающие при вращении прекрасные звуки музыки. Повернуть Драгоценное колесо может только истинный император. Будду Шакьямуни благодаря его великой духовной власти также называют *чакравартином* или Повелителем Дхармы (Закона). Считается, что во время своей Первой проповеди в Оленьем парке близ г. Варанаси он

привел в движение «Колесо Дхармы», т.е. положил начало распространению буддизма. В раннебуддийском искусстве, когда Будда еще не изображался в антропоморфном облике, *чакра* была одним из знаков его присутствия. Позднее мотив колеса превратился в эмблему Дхармы – буддийского учения. Самые древние скульптурные изображения Колеса Закона в Индокитае обнаружены в Южном Таиланде. Их датируют III–VII веками. Некоторые из них дополнены фигуркой бога Сурьи или парой оленей, напоминающих о Первой проповеди Будды. Количество спиц варьируется, хотя по канону их должно быть восемь, что служит напоминанием о Благородном восьмеричном пути. Колесо Дхармы, или *Дхаммачакка* (пали), изображаемое обычно в виде сложной розетки, является распространенным украшением в орнаментике буддийских святилищ, культовой утвари и мебели, гравировано на ладонях рук и подошвах ног статуй Будды. Мотив *чакры* обычно сочетается с узорами цветов и побегов лотоса – тоже важного буддийского символа. Иногда колесо может являть собой астрологическую схему, служащую для гадания и магических ритуалов. В махаяне существует представление о Колесе жизни, изображение которого делится на шесть сегментов со сценами рая и ада. В тантрических обрядах используются рисунки *калачакры* (санскр. «колесо времени»), связанные с идеями перерождения и цикличности жизни [3, ил. 12, 13, 24, 25, 28; 17, с. 24–35; 65, с. 12–32].

КОНТУЙ ХАНГ (кхмер. «хвост хамсы») – один из видов так называемых «пламе-

неющих» узоров, характерный для орнамента Камбоджи, Лаоса и Таиланда. Имеет вид изогнутого птичьего хвоста, заполненного остроконечными листообразными мотивами, напоминающими язычки пламени. Семантика орнамента связана с почитанием огня и мифической птицы *хамсы* (см. ХАМСА). Он широко используется и как заполнитель фона, и как бордюрный узор, образующий декоративное обрамление. «Хвост *хамсы*» нередко оформляет углы алтарных пьедесталов,

культовой и дворцовой мебели, королевских тронов, загнутые концы храмовых крыш [34, рис. 80].



Узор контуй ханг с храмового рельефа. Камбоджа. XI–XIII вв.

КОНЬ – мотив животного, с глубокой древности связанного с солярной символикой. У многих народов колесница, запряженная лошадьми, или всадник ассоциировались с движением солнца по небесной сфере. Значимость коня как *ваханы* (носителя) бога Солнца возрастает с распространением индуистско-буддийской мифологии. В средневековом архитектурном декоре Камбоджи, Тямпы и Индонезии встречаются образы солнечного божества Сурьи, восседающего на коне или в колеснице. Фигура всадника, увенчанного короной, нередко украшает изделия индонезийского художественного металла: золотые подвески, щипцы для колки орехов, крышки сосудов, холодное оружие. Как проводник солнца лошадь входит в 12-летний животный цикл, принятый у народов Юго-Восточной Азии. На космический символизм образа указывает и включение его в цепь соответствия определенных животных сторонам света и дням недели. Так, в лаосских мифах лошади отводится функция охранителя севера. В Камбодже она является покровителем понедельника.

Иную семантику приобретает этот образ у тех народов, где конь считается перевозчиком душ умерших в загробное царство. Изображения лошадей помещаются тогда на предметах, связанных с культом предков. На древних бронзовых барабанах народов Индокитая всадники нередко сопровождают «корабль мертвых». Такие компо-

зиции встречаются и в искусстве батаков Суматры. Фигурами предков верхом на коне украшаются магические жезлы и сосуды со снадобьями жрецов, а также боевое снаряжение воинов. Изображение предка с конем на пороховнице, мече, футляре для пуль служило магическим оберегом, защищающим воина от врагов и действия вредоносных сил. На острове Сумба, где занимались разведением лошадей, в ткани с рисунком всадников и коней заворачивали тело умершего правителя перед погребением, во время которого нередко приносили в жертву его любимого коня. В буддийской мифологической традиции лошадь выступает как одна из драгоценностей всемирного монарха *чакравартина*. В жизнеописании Будды конь знаменует важное событие – Великий исход, то

есть отказ принца Сиддхартхи от светской жизни и решение посвятить жизнь поиску истины. Будущий Будда тайно покинул дворец на своем верном скакуне Кантхаке, копыта которого незримо поддерживали божества-охранители, чтобы шум не разбудил дворцовую стражу. Сцена обрезания Буддой волос иногда дополняется фигуркой лежащего бездыханно Кантхаки, который не выдержал разлуки с любимым хозяином. В орнаментальном декоре распространены изображения буддийских правителей и военачальников на богато украшенных конях, особенно выразительны они в бирманских лаках и вышивках-аппликациях. Фигура белого коня, несущего на спине *чантамани* (санскр. «драгоценность»), под которой часто подразумевают священные буддийские тек-



Рельеф с алтаря храма Бут Тхап.
Вьетнам.
XVII в.

сты, характерна для вьетнамской орнаментики. Популярно также представление о летающих конях. Вьетнамцы связывают их с легендой о восьми мифических лошадях, которые прилетают на волшебный остров и питаются чудесной травой, обладающей магическими свойствами. Наиболее ранние изображения крылатых коней можно видеть на посуде XI века, а в XV веке они даже появляются на бумажных вьетнамских деньгах. В Таиланде летящий конь с крыльями, напоминающими крылья бабочки, украшает образцы расписной средневековой керамики. В лаосской «Рамаяне» на волшебном коне Маникае герои совершают перелеты в поисках похищенной жены Рамы – Ситы. Маникай, имя которого буквально означает «рубиновое тело», является символом преданности и на-

дежности. Верный помощник героев, он присутствует и во многих других сказках. В образе коня родился сам Будда, как повествуют джатаки – рассказы о его предыдущих воплощениях, демонстрируя подвиги героизма и самоотверженности. Фрагменты этой истории запечатлены на декоративных изразцах бирманских храмов Пагана (IX–XIII вв.), в декоративных композициях стенных росписей Сукхотая (Таиланд, XIII–XIV вв.). На кхмерских тканях хоуль парящие всадники – небесные охранители – располагаются в верхних ярусах орнаментальных композиций. В узорах лаосских шарфов *пхавьенг* и на кайме женских юбок *син* встречается мотив лошади с жеребенком, символизирующий богатство и плодородие [36, с. 144–149; 63, с. 47–48, 56; 65, с. 48–51; 75, т. I, с. 667].



Ткань с мотивом коней.
Лаос.
XX в.

КОРАБЛЬ МЕРТВЫХ – изображение корабля или лодки, заполненной зооморфными и антропоморфными фигурами, широко распространено в орнаментике Индокитая с эпохи бронзы. Впервые такой мотив появляется на

донгшонских барабанах, где серповидные ладьи с фигурками людей украшают верхнюю часть боковых стенок. Ритуальные инструменты с подобными рисунками до сих пор изготавливаются в северных районах Ин-



Ткань с изображением «корабля мертвых».
Индонезия, о. Суматра.
Начало XX в.

докитая. В узоре отражены воззрения древних народов о странствии души умершего, переправляющейся на корабле в загробный мир. У ряда индонезийских народов сохраняется обычай захоронения в гробах-лодках или каменных саркофагах с крышкой в виде ладьи. Представление о постоянной связи со страной предков было настолько реально ощутимым, что нередко вся деревенская община мыслилась как экипаж большого корабля, а к старейшине обращались как к капитану. На многих островах Нусантары (Индонезии) и Океании крыши домов делаются наподобие лодки с высоко выступающими коньками – «носом» и «кормой». Батаки и даяки во время «праздника смерти» проводят ритуальный спуск корабля на воду и проводы душ умерших, сопровождая эти действия песнопениями об их долгом путешествии через «море мертвых» в далекую прародину предков. Иногда делаются миниатюрные модели лодок с мачтами, парусами, «населенными» человеческими фигурами. В них кладется прах умерших. При совершении обряда проводов у батаков Суматры используются особые ткани *палепай*, основным изобразительным мотивом которых является «корабль мертвых». Узор восходит к рисункам на знаменитых донгшонгских барабанах. Тканые композиции, изобилующие массой деталей и персонажей, носят космологический характер. Под днищем корабля помещаются морские животные (омары, крабы, черепахи, рыбы, медузы, крокодилы), снабженная навесами и надстройками палуба заполняется людь-

ми и зверями, высокие древовидные мачты увенчиваются птицами. В целом такое изображение является аллегорическим образом Вселенной, в которой гармонично объединены обитатели трех миров. Центральная мачта воспринимается как Древо мира или шаманское древо. По нему, как считают батаки, душа шамана передвигается в иные миры, чтобы осуществить связь с духами предков. Ткани *палепай* высоко ценятся, в прошлом ими могли обладать только знатные семьи. Во время обрядов переходного цикла (рождение, свадьба, похороны) достигающие четырех метров в длину полотнища вывешиваются на стенах и верандах домов. Интересно, что при праздновании свадьбы невеста в определенный момент занимала место под тканью с «кораблем мертвых», принадлежащей семье мужа. Это указывало на ее новый статус замужней женщины и переход в другую семью. Узоры с кораблем могут украшать и небольшие ткани *тампаны*, служащие покрывалами для ритуальных даров, а также церемониальные вышитые юбки батакских женщин [36, с. 304–309; 44, с. 134–136; 84, с. 167–180].

КРАНОК (тайск.) – растительный узор с характерной «пламенеющей» листвой, широко распространен с периода средневековья в странах Индокитая, особенно в Таиланде, Лаосе и Камбодже. Символика его связана прежде всего с представлениями об очистительной силе огня, властителем которого считался бог Агни. Орнамент из остроконечных листьев, напоминающих язычки пламени, выполнял за-

щитную функцию. Помещенный на храмовых и дворцовых порталах, вокруг оконных проемов, он предохранял здания от проникновения злых духов и демонов, защищал от стихийных бедствий и пожаров. В Мьянме цветочный узор, называемый *канок*, является наиболее типичным фоновым заполнителем орнаментально-сюжетных композиций. Тайский *кранок* имеет более стилизованные растительные формы, и особенно выразителен он в лаковой орнаментике. Пламенеющие побеги нередко завершаются головками фантастических существ, змей *наков*, львов *сингов*, а между ними изображаются фигурки различных животных. Для жителей Индокитая они служат напоминанием о древних сказаниях и легендах, в которых птицы и звери когда-то были хранителями огня и передали его людям [31, с. 107–111].



Узор *кранок* в декоре библиотечного шкафа. Таиланд.

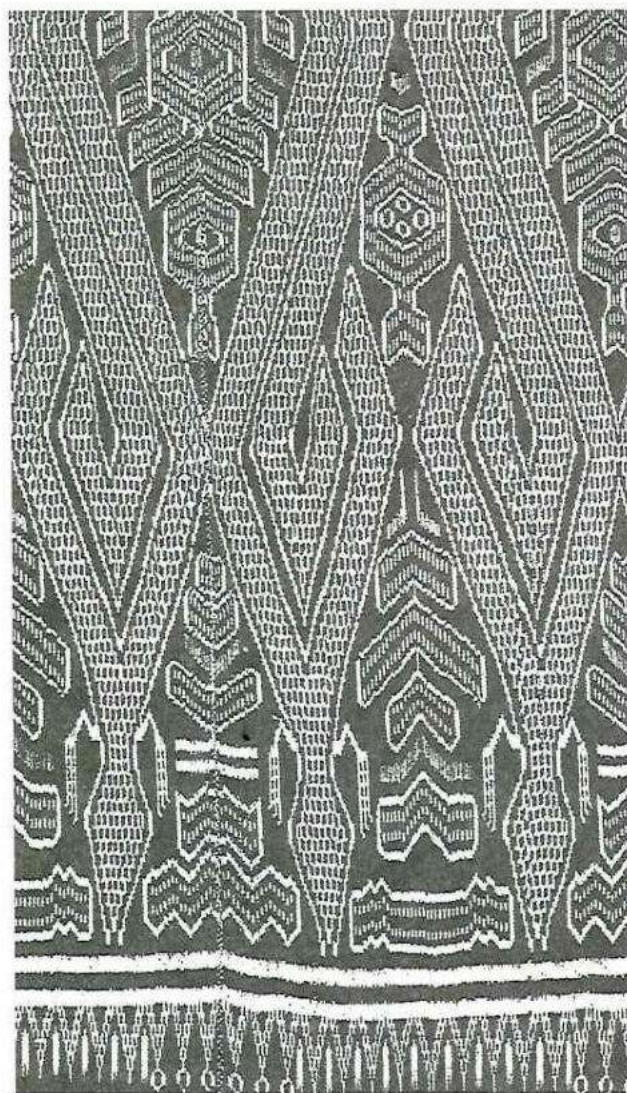
XVIII в. Лак, перламутр

КРОКОДИЛ – существо хтонического происхождения, соотносящееся в мифологических структурах с нижним подземным миром и водной стихией. Особое значение его культ имеет в островной части Юго-Восточной Азии, где крокодил почитался рядом племен как тотемное животное. Существовало поверье, что некоторые духи умерших могут превращаться в этих страшных хищников. Даяки Индонезии считают их священными животными, охранителями подземного мира. В виде крокодилов делались гробы, их изображения помещались на жилищах, предметах быта и церемониальных тканях *луа*. В узорах *икатов* крокодилы нередко сочетаются с фигурами предков и иногда так сильно стилизованы, что превращаются в ромбовидные геометрические орнаменты. *Луа* используются в большинстве обрядов *даяков*: ими закрывают тела умерших, их вывешивают на стенах во время свадьбы и перед расчисткой леса под поле. В них заворачивали головы добытых в военных походах врагов, которые торжественно приносили в общинный дом. Как символ воинской доблести и могущества воспринимают крокодила жители Малайзии и Брунея. В качестве магического оберега изображение крокодила помещают на культовых и бытовых металлических предметах. Стилизованные фигурки этих животных нередко обвивают стволы пушек, жерла которых оформляются в виде раскрытой пасти рептилии. Такое оружие использовалась во время боевых действий, в праздничных фейерверках и ритуалах отпугивания злых духов. Папуасы Новой Гвинеи используют «кро-

кодилы» лодки в обрядах инициации, а столбы в виде крокодилов высотой более трех метров устанавливаются во время праздника поминовения усопших. Рельефы и росписи с крокодилами встречаются в архитектурном декоре тораджей. На острове Сумба это животное олицетворяет храбрость и воинственность, поэтому мужские накладки *хинги* украшались этим мотивом. Крокодильи узоры присутствуют на предметах погребального культа сумбанцев, ибо, согласно местным представлениям, душа умершего должна переправиться в загробный мир через реку с крокодилами, и узоры играли роль оберегов, охраняя умершего от угрозы быть съеденным страшными рептилиями. На Яве фигуры крокодилов включаются в декор батиков с «морской» тематикой.

Крокодил считается одним из реальных прототипов мифических змеягов, *макар* и драконов. В Индокитае он также наделяется охранительной функцией. Так, палауны Мьянмы почитают четырех крокодилов, стерегущих стороны света и истоки рек. В Лаосе перила храмовых лестниц иногда имеют вид крокодилоподобного существа, оберегающего святилище. Они могут изображаться и в нижней части деревянной композиции для свечей *хаутъ-ен*, устанавливаемой перед алтарем. У буддистов Индокитая распространено представление о благочестивом крокодиле, ставшем последователем учения Будды. По известной легенде, он погиб от жары в пути, спеша поклониться Учителю. Будда отметил его заслугу тем, что повелел вывешивать в храмах флаги в виде крокодила или с

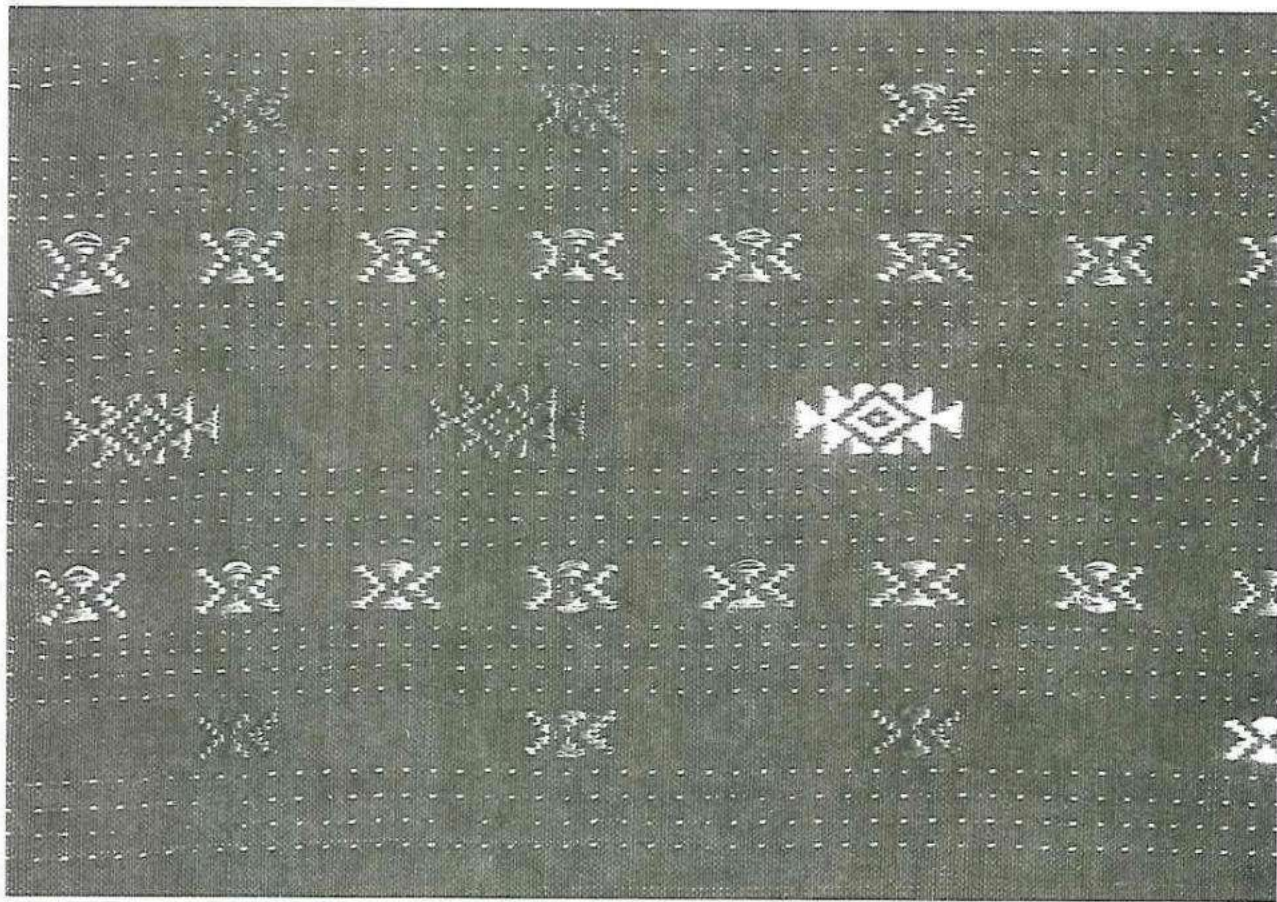
его изображением. Кхмеры украшают не только алтарь и статуи Будды такими флажками, но и делают ритуальные предметы в форме рептилии и включают крокодильи мотивы в орнаментику тканей *сампот хоуль*. В традиционном бирманском оркестре есть специфический ксилофон *патала*, деревянное основание которого имеет вид крокодила-охранителя [46, с. 139–148, 334–341; 59, ч. 1, рис. 53; 95, с. 191–198].



Икат с узором крокодила.
Индонезия, о. Калимантан.
XX в.

КХАННГЕН (лаосск. «серебряная чаша») – узор в виде кубкообразного сосуда на высокой ножке характерен для орнаментики Индокитая. В его основе лежит форма реальных сосудов *кхан*, изготавливаемых из драгоценных металлов и украшенных сложными чеканными узорами, которые используются для подношения даров знатым лицам и буддийским монахам во время праздничных церемоний. Чаши с широким основанием могут служить и алтарными вазами, которые особым способом заполняются пирамидой из живых или искусственных цветов. В буддизме чаша, подобно вазе, вос-

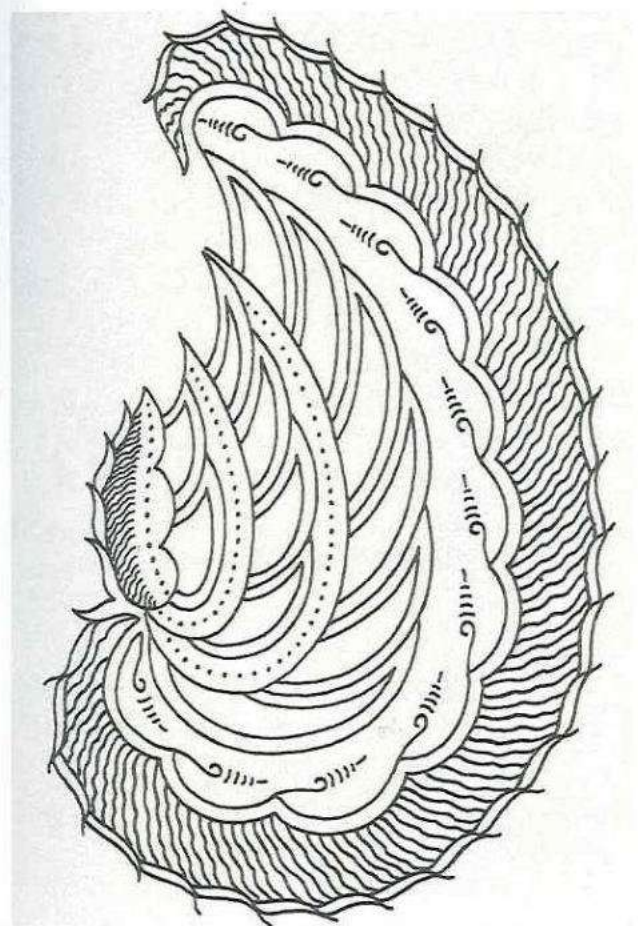
принимается как символ наполнения сокровенными знаниями. Поэтому в резьбу фронтонов буддийских храмов, монашеских кресел для проповедей нередко включается мотив чаши с лежащими на ней священными текстами. Подобный узор встречается на ритуальных кхмерских пластинах *попилях*. Сосуды типа *кхан* изображаются среди 108 священных знаков на «ступне Будды». Популярна также композиция с фигурой трехглавого слона с чашей, наполненной подношениями, – символ процветания. Золотые и серебряные чаши, отличающиеся богатым и изысканным деко-



Ткань с узором *кханнген*.
Лаос.
XX в.

ром, входят в наборы королевских регалий практически всех верховных правителей Индокитая. В Лаосе и Камбодже кубкообразная чаша даже включена в национальную эмблему, являясь символом традиционных искусств и ремесел. В текстильной орнаментике Лаоса узор *кханнген* имеет несколько разновидностей («большие чаши», «малые чаши») и используется обычно в кайме женских юбок *тинсин* и шарфах *пхабьенг* [63, с. 44, 45–57].

ЛАР (от индонез. *лайар* «крыло») – один из распространенных узоров в батиках



Батиковый узор *лар*.
Индонезия, Центральная Ява.
XIX–XX вв.

Центральной Явы. Имеет вид одного раскрытого крыла и символизирует мифическую птицу Гаруду. Узор когда-то входил в категорию «запрещенных» и украшал одежду лиц королевской крови и высших сословий Явы. В раппортных композициях батиков *лар*, как правило, обрамляет такие традиционные мотивы, как древо жизни, «корабль мертвых», мировую гору и др. Сакральность узора определена символично-магической ролью солнечного орла Гаруды в яванской мифологии. Индонезийцы верили, что такие орнаменты насыщены космической энергией, дарующей жизнь, плодородие и процветание, а носитель ткани находится под защитой высших небесных сил (см. также ГАРУДА, МИРОНГ, САВАТ) [6, 69–73; 36, с. 180–187; 39, с. 176–183].

ЛАСАРА – фантастический дракон в мифологии жителей острова Нias (Индонезия), является синкретическим животным, соединившим в себе черты нескольких зверей и птиц. В образе *ласара* нашли отражение представления нiasцев о дуалистическом строении Вселенной. В ней противостоят друг другу верх и низ, добро и зло, небесный и подземный миры. Небесная сфера ассоциируется с солнцем, золотом, мужским началом, ее символизируют птица носорог, петух, тигр, олень. С нижним миром ассоциируются луна, женское начало, цвета красный и черный, а животным-символом является водяная змея. Древо жизни соединяет два этих противоположных мира, которые вечно борются между собой, но не могут существо-

вать один без другого. Они дополняют друг друга, и в этой неразрывной связи кроется секрет космической гармонии. В образе *ласара* наглядно прослеживается его амбивалентная сущность. Он имеет тело змеи, которая на Ниасе является злым предвестником грядущих катастроф. Считалось, что земля держится на столбах, установ-

ленных на теле гигантской водяной змеи, и когда та шевелится, происходят приливы и отливы, разрушительные землетрясения. Голове же дракона *ласара* придают черты, свойственные животным небесной сферы. У него могут быть уши и ветвистые рожки оленя, а на носу – рог, как у птицы носорога. Изображение *ласара*, соединившего в себе мощные силы созидания и разрушения, наделялось функцией покровительства, поэтому оно помещалось на культовые предметы, включалось в декор общинных домов, украшало оружие. В виде головы дракона выполнялись, например, деревянные рукояти традиционных мечей *телугу*, что, как считалось, защищало владельца оружия от злых духов и злокозненных воздействий. Благоприятное воздействие этого своего рода оберега усиливалось за счет того, что на голове *ласара* вырезалась маленькая антропоморфная фигурка духа-охранителя [54].



Рукоять меча в виде головы *ласара*.
Индонезия, о. Ниас.
XX в.

ЛЕВ – в орнаментике почти всех стран чаще всего изображается в виде фантастического животного с львиным телом и драконообразной головой. У него круглые выпученные глаза, оскаленная пасть в обрамлении завитков шерсти и густая пламевидная грива, обычно образующая на затылке гребень. Многогранная символика льва объединяет его разнообразные положительные качества: силу и энергию, великодушие и благородство, доблесть и героизм, гордость и справедливость. Практически во всех мифологиях региона он выступает как царь зверей и является олицетворе-

нием королевской власти и могущества. Как охранителя священных мест льва помещают у лестничных маршей буддийских и индуистских храмов, а также на рельефах стен, оконных ставень и дверей. Его грозный облик призван отпугивать злых духов и демонов. В мифических преданиях говорится, что царь зверей обитает в сказочном лесу на склоне Гималаев. Он обладает чудесной способностью летать и совершать гигантские прыжки. Поэтому его иногда изображают с маленькими пламевидными крылышками.



Каменный рельеф с изображением льва в пасти *макара*. Камбоджа. Начало VII в.

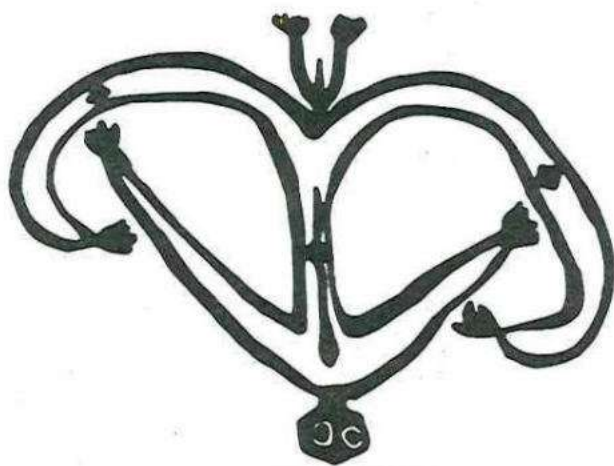
ми. Кхмеры помещают крылья на лапах льва *реачеасей*, а в Индонезии *раджасинга* (король-лев) часто имеет великолепные раскрытые за спиной крылья. В батиковых узорах Явы *синга* расположены парами, в зеркальном отражении, обычно охраняя скалы причудливых очертаний. Встречающиеся в орнаментах фигурки белых львов



Мотив льва в храмовом декоре. Лаос. XIX–XX вв.

указывают на покровительство высших сил и сакральное начало, что связано с влиянием мусульманской мифологии на индонезийскую культуру. Популярность образа льва в Индокитае объясняется его важной ролью в буддийской агиографии. В джатаках и легендах голос Будды нередко сравнивается с львиным рыком, его духовная сила – с мощью этого животного, принца Сиддхартху называют «львом из рода шакьев», красочные истории описывают его прошлые воплощения в облике царя зверей. Львы включаются в декоративные композиции храмовой резьбы, окруженные пышным растительным орнаментом, а также в качестве *вахан* буддийских и индуистских божеств. Пьедесталы и троны, на которых восседают божественные персонажи, могут иметь ножки в виде львиных лап, а спинки и подлокотники – маски с львиными мордами. Узор с маской фантастического льва или львиноподобного чудовища известен под названием *сингхамукха* (санскр. «лев-маска»). В декоративном искусстве встречается особая разновидность фантастического животного с телом льва и головой слона, называемого в Индокитае *гаджасингха*, а в Индонезии – *синга-баронг*. На вьетнамских вышивках устрашающие фигуры львов служили ранговыми знаками военных чиновников, а в деревянной резьбе часто встречаются львы *нге*, играющие мячом или шаром – символом солнечной энергии, а также львицы с львятами, олицетворяющие материнскую заботу и охрану семейного очага (см. также ЧИНТЭ) [18, с. 86–88; 36, с. 150–155; 74, с. 71; 79, с. 116–118].

ЛЕТУЧАЯ МЫШЬ – образ животного, чрезвычайно емкий по своему символическому содержанию. Во Вьетнаме он сложился под влиянием китайского искусства. Иероглиф, обозначающий летучую мышь, сходен по звучанию со словом «счастье», поэтому изображение животного считается пожеланием счастливой и долгой жизни. Особой символикой обладают композиции из нескольких летучих мышей. Пять существ олицетворяют пять благ жизни: богатство, долголетие, благополучие, добродетель и смерть от старости. Трехфигурные композиции расшифровываются как пожелание благополучия, долголетия и успешной карьеры. В декоре арок, дверей, курильниц, ваз, раскрашенных фонарей летучие мыши встречаются не только в виде отдельных фигур, но и в соединении с другими символическими предметами и персонажами. Так, летучая мышь, персик и две монеты обозначают «счастье, долголетие и богатство». Такой же смысл имеет летучая мышь, держащая в зубах иероглиф «долголетие». Как

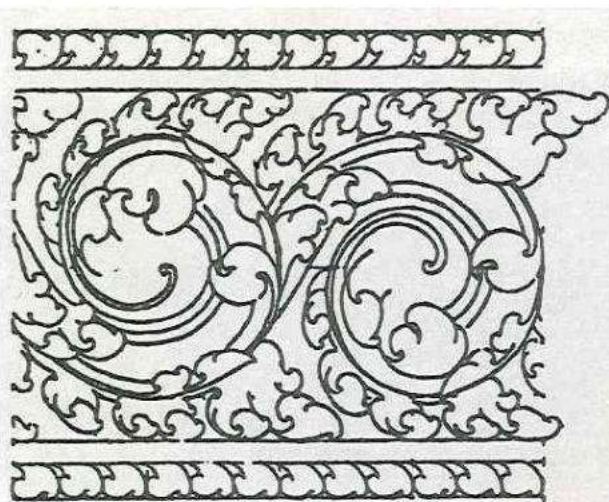


Узор *тар* со щита воина асмата.
Индонезия, Ириан Джая.
Начало XX в.

элементы орнаментального обрамления фигурки мышей нередко помещаются в углах или в верхней части декоративных композиций. У горных народов Северного Индокитая мотив этого животного, близкий по семантике дальневосточной, используется в ювелирных украшениях. Изображение, как правило, сильно стилизовано и орнаментально разработано. Особенно эффектно выглядят серебряные нагрудные украшения со вставками цветной эмали в виде широко раскрывшей крылья мыши. У некоторых племен летучая мышь считается тотемным животным. Как охранительница, приносящая удачу и счастье, почитается она и в Мьянме, где в деревянной резьбе используется особая форма фестончатой арки, носящей название *линодаун* – «летучая мышь».

В искусстве асμάτων, обитателей Ириан Джаи (о. Новая Гвинея), один из видов летучей мыши – летучая лисица *тар* – является распространенным анималистическим мотивом и ассоциируется с успешной охотой за головами. Семантика образа связана с местной мифологемой – отождествлением человека с деревом, плодами которого питаются летучие лисицы. При этом древесные корни сравниваются с ногами, ветви – с руками, а плоды – с головой человека. Удачливый охотник, добывший голову врага, уподобляется съевшему фрукт животному. Поэтому на щитах асмаатских воинов обычно присутствуют условные фигурки летучих лисиц, иногда дополненные антропоморфными элементами – человеческим лицом или ногами [5, с. 58–61; 60, с. 210–211].

ЛИАНООБРАЗНЫЙ УЗОР – бордюрный или фризовый орнамент из вьющихся кольцами лианообразных побегов с пышной листвой и цветами, популярен во всей Юго-Восточной Азии. В Мьянме он стал основой растительной орнаментики с Паганского периода (XI–XIII вв.). Существует несколько разновидностей этого узора: *ачей чупан* – лиана с пышной листвой, *чупан* – завитки с узкими папоротниковидными листиками, *каноупан* – волнообразные полосы из цветочных гирлянд и др. Лианообразный орнамент с крупными кольцами-завитками широко использовался в каменном зодчестве средневековой Камбоджи и в наши дни известен как *пхни ангкор* – «ангкорский узор». Бесконечно повторяющийся мотив вьющейся лианы имеет семантическую связь с идеей вечности и цикличности жизни. Он также ассоциируется с мифическими растениями, соединяющими небо и землю. Так, в лаосском предании говорится об огромной лиане, выросшей из ноздрей ле-



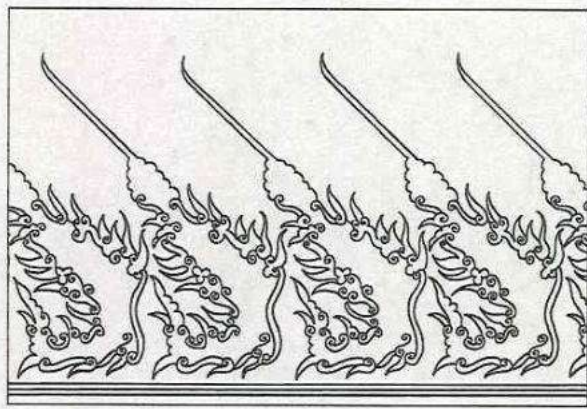
Лианообразный узор с каменного рельефа. Камбоджа. XI–XII вв.

гендарного буйвола и закрывшей свет солнца, а срубившие ее первопредки Пху Не и Ня Не стали покровителями лаосского королевства. Во вьетнамском варианте лианообразного узора пышная листва заменяется спиралевидными усиками. Иногда в такой манере изображался вьюнок, являющийся эмблемой любви и счастливого супружества. Необычайным разнообразием отличаются лианообразные узоры даяков Калимантана. В некоторых композициях они заполняют всю поверхность, в других – обрамляют такие мотивы, как *Древо жизни*, «корабль мертвых» [4, с. 99–105; 34, рис. 82; 39, с. 206–215].

ЛИДАХ АПИ (индонез. «язычок пламени») – классический узор в виде язычка пламени в индонезийской орнаментике. Его разновидностями являются узоры *моданг* – «пламевидный побег», *чемукиран* – «стручок». Пламевидные узоры восходят к древнейшим представлениям о магической силе огня, его очистительных и оберегающих свойствах. Ог-

ненные язычки были символом космической энергии, являющейся важной силой в процессе мироздания. Ею наделялись божества, как, например, доиндуистский верховный бог балийцев Тинтя, изображаемый с пламенем, исторгающимся из его головы, плеч и локтей. В индуистско-балийской орнаментальной традиции узор *лидах апи* ассоциировался со священным знаком «ом» – первым слогом магической формулы *ом мани падме хум* (благословен рожденный в лотосе). Пламевидные мотивы использовались в батиках в качестве бордюрного или окантовочного орнамента. Это характерно для мужских головных платков *кепала*, парадных королевских и праздничных одеяний *каин додот* и женских шарфов *кембен*, драпируемых на груди. *Лидях апи* также часто украшает изделия *торевтики*, образуя бордюрные полосы [6, с. 78–79; 36, с. 298–303].

ЛОТОС – самый распространенный орнаментальный мотив в Юго-Восточной Азии. Его символика чрезвычайно многогранна. Изначально лотос связан с древнейшими представлениями о плодородии, процветании, рождении и энергии созидания. Эти семантические характеристики стали в дальнейшем основой индуистско-буддийской символики лотоса, получившей сложную разработку в мифологиях стран региона. Цветок являлся олицетворением женского животворящего лона, богини-матери, а также слияния женского и мужского начал как источника жизни во Вселенной. Космический аспект лотоса раскрывается в мифичес-



Батиковый узор *лидах апи*.
Индонезия, о. Ява.
XX в.

ких преданиях о возникновении Вселенной, заимствованных из древнеиндийской литературы. Тысячелепестковый золотой лотос вырастает из пупка бога Нараяны (Вишну), лежащего в космических водах или пустоте. В чаше раскрывшегося гигантского цветка появляется четырехликий бог-творец Брахма, который начинает создавать мир, и лепестки лотоса превращаются в горы, реки, моря, небо, звезды и т.д. Так начинается каждый новый цикл существования Вселенной. В некоторых мифологических версиях лист лотоса, плавающий в мировом океане, становится опорой земли. Пятилепестковый или восьмилепестковый лотос – символ космического пространства, его горизонтальной структуры с центром, основными и промежуточными сторонами света. В вертикальной схеме Вселенной лотосовый стебель с цветком объединяет небеса и землю и в этом качестве является эквивалентом Мирового древа. Изображение лотоса, растущего из сосуда, которое часто встречается в орнаментах, интерпретируется как образ организованной Вселенной: сосуд –местилище первобытных вод, стебель лотоса – ось мира, а листья, бутоны и цветы – все

жизненные явления. Еще один ассоциативный ряд: бутон, распустившийся цветок и коробочка с семенами символизируют будущее, настоящее и прошлое. Помещение буддийских и индуистских богов на лотосовые пьедесталы также выражает одну из основных идей образа лотоса – быть поддержкой и опорой всего сущего. «Лотосорожденной» называют богиню Лакшми, покровительницу плодородия и процветания. Согласно легенде, только что родившийся Будда Шакьямуни свои первые шаги сделал по цветкам лотоса, чудесным образом появившимся из-под земли. В лотосовый трон превратилась священная трава куша, которую будущий Будда положил под деревом Бодхи перед Просветлением. Одна из основных поз Будды и буддийских персонажей – *падмасана* (поза лотоса). Боги не только восседают на лотосовых тронах, но и держат в руках бутоны или цветы лотоса в качестве атрибутов. Другой аспект символики лотоса раскрывается в широко распространенной поэтической метафоре: растущий в илистых, заболоченных прудах цветок остается безупречно чистым. Точно также мудрец, живущий в мире, далек от мирской суеты и

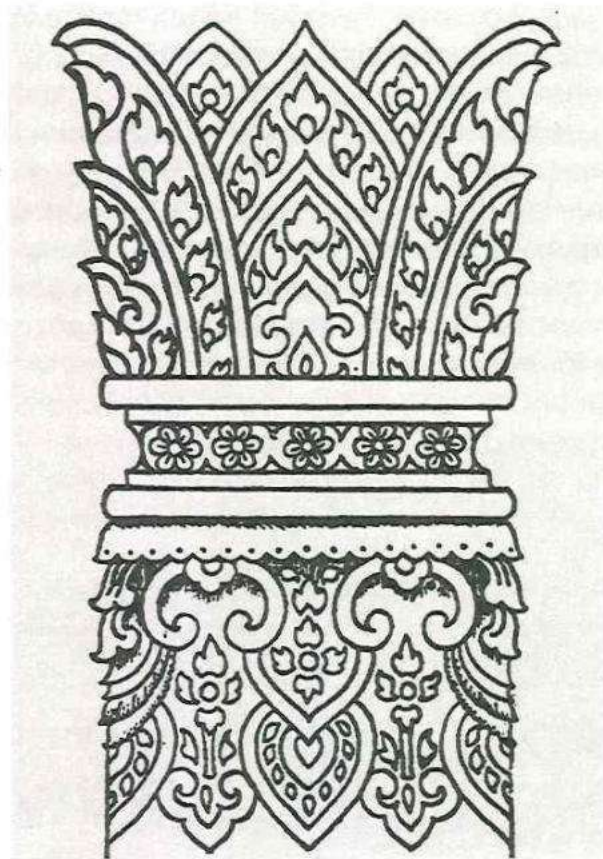


Фрагмент деревянного алтарного столика.
Таиланд.
XIX в.

грязи. Лотос олицетворяет чистоту, незамутненность сознания и просветленность духа, свободного от земных уз. Он входит в символично-орнаментальные изображения «восьми драгоценностей» буддизма.

Лотос является одним из основных элементов архитектурной орнаментики. Лепестки лотоса обрамляют цоколи и карнизы культовых и дворцовых сооружений, базы и капители колонн. Цветочные розетки в виде раскрывшегося лотоса украшают поверхности стен, потолков, фронтонов, оконных ставней и дверей. Нередко лotosовые розетки соединяются пышными побе-

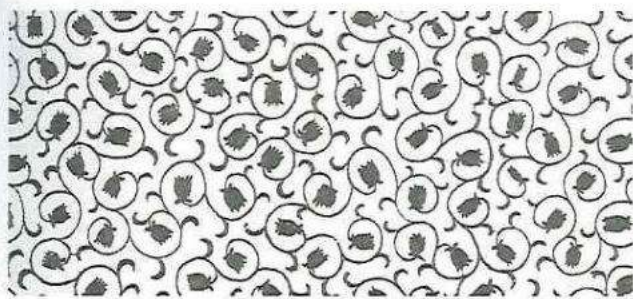
гами, листья которых в декоре Индокитая приобретают стилизованные пламевидные очертания. В архитектурных рельефах раннесредневековой Индонезии листья и цветы лотоса выглядят почти натуралистично. Такой же характер имеют их изображения на монументальной храмовой скульптуре. Причем лотосы выполнены так реалистично, что можно определить их ботанический вид. Обычно изображались три разновидности этого священного растения: красный (*Nelumbium speciosum*, санскр. *padma*) и белый (*Nymphaea lotos*, санскр. *kumuda*), которые имели одинаковые формы и отличались только цветом, а также голубой лотос (*Nymphaea stellata*, санскр. *utpala*), напоминающий водяную лилию с заостренными лепестками. Любопытно, что по своеобразному орнаментальному обрамлению скульптур индонезийских властителей можно порой выявить их династийную принадлежность. Так, правителей царства Сингасари (XIII – начало XIV в.) окружают лотосы, вырастающие из клубней, тогда как рядом с царственными особами династии Маджапахит (XIV в.) помещают вазы с пышными лотосами. Более стилизованный характер имеет лотос в орнаментике произведений декоративно-прикладного искусства. В индонезийских батиках он приобретает форму чудесно распустившегося цветка. В таи-лаосских и кхмерских орнаментах основным элементом становится крупный лепесток лотоса, заполненный мелким растительным узором, цветок в целом изображается как сложная розетка, а коробочка – в виде заполненного горошинами круга. Схе-



Капитель храмовой колонны с лепестками лотоса. Лаос. XIX–XX вв.

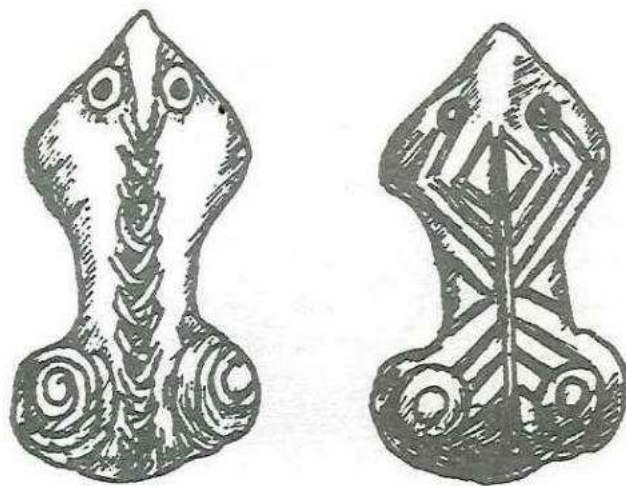
матично выглядит лотос во вьетнамском раннесредневековом декоре, в дальнейшем же он изображается более реалистично и часто входит в такие традиционные композиции, как «цветы и птицы», «четыре времени года», ассоциируясь с летом. Цветок лотоса и его коробочка с семенами во Вьетнаме – благопожелательный знак рождения многочисленного мужского потомства [6, с. 134–145; 17, с. 17–22; 42, с. 74, 83–84, ил. 216, 248, 263; 76, т. II, с. 71–72].

ЛУНГ (индонез. «изгиб, побег») – батиковый растительный узор в виде тонких изогнутых побегов, усиков виноградной лозы или другого вьющегося растения. По мнению ряда исследователей орнаментального наследия Индонезии, в основе мотива лунг лежит стилизованное изображение корней лотоса – символа плодородия. Узор может быть главным мотивом ткани или служить заполнителем фона, на котором помещаются более крупные элементы – бутоны, цветы, птички и т.п. Ковровая орнаментация полотна лунговыми мотивами воспринимается как намек на вечно обновляющиеся и повторяющиеся формы жизни [21, с. 9; 56, с. 174–175].



Батик с узором лунг.
Индонезия, о. Ява.
XX в.

ЛЯГУШКА (ЖАБА) – образ, изначально связанный с водной стихией и подземным миром. Хтоническое по своему происхождению животное прочно ассоциируется с идеей плодородия. Фигуры лягушек украшают барабаны донгшонского типа, которые с древности использовались в обрядах вызывания дождя, высадки риса, сбора урожая, в семейных праздниках, похоронных ритуалах и во многих других случаях. Традиция изготовления подобных барабанов до сих пор сохранилась у ряда народов Индокитая – вьетов, лао, шанов, каренов, которые образно называют их «лягушачьи барабаны», ведь главным изобразительным мотивом ударной плоскости по-прежнему остается лягушка. Во Вьетнаме существует поверье, что лягушки появились на земле вместе с влагой, падающей с неба. Однажды во время великой засухи жабы и лягушки восстали против богов и стали издавать такой шум, что те были вынуждены послать на землю дождь. С тех пор кваканье лягушек



Фигуры лягушек с каренского бронзового барабана. Северный Индокитай.
XIX в.

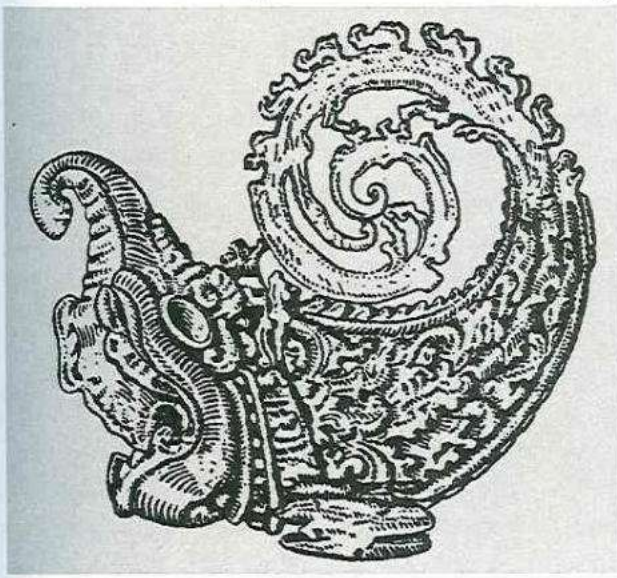
предвещает обильные осадки. В лаосской мифологии они были одними из первых, созданных богами, существ. Более того, в споре животных о том, каким должен быть рис – основная пища людей, мнение лягушки оказалось решающим: рисовый колос был сотворен размером в «три лягушачьи лапы». В некоторых индокитайских мифах о мировом потопе именно лягушки предупреждают людей о грядущей катастрофе. Не последнюю роль играют они в зооморфном тотемизме. Живущий в Мьянме мон-кхмерский народ ва ведет свое происхождение от легендарных первопредков-лягушек Ятаум и Ятай, научивших людей выращивать рис и учредивших обычай охоты за головами. Подобные мифы известны также тайским и индонезийским народам. Лягушка как охранительница полей почитается во многих регионах Юго-Восточной Азии. В некоторых странах с ней связывали лунные затмения. Во вьетских мифах упоминается трехлапая жаба, обитающая на Луне. Вьеты ассоциировали жабу с богатством, так как ее имя является омоном слова «деньги». Ей придавался и такой благопожелательный смысл – успешная сдача экзаменов. В народных картинах популярны изображения лягушачьих школ, а устойчивая пара «мальчик с жабой» была пожеланием талантливого и богатого мужского потомства. На трехлапых жабах иногда восседают даосские святые, что напоминает известную легенду о бессмертном, выловившем из колодца жабу-оборотня при помощи связки монет. История трансформировалась позднее в народную сказку о мальчике Люхуае,

которому волшебная лягушка принесла богатство. Мотив лягушки с монетами встречается иногда в традиционном женском костюме придворной знати Вьетнама. Образ этого животного популярен и в купеческой среде, ибо, как считают, способствует удачной торговле [24, с. 1, 9–11, 118–119; 27; 60, с. 115–117; 75, с. 37–40].

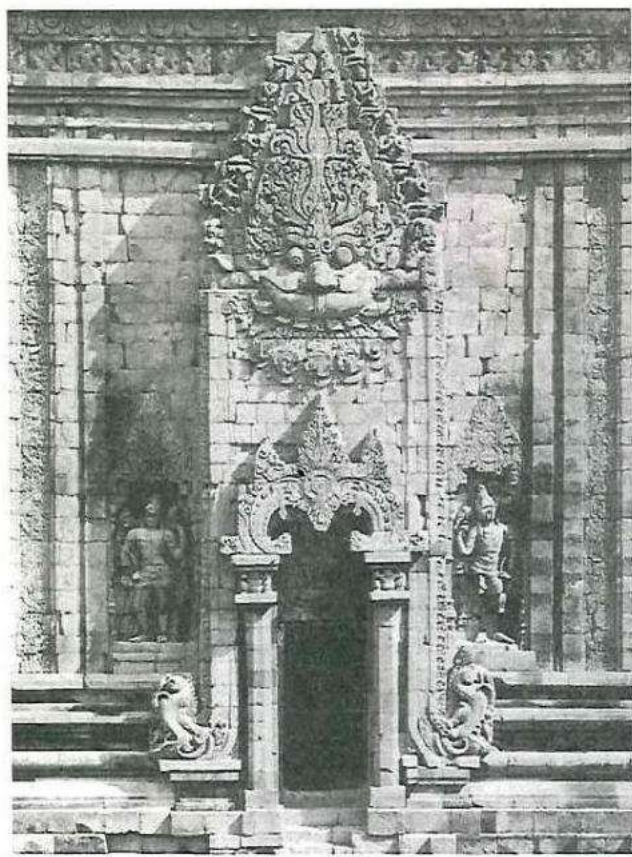
МАКАРА (др.-инд.) – образ фантастического морского чудовища с драконообразной головой, змеиным или рыбьим телом сформировался в Юго-Восточной Азии под влиянием индийской мифологии. Его семантика определена прежде всего связью с водной стихией. *Макара* является олицетворением плодородия, жизненной силы и природного изобилия. Ему присущи охранительные функции, поэтому в индуистских мифах он становится *ваханой* или эмблемой ряда божеств – повелителя вод Варуны, бога богатства Куберы, бога любви Камы и др. В буддизме *макара* выступает как один из охранителей учения Будды, фигурка водяного чудовища включается в 108 знаков на ступне Будды. Он также является одним из зодиакальных знаков – созвездия Козерога. Изображение этого гибридного существа в различных национальных традициях имеет свои особенности. В средневековой архитектуре Индонезии *макара* – постоянный орнаментальный элемент, причем акцентируется обычно только голова с широко раскрытой пастью и поднятым вверх хоботом. В виде *макары* делались водосливы, обрамления декоративных арок и лестничных маршей. Он был неременной частью пышной пор-

тальной композиции *кала-макара*, когда на архитраве помещалась маска *кала*, от нее отходили узкие полосы растительного орнамента и, спускаясь вниз по пилястрам, словно превращались в тела *макар*, головы которых завершали композицию в нижних углах портала: В открытой пасти чудовища нередко находилась фигурка фантастического льва или карлика *якши*, а в хоботе он держал цветочную или жемчужную гирлянду. Иногда голова *макары* была настолько орнаментализирована, что практически сливалась с окружающим растительным декором. Такая структура портала имела символично-философский смысл: при входе в храм человек должен отрешиться от мирской суеты и земных благ, чтобы преодолеть охраняемую фантастическими существами «грань», отделяющую нашу реальность от иного, божественного, мира (см. также КАЛА). В индонезийских произведениях юве-

лирного искусства, где образ *макары* встречался наиболее часто, он изображался обычно с телом дельфина или рыбы. *Макара* (кхмер. *мако*) являлся неременным элементом архитектурного декора раннесредневековой Камбоджи. Его включали в композицию архитравов, имевшую сходную с индонезийской структуру и символику. Фантастическое существо давалось обычно в сочетании с маской *кала*, змеями *ниэк* и львами *реачеасей*. В Лаосе и Таиланде *макара* можно видеть в роли охранителя культовых построек: его изогнутое змееобразное тело обрамляет перила лестниц, а находящиеся у подножья головы с открытой пастью



Золотое украшение в виде *макара*.
Индонезия, о. Ява.
IX–XIII вв.

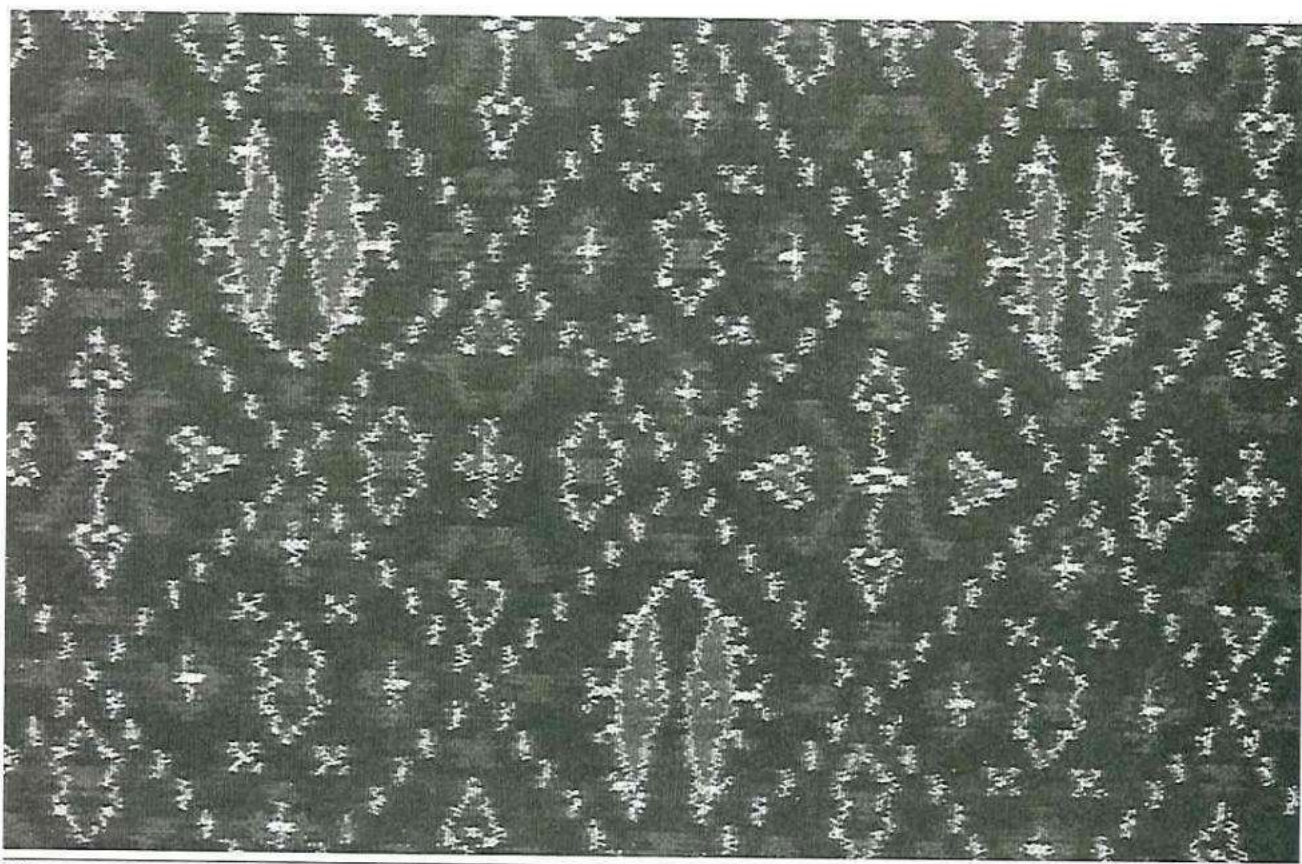


Портальная композиция *кала-макара*.
Индонезия, о. Ява, чанди Каласан.
VIII–IX вв.

изрыгают тела змей-*нак*. Иногда *макара* снабжается крокодильими лапами, в которых он держит рыбу. Подобный мотив используется в декоративных консолях и орнаментальной резьбе деревянных панелей, украшающих окна и двери культовых построек. Встречается *макара* среди сложных орнаментов алтарных пьедесталов – самой сакральной части храма, а изредка даже помещается в ореолах будд и *бодхисаттв*. Известен этот образ и во Вьетнаме, где он появляется первоначально в архитектурной орнаментике Тямпы и имеет вид чудовища с львиными лапами и рыбьим хвостом, а в более позднее время принимает облик водя-

ного дракона *ронг* с мощным рыбьим телом и хвостом кита. В виде фантастической рыбы *мока* (вьет.) изготавливались щелевые барабаны, которые подвешивались к потолочным балкам общинных домов и использовались в обрядах земледельческого цикла [36, с. 160–164; 76, т. II, с. 90–91; 77, с. 48, 54, 55, 59].

МАМУЛИ (индонез., о. Сумба «золотая подвеска») – орнаментальный мотив украшения в виде стилизованной раковины, характерный для текстильной традиции Малых Зондских островов. *Мамули* обычно ассоциируются с материнским началом и женским сексуальным орга-



Икат с узором *мамули*.
Индонезия, о. Флорес.
XX в.

ном. Украшения в виде серег и подвесок обязательно входят в число даров, которыми обмениваются семьи молодоженов во время свадебного ритуала. *Мамули*, дополненное цепочкой, являющейся мужским знаком, олицетворяло собой гармонию двух противоположных начал и супружеское счастье. Когда такое украшение присутствует среди свадебных даров, считается, что мужчина отныне становится собственником тела женщины и ее будущих детей. На острове Флорес, где этот узор называется *мбоко веа*, он может быть основным мотивом икатов, а иногда дается в сочетании с другими символическими мотивами: «серьги» свисают с ветвей Мирового древа или из пасти змеи. Мотив *мамули* присутствует и в даякских тканях *пуа кумбу*, где он украшает фигуры духов предков [32, с. 123–140; 56, с. 95–97].

МАНОУСИХА (бирм. «человеколев») – в мифологии Мьянмы фантастическое существо с человеческим торсом и головой и двумя львиными туловищами. Он изображается обычно сидящим, опирающимся прямыми руками о землю, на голове у него коническая корона с фигурными заушными украшениями, остроконечному абрису которых вторят декоративные пламевидные кисточки на двух львиных хвостах. О появлении этого образа рассказывает местная легенда. Когда-то у большого селения на берегу моря поселилось ужасное чудовище, питавшееся человеческим мясом. Людоед потребовал у жителей деревни каждый день отдавать ему на съедение молодую девушку. Когда очередь дошла до дочери

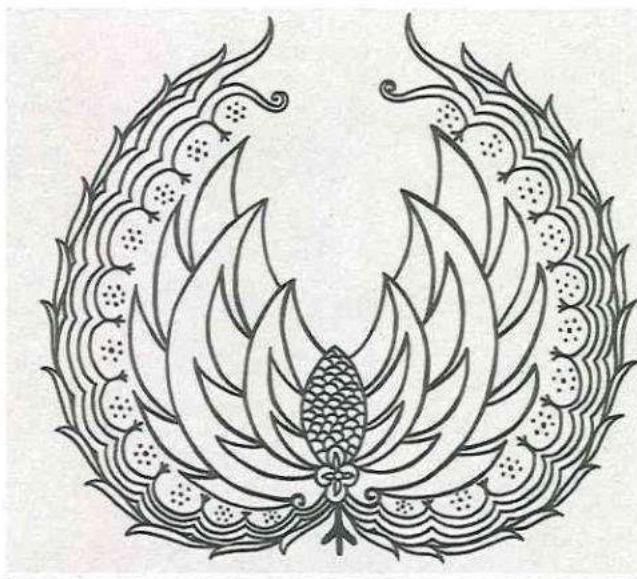
старосты, он в отчаянии обратился к старейшему монаху, владевшему тайнами магии. По совету старца самый искусный мастер создал необыкновенную статую с двойным львиным туловищем и прекрасным мужественным лицом юноши. Ее и поставили у ворот деревни как охранителя. Чудовище действительно испугалось, в страхе удалилось и больше никогда уже не беспокоило жителей. Изображение *manoosikha* с тех пор служит оберегом от всяких вредоносных сил, помещается в святилищах, включается в декор храмовой резьбы, в орнаментацию лаковых панно и вышивок, украшает иллюстрированные манускрипты. В виде



Лаковое панно с изображением *manoosikha*.
Мьянма.
XX в.

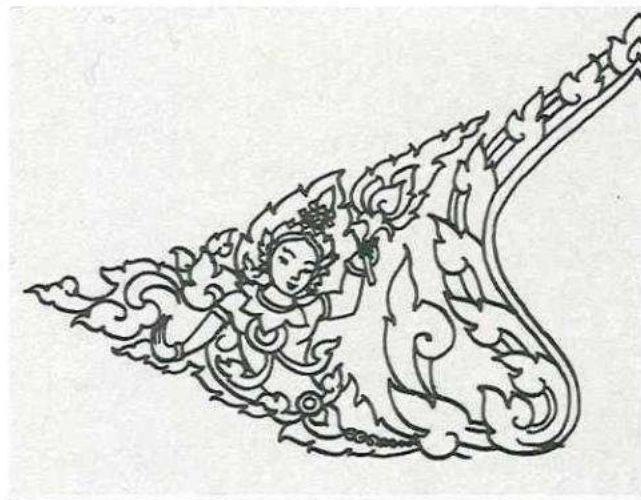
львиноподобных стражей нередко выполняли бронзовые петли для подвески храмовых колоколов. Помимо Мьянмы этот образ встречается в произведениях декоративно-прикладного искусства Таиланда и Лаоса [82, ил. 90].

МИРОНГ (индонез. «пара крыльев») – традиционный узор батиков Центральной Явы. Имеет вид пары крыльев, почти примыкающих друг к другу или находящихся на незначительном расстоянии. Символизируя священного орла Гаруду, мотив *миронг* входит в категорию *ларанган* – «запрещенных» узоров. Батики с подобным декором предназначались для ближайших родственников правителя – сыновей, дочерей, братьев и дядьев. *Миронг* играет важную структурную роль в сложных раппортных композициях. Символико-магическое значение мотива идентично семантике узора *лар* (см. ГАРУДА, ЛАР, САВАТ) [6, с. 67–73].



Батиковый узор *миронг*.
Индонезия, о. Ява.
XX в.

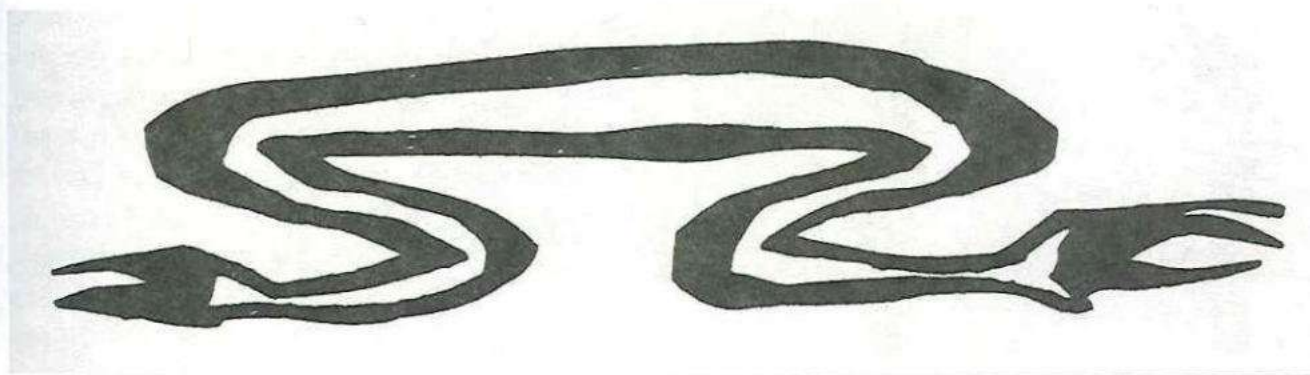
НАРИЛАТА (тайск.) – орнамент в виде вьющейся кольцами лозы или дерева с женскими полуфигурками, вырастающими из цветка или побега. Считается, что это изображение мифической лианы, растущей в волшебном лесу гор Химапхан (Гималаи). В чашечках ее цветков сидят поразительной красоты женщины, которые смущают и соблазняют медитирующих здесь отшельников. Говорят, один из них, лишь взглянув на чудесный цветок-женщину, сразу лишился своих духовных заслуг и магической силы, и ему пришлось вернуться к мирской жизни. В декоре фигурки красавиц сильно напоминают божественных существ *тхепраном* (см. ТХЕПРАНОМ). Узор *нарилата* встречается в архитектурной орнаментике и лаковой декорации как Таиланда, так и Лаоса и Камбоджи. Иногда в композиции с волшебным деревом *нарилата* включаются эротические сценки, в которых женщины-цветы изображаются в объятиях мужчин.



Узор *нарилата* в архитектурном декоре.
Лаос.
XX в.

НАСЕКОМЫЕ – орнаментальные мотивы насекомых не получили повсеместного распространения, но в отдельных регионах несут особую семантическую нагрузку. В мифических преданиях и сказках различные насекомые связываются с определенными космическими зонами и частями Мирового древа. Так, **пчела** и **бабочка** ассоциируются с верхним миром, а **москиты** – с нижним. Некоторые из «небесных» насекомых почитались и как тотемы, например пчела у ряда горных народов Индокитая, где ее изображения помещались на ювелирных украшениях и вышивках. Появление пчел ассоциировалось с приходом весны, а их кропотливое собирание нектара – с трудолюбием и плодородием. Мед же олицетворял обретение духовной силы и мудрости. В орнаментальном искусстве Северной Мьянмы декор *пьячжизве* наподобие пчелиных сот был связан с королевской символикой и нередко вписывался в резьбу дворцовых построек и царских тронов. В Мандалае даже существовал Пчелиный дворец, где стоял парадный Пчелиный трон, и именно здесь проводились королевс-

кие свадебные церемонии. Представления о магическом превращении человека в насекомое довольно часто встречаются в фольклоре и буддийской литературе Индокитая. В декоративных росписях иногда появляется мотив **шмеля**, **блохи** или другого насекомого, облик которого принимают легендарные герои, чтобы спасти своих возлюбленных или найти справедливость. Вьетнамцы особо выделяли **цикаду**, отождествляя ее с идеей вечной молодости, долголетия и бессмертия за способность претерпевать длинный цикл изменений от личинки до взрослого насекомого. Цикады считались долгожителями и могли доживать до 70 лет. **Кузнечикам** приписывалась большая плодовитость, и их изображения служили пожеланием многочисленного потомства. Во вьетнамской орнаментике используется также сильно стилизованный мотив **шелковичных червей** в виде узкой полоски из полуovalов. Более натуралистично, особенно в вышивках, выглядят узоры **мотыльков** и **стрекоз**, олицетворяющих краткость и мимолетность жизни (см. также БАБОЧКА).

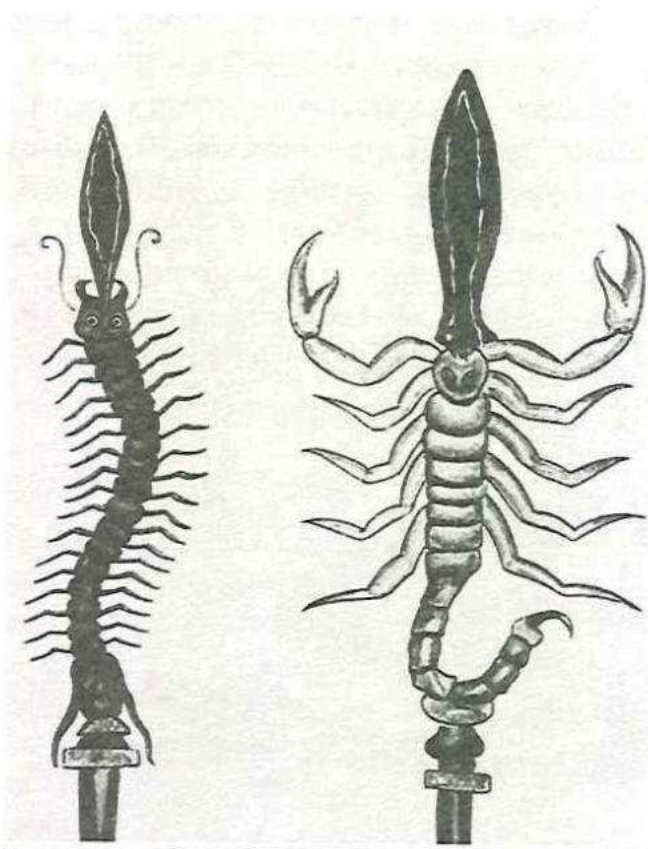


Мотив богомола на щите воина асмата.
Индонезия, Ириан Джая.
XX в.

В Индонезии насекомые включаются в декор батиков наряду с другими животными. Такие композиции воплощают представление о бесконечном разнообразии жизненных форм и связываются с идеей плодородия. Особой магической силой, как верили жители Явы, обладает ритуальная одежда *каин додот* с узором *алас аласан* (жизнь и процветание), способная отгонять злых духов. Орнаментализированная часть этой одежды сплошь покрыта тонкими, графичными изображениями животных, среди которых множество насекомых. Подобные *додоты* могли носить только правители, а также молодожены, так как в Индонезии их называли «коро-

лем и королевой на один день». Значительное место в декоративном искусстве асмагов Новой Гвинеи занимал образ **богомол**. Он считался символом успешной охоты за головами, так как самка насекомого нередко откусывает голову самца во время любовных игр. Стилизованные фигурки богомол (узор *венет*) украшают барабаны, щиты, копья воинов и ритуальные столбы, возводимые в честь умерших членов общины [5, с. 21–22, 58–61; 22, с. 61–62; 60, с. 386–387].

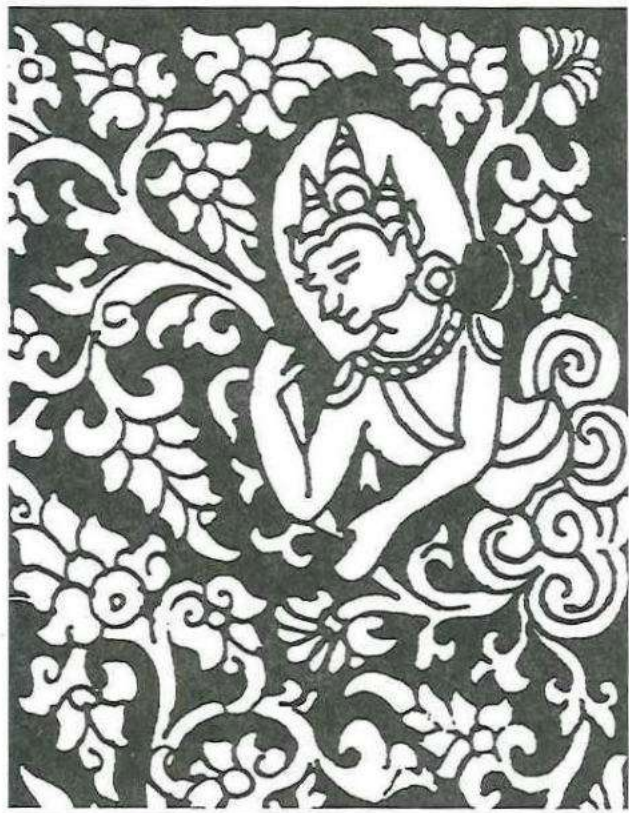
НАТ (бирм. «дух») – персонаж анимистического пантеона, сложившегося в древности в среде бирманцев – основного населения Мьянмы. *Натами* называют духов явлений и объектов природы (солнца, луны, ветра, дождя, гор, полей, рек и др.), а также покровителей местности, деревни, города и человека. Почти в каждом бирманском доме можно увидеть кокосовый орех, перевязанный желтой или красной ленточкой, – местопребывание *ната* домашнего очага, которого зовут Мин Махагири. Считают, что он охраняет семью от болезней и несчастий, но взамен требует неукоснительного исполнения правил семейной жизни. С ним связана красочная легенда об искусном кузнеце, когда-то приговоренном к сожжению злым королем и превратившимся после смерти в *ната*. Вместе со своей сестрой, бросившейся в костер вслед за любимым братом, он вскоре нашел пристанище на горе Поупа – своеобразном «Олимпе» *натов*, где его и стали называть Мин Махагири – «Нат Великой горы». В течение нескольких столетий сложилась



Навершие церемониальных копий.
Индонезия, о. Ява.
XIX в.

группа главных *натов*, в которую были включены 37 духов легендарных и исторических деятелей, а во главе всего пантеона был поставлен *нат* Таджамин, отождествленный с индуистско-буддийским божеством Саккой (Индрой). Из всех стран Индокитая только в Мьянме анимистический культ достиг высокой степени антропоморфизации. Почти все изображаемые главные *наты* персонифицированы и имеют легендарные биографии. Фигуры *натов* устанавливаются в специальных помещениях, они становятся обязательными элементами архитектурного декора храмовых и дворцовых построек, вписываются в орнаментальную резьбу, украшающую предметы традиционной

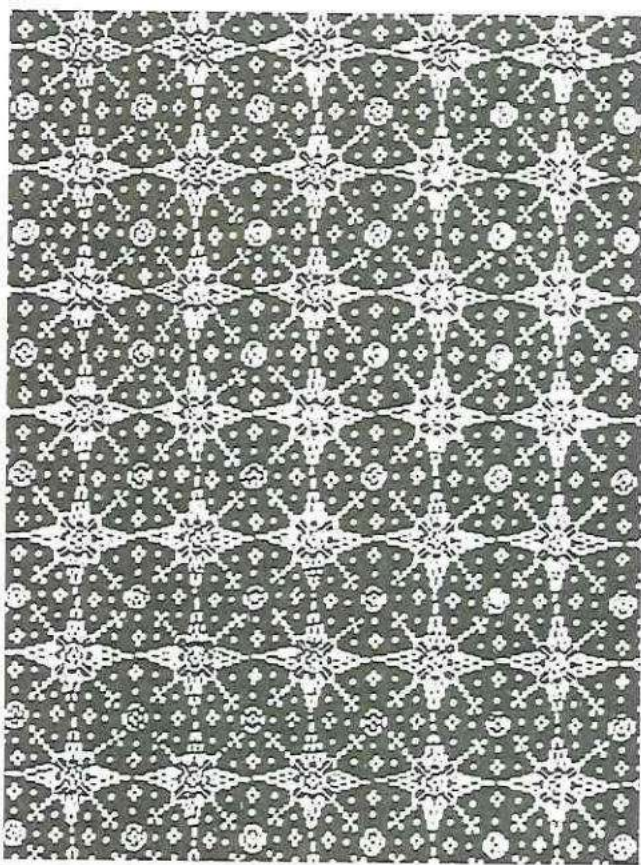
мебели, декоративные ширмы. Изображают их, как правило, в пышных придворных костюмах с крылышками и высоких головных уборах, со сложенными в молитвенном жесте *анжали* руками или держащими цветы. Особую иконографию имеет Локанат – хранитель мира, который почитается и как покровитель искусств: музыки, танца и пения. Его рисуют обычно сидящим с жасминовой гирляндой и цимбалами, зажатыми между пальцами ног. Согласно легенде, его сладостная песня и чарующий танец остановили кровавую битву между королем львов *чинтэ* и предводителем летающих слонов за власть на небесах Тавадейнта [74, с. 79–81; 89, с. 7–8, 19, 151–155 и др.].



Нат. Фрагмент храмовой росписи.
Мьянма, г. Паган.
XIII в.

НИТИК (индонез. «точка, крапинка») – особая категория батиковых узоров, относящихся, по-видимому, к числу наиболее древних. Они состоят из свободных комбинаций точек и штрихов, создающих иллюзию переплетающихся нитей или волокон. Возможно, эти мотивы имитируют фактуру тканых или плетеных изделий. По другой версии, узоры *нитик* подражают орнаментам старинных батиков, воск на которые наносился палочкой, вследствие чего линии имели прерывистый, пунктирный вид. *Нитик* представляет собой раппортную композицию из розеток, заполненных различными звездообразными мотивами. Изящные и утонченные, они производят впечатление кружевного плетения. Недаром яванцы давали им поэтические названия: «прозрачная вода», «победа созвездий», «цветок гвоздичного дерева» и др. Особенно популярны мотивы

уненген (радость свидания) – восьми-лучевая звезда, *трунтум* (расцветающий) – белая звезда на темно-синем фоне, *матахари* (солнце) – многолучевая розетка. В каин панджанги с узорами *нитик* заворачивают младенцев во время церемонии наречения имени и обрезания волос, которая проводится, когда ребенку исполняется 40 дней. Считается, что этот магический орнамент поможет ему стать сильным и самостоятельным. Батики *нитик* носят также накануне свадьбы, так как напоминающие праздничный фейерверк узоры создают радостное торжественное настроение [6, с. 64–65; 21, с. 23–27; 56, с. 171–172].



Батик с узором *нитик*.
Индонезия, о. Ява.
XX в.

ОБЕЗЬЯНА – мотив обезьяны в орнаментальных композициях часто связан с мифологическими представлениями о ней как об одном из классификаторов срединного, земного, мира в трехчленной структуре Вселенной. В этом качестве изображение обезьяны помещается среди пышной листвы на ветвях деревьев, ассоциирующихся с Мировым деревом. Ярким образцом такого сюжета является индонезийский *гунунган* – центральная фигура в теневом театре, олицетворяющая Древо жизни. В период средневековья возникает настоящий культ обезьяны, связанный с распространением индуистского эпоса «Рамаяна». Одним из главных эпических героев является божественная могучая обезьяна Хануман, ставшая полководцем войска Рамы, незаменимым его помощником в битвах с демоном Раваной. Представителей обезьяньей армии можно часто видеть в архитектурном резном декоре и храмовых росписях. В буддизме образ обезьяны приобретает двойственный характер. С одной стороны, он имеет негативный оттенок как символ мирской суеты, обмана и иллюзий. В то же время к этому животному относятся с почтением, так как в ряде легенд рассказывается об обезьянах, ставших последователями учения Будды. Наиболее часто изображается обезьяна, подносящая медовые соты Просветленному во время его отшельничества в лесу Парилейяка. Как говорит легендарное предание, за свое благочестие обезьяна после смерти возродилась на небесах в виде божества. На серебряных и лаковых сосудах Лаоса, Мьянмы

фигурки обезьян помещаются в медальонах на фоне цветочно-лиственных узоров. Нередко такие медальоны включаются в круговую композицию с изображением животных 12-летнего цикла, куда входит и обезьяна. Во вьетнамской орнаментике она также играет роль благоприятного знака, оберегающего от демонов и всякой нечисти, предохраняющего от болезней и неудачи в делах. Культ этого животного во Вьетнаме связан с почитанием легендарной обезьяны То Нгок Ханг (кит. Сунь Укун), героя знаменитого китайского романа «Путешествие на Запад». В нем описывается, как могучий и хитроумный То Нгок Ханг

охранял монаха, посланного в Индию за священными буддийскими текстами [34, ил. 71, 73, 81–82; 60, с. 252; 83, с. 187–189, 212–215, 223–227].

ОБЛАКО – орнамент в виде стилизованных облаков различной конфигурации, наиболее распространен в искусстве Вьетнама. Символика его определена почитанием Неба как подателя животворной влаги, дождя, приносящего плодородие земле. Облачный узор (вьет. *мэй*) родственен древнейшим «громовым» орнаментам, таким как меандровые, волнообразные. Подобно им, он связан с высшими небесными силами и милостью богов, поэтому всегда воспринимался как благопожелательный знак. Облака являются обязательным элементом традиционного сюжета – драконы, играющие огненной жемчужиной, что олицетворяет вечное противоборство различных природных стихий и в то же время стремление к вселенской гармонии. Нередко на фоне сплошных кучевидных облаков изображается фигура летящего слона – символа грозовой тучи. Особенно часто облачные узоры используются в бордюрных или фризовых композициях. Они могут иметь различные формы: наподобие язычков пламени, извивающихся волнообразных лент, спиралевидных завитков. Наконец, это могут быть многолопастные фестоны, схожие по очертаниям с «исполняющим желания» жезлом жуи или магическим грибом *линчжи* и приобретающие в таких случаях то же значение – долголетие и бессмертие. Облачным орнаментом украшают во Вьетнаме одежды бодхи-



Сцена схватки обезьян Бали и Сугривы. Фрагмент стенной росписи. Камбоджа. Конец XIX в.

саттв и различных буддийских божеств. В других странах Юго-Восточной Азии облачный орнамент появляется в основном в тех видах художественного творчества, которые испытали влияние дальневосточного искусства. Характерным примером служит текстиль Северо-Западной Явы. В батиковой орнаментике Чиребона существует особый узор *мега* (облако), который порой является единственным формообразующим элементом декоративных композиций. Облака здесь, в отличие от вьетнамских, имеют более причудливый сложный абрис и острые, изогнутые концы. Необычайно выразительно колористическое звучание таких батиков, в которых варьируются насыщенные оттенки синего, фиолетового, бордового цветов. Такая цветовая гамма носит несколь-

ко тревожный характер, и неудивительно, что один из вариантов узора получил название *мегамендунг* – «угрожающие облака, дождевая туча». В качестве бордюра облаковидные орнаменты использовались в индонезийском искусстве еще в средневековье, например, на постаментах каменных скульптур, а в наши дни они обычно украшают изделия художественного металла. Очень выразительны облачные узоры на мьянманских лаковых сосудах – это, как правило, концентрические пояса из соединенных многолопастных элементов черного-желтого цвета на красном фоне. Орнамент используется также в тканях традиционной одежды, декоративных обрамлениях иллюстрированных манускриптов [6, с. 151–155; 40, с. 173–175; 79, с. 116–122].



Батик с узором *мега*.
Индонезия, Северо-Западная Ява.
XX в.

ОКИР (язык народности маранао «узор») – группа орнаментов, характерных для искусства южнофилиппинского региона, которые особенно широко стали применяться со времени распространения ислама. Под влиянием мусульманской орнаментальной традиции особенностью узоров *окир* стало почти полное отсутствие изобразительных элементов – антропоморфных и зооморфных. Орнаменты *окир* обычно подразделяются на два вида: *окир-а-дату* – «мужские узоры», построенные на растительных мотивах, и *окир-а-бай* – «женские узоры», состоящие из геометрических элементов. Такая классификация обусловлена в определенной степени технологией изготовления украшаемых предметов. Женским ремеслом у народа маранао считалось ткачество и плетение,

в котором все тканые мотивы приобретали геометризированные формы, поэтому зигзаги, треугольники, квадраты, свастики и тому подобное образовали орнаментальный арсенал «женских узоров». Резьба по дереву и художественная обработка металлов были исконно мужским занятием. Технические возможности и стремление мастеров пластически моделировать поверхность стенных панелей, балок, сундуков, сосудов и шкатулок для бетеля породило различные варианты «мужских узоров» на основе волнистой линии и цветочно-лиственных побегов. Для *окир-а-дату* характерно симметричное, уравновешенное построение, раппортными элементами которого являются крупные розетки, сильно стилизованные листья и кольца вьющихся растений. Отдельные



Узор *окир* на шкатулке для бетеля.
Южные Филиппины.
Начало XX в.

мотивы имеют образные характеристики. Так, S-образный элемент ассоциируется со змеей, а полоса из таких элементов известна как *обид-обид* – «веревочный узор». Круглая розетка называется *оланолан* – «искусственная луна». Широкое использование в орнаментальном искусстве узоров *окир* связано с представлением мара-нао о том, что неукрашенный предмет является пустым и безжизненным, орнамент же одухотворяет и вселяет в него жизнь [25, с. 33–35].

ОЛЕНЬ – у многих народов Юго-Восточной Азии олень в мифической трехчленной структуре Вселенной занимает срединное положение, олицетворяя вместе с другими животными (тигром,

львом, бараном, обезьяной и др.) земной мир. Ранние изображения оленей, известные по донгшонским барабанам, связаны, по-видимому, с тотемными воззрениями и культом предков. Фигурки довольно реалистично выполненных животных помещаются в концентрических поясах на ударной плоскости инструментов. Традиция натуралистического изображения оленей прослеживается и в средневековой каменной орнаментике Вьетнама, например на барельефах храма Бут Тхап (XVII в.). В декоративных позднесредневековых росписях популярен мотив оленя или лани под соснами, связанный с символикой долгой жизни. На нем нередко восседает божество долголетия Тхо (кит. Шоусин). Изображе-



Рельеф с алтаря храма Бут Тхап.
Вьетнам.
XVII в.

ние этого животного было также пожеланием успеха и продвижения по службе, так как слово «олень» является омонимом слова «карьер».

В буддийской традиции олень стал символом Первой проповеди, прочитанной Буддой в Оленьем парке близ г. Варанаси. По образному выражению священных текстов, Учитель в этот знаменательный момент «привел в движение» Дхармачакру – Колесо Закона, положив тем самым начало распространению буддизма. Поэтому фигурки оленей часто помещаются в нижней части колеса, служившего скульптурным украшением буддийских памятников. Такие изображения имеют некоторые из известных *дхармачакр* III–VII веков, найденных в провинции Накхонпатом в Южном Таиланде. В позднесредневековой таи-лаосской и бирманской орнаментике лань часто включается в растительную вязь композиций по мотивам известного эпического эпизода «Погоня Рамы за золотым оленем» или джатаки о благочестивом монахе Саме – «Приручение лесных ланей». Стилизованные фигурки оленей встречаются в тканых изделиях Северного Лаоса и Таиланда. Особое место этот мотив занимает в икатах индонезийского острова Сумба, где олень считается символом верховной власти. На традиционных тканях пары стоящих лицом друг к другу животных с ветвистыми рогами и длинными пышными хвостами образуют геральдические композиции и сочетаются с другими орнаментами, также входящими в группу «королевских» узоров [23, ил. 5, 13; 46, с. 269–273; 56, с. 80–83; 65, с. 36–47].

ОРУЖИЕ – мотивы боевого и священного оружия восходят к многочисленным древним преданиям народов Юго-Восточной Азии. Особую семантическую нагрузку несут такие виды, как меч, копье, лук и стрелы. У всех народов существуют легенды о священном мече, олицетворяющем могущество, силу и праведность верховной власти правителей. Сверкающий клинок меча



Демон с оружием. Кукла *ваянг*.
Индонезия, о. Ява.
XX в.

ассоциировался с небесными сферами, солнцем и огнем. По представлениям народности раде, меч – это золотой луч, который бог Солнца вынул из своей короны и бросил на землю, в реку. Чудесное обнаружение меча в глубинах вод – устойчивая мифологема многих преданий о волшебном оружии. Как разрушитель материальной субстанции меч одновременно считался символом духовной активности и был способен умирять стихии и отражать невидимые силы тьмы, зла и черной магии. С помощью чудодейственного оружия его обладатели – короли, принцы, герои, – всегда побеждали своих врагов. Это оружие они обычно получали из рук божеств-покровителей, святых людей или сказочных существ. Знаменитому рыбаку Ле Люю, вьетнамскому герою-освободителю, волшебный меч передала Золотая черепаха, жившая в озере, которое после победоносного похода и возвращения чудесного оружия называли «Озером возвращенного меча». Бирманскому королю древности Даттабаунгу при вступлении на престол были вручены самим верховным владыкой небес Таджамином пять атрибутов королевской власти: доблестный меч Тилавунтха, волшебное копье, барабан, белый слон и летающий конь. Меч упоминается при описании принадлежностей идеального вселенского правителя *чакравартина* (см. ДРАГОЦЕННОСТИ). Оружие нередко становилось палладиумом королевства, как, например, драгоценный меч Прах Кхан, хранившийся до недавнего времени в сокровищнице королей Камбоджи. Магическим ореолом окружен крис – традици-

онное холодное оружие Индонезии. По древним поверьям в клинки крисов вселялись духи умерших предков, поэтому в процессе их изготовления читались священные молитвы, а специфические муароподобные узоры *ламор* на клинках выковывались в соответствии с гороскопом владельца. Священному оружию приписывались сверхъестественные свойства – способность летать по воздуху, самому разить врагов, оберегать владельца во время сна, предсказывать судьбу человека или целого государства.

Оружие является одним из распространенных атрибутов различных божеств. С палицей и трезубцем изображается индуистский бог Шива, с *ваджрой*, луком и стрелами – Индра, с мечом, дубинкой и метательным диском *чакрой* – Вишну, с *ваджрой* – бодхисаттва Ваджрапани, с мечом – буддийский покровитель знаний и мудрости Манджушри. В буддизме меч олицетворяет силу Дхармы – Закона Будды. Он рассекает тьму невежества, развеивает все сомнения и колебания, отсекает все пути к наслаждениям мирской жизни, что образно отражено в легендарном эпизоде обрезания Буддой волос мечом после ухода его из дворца. Мечами наделяются мифические стражи вселенной и священных мест – *локапалы* и *дварапалы*. Особенно устрашающе и экспрессивно выглядят такие персонажи в декоре вьетнамских храмов. Помимо того, в храмовых помещениях устанавливается специальная подставка для различных видов священного оружия. Меч включается в орнаментальный набор *бат бао* – восемь драгоценных предметов даосских бес-

смертных, часто встречающийся в архитектурном декоре Вьетнама. В индонезийских батиках стилизованное изображение малайского меча или криса является основой классического узора *паранг русак* (см. ПАРАНГ РУСАК). В Лаосе некоторые тканые орнаменты в виде ромбовидных вытянутых фигур определяются как «узор наколечника стрелы» – *кхитдоклуксон* [60, с. 234–235; 63, с. 44, 57; 74, с. 23, 25–27; 75, 135–138, 190–191; 79, с. 120].

ПАВЛИН – орнаментальный мотив птицы, обладающей рядом важных семантических характеристик, древнейшая из которых связана с солярной символикой, культом небесных птиц. Такое соотнесение обусловлено особенностями внешнего облика павлина, роскошный полукруглый хвост которого напоминает небесную сферу, а яркое оперенье – звездное небо и радуугу. Поскольку павлин обладает свойством обновлять свое оперенье, в некоторых традициях он воплощает, подобно фениксу, идею бессмертия, вечной жизни (см. ФЫОНГ ХОАНГ). Изображения птиц, похожих на павлинов, встречаются уже в узорах металлических изделий донгшонской эпохи. В средневековых храмовых рельефах Камбоджи и Индонезии павлин обычно сопровождает индуистского бога войны Карттикею, являясь его *ваханой*. В сценах космологического характера эти птицы располагаются по сторонам Древа жизни как символы изобилия и плодородия. Вьетнамские композиции в жанре «цветы и птицы», где павлин помещается рядом с кустом пионов, имеют сходное значение – пожелание

мира, процветания, а также удачной карьеры. Особое значение приобрел этот образ в позднесредневековой Мьянме: здесь павлин стал символом правящей династии Коунбаун (1753–1886), ведущей свое легендарное происхождение от сына солнца. Эта царская птица изображалась на государственном гербе, флагах, монетах, получивших название «павлиньи деньги», и даже географические очертания страны сравнивались с павлином, сложившим свой хвост. Павлиний узор удаун широко использовался в храмовой и дворцовой деревянной резьбе, в

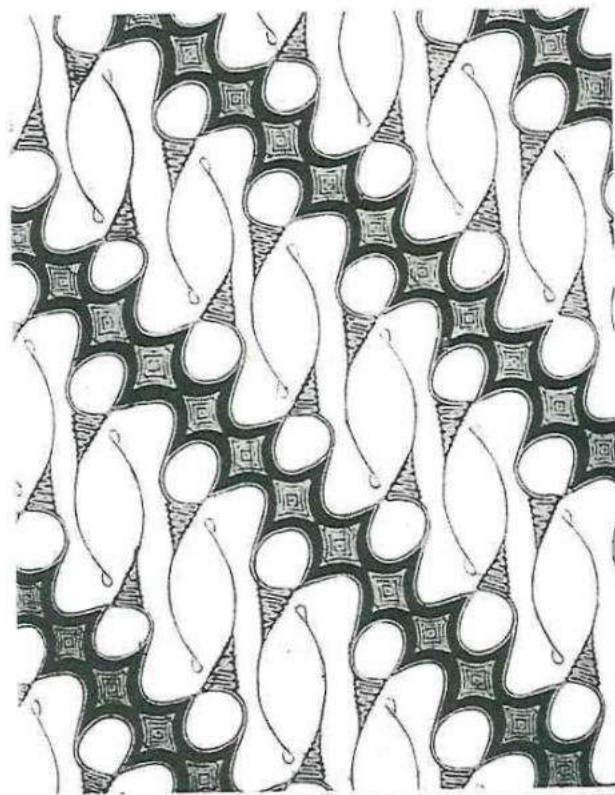


Батик с мотивом павлина.
Индонезия. Северо-Западная Ява.
XX в.

том числе и в орнаментации королевских тронов. Фигуры павлинов, раскрывших роскошные хвосты, присутствуют в вышивках национальных костюмов народности палаун, которые причисляли этих птиц к предкам-тотемам. Особенно богато смотрятся павлиньи узоры на бирманских дворцовых панно, сделанных в оригинальной технике рельефной аппликации. В текстильных изделиях Лаоса стилизованные изображения павлинов включаются в узоры женских юбок *син*. Более реалистично и красочно выглядят эти птицы на индонезийских батиках, где узор *бурунг мерак* (птица павлин) обычно дополняется пышно цветущими пионами или лотосами, что в целом означает богатство и процветание. Иногда в орнаментике павлины сопровождаются или заменяются фигурами фазанов, имеющих идентичную символику [6, с. 89, 146, 149; 21, с. 5; 40, с. 63, 219–220].

ПАРАНГ РУСАК (индонез. «сломанный нож») – один из самых известных батиковых орнаментов Индонезии, который раньше входил в категорию *ларанган* (запрещенные узоры). Одежду с таким декором могли носить лишь сам султан и его ближайшие родственники – супруга и наследный принц. Ткани с рисунком *паранг русак* использовались во время ритуалов, посвященных духам предков. Основными элементами узора являются S-образные фигуры, непрерывными лентами заполняющие диагональные полосы на полотнище батика. Название «сломанный нож» указывает на одну из множества гипотез происхождения узора:

S-образные фигуры напоминают по своим очертаниям пламевидные клинки кинжалов крисов. По другой версии в его основе лежит стилизованное изображение листа лотоса. Согласно мифопоэтическому варианту, узор был создан по приказу правителя государства Матарам султана Агучгома (1613–1648). При совершении жертвоприношения богине Южных морей он был так очарован видом разбивающихся о скалы волн, что повелел запечатлеть это восхитительное природное явление. Большинство современных исследователей полагают, что формообразующим элементом *паранг русак* является двойная спираль – древнейший символ бесконечности и

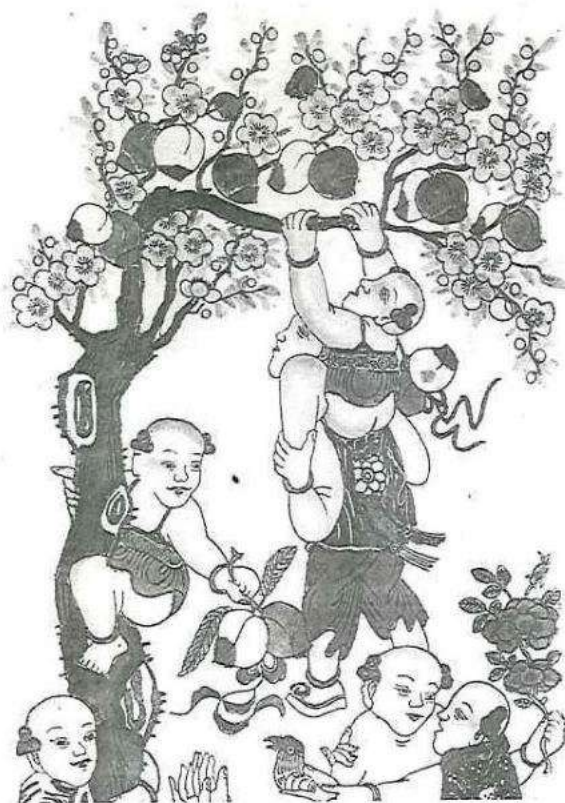


Батик с узором *паранг русак баронг*.
Индонезия, Центральная Ява.
XX в.

вечного существования Вселенной. Бегущие S-образные элементы образно воплощают индуистско-буддийскую идею цикличности мира и непрерывности движения. Поэтому таким узорам приписывались различные магические качества, в частности, способность даровать долголетие, могущество и власть. Узор подразделяется на три группы в зависимости от размеров основного элемента: *паранг русак клитик* – миниатюрный, *паранг русак гендрех* – средний, *паранг русак баронг* – крупный. Узором *паранг русак баронг*, символом абсолютной власти, украшалось церемониальное одеяние султанов Джокьякарты и Суракарты. Существует также множество вариантов этого орнамента, различающихся по очертаниям *паранга*. Например, *паранг панджанг* напоминает рыболовные крючки, *паранг чен-танг* – завитки волос, *паранг пакис* – папоротник, а *паранг чумпринг* особенно близок к первоисточнику – двойной спирали. Разным было и направление диагональных полос: в батиках Джокьякарты – слева направо, а Суракарты – справа налево. В тканях Северо-Западной Явы *паранг русак* часто используется как фон для крупных цветочных мотивов, павлинов или фантастических птиц [39, с. 145–148; 56, с. 172–174; 74, с. 23].

ПЕРСИК – узоры цветов и плодов персика обладают многозначной символикой. Во Вьетнаме, где почитание этого растения наиболее распространено, его плоды включены в число пяти священных фруктов, которые в качестве подношений ставятся на алтарь духов

предков. Помимо персика в набор входят апельсин, гранат, банан и хурма, которые иногда заменяются другими плодами. Фруктовая композиция была издавна связана с символикой плодородия и идеей гармоничной Вселенной, в модели которой персик олицетворял женское начало. Цветок персика символизировал нежную девичью красоту, и цветущая персиковая ветвь обычно подносилась весной невесте в залог счастливого супружества. Согласно традиции, пришедшей из Китая, персик является также одним из основных знаков бессмертия. Известное мифическое предание повествует о том, что в небесных садах богини Тэй Выонг Мау (кит. Сиванму) раз в три ты-



Сбор плодов персика. Фрагмент лубка. Вьетнам. XX в.

сячи лет созревает персик бессмертия. Вкушать его позволено лишь богам и избранным, поэтому дерево день и ночь охраняют многочисленные стражи (иногда лишь некоторым хитроумным героям легенд удастся обмануть стражей и сорвать заветный фрукт). Именно плод персика использовали даосские святые как главный ингредиент эликсира бессмертия. Персик является неперенным атрибутом божества долголетия Тхо (Шоусина), которого иногда изображают рождающимся из этого чудесного плода. Веткам персика приписывалась магическая способность исцелять больных, отгонять демонов и всякую нечисть. Из персиковой древесины и косточек делались амулеты и талисманы, защищающие владельцев. В орнаментах чаще всего изображаются плоды или цветущая ветвь растения. В жанре «цветы-птицы» персик обычно соседствует с цаплей, дроздом или попугаем [79, с. 120, 122].

ПЕТУХ – сложный полисемантический образ птицы, связанный в первую очередь с астральной символикой. Петух считался солнечной птицей, отождествлялся с солнцем, стихией огня и активным мужским началом (в Китае – *ян*, во Вьетнаме – *зыонг во*). На индонезийском острове Ниас петух являлся символом бога Луомевона – персонификации света и солнца, поэтому изображения птицы в деревянной резьбе всегда окрашивались в желтый или золотой цвета. На Молуккских островах красный петух воплощал собой идею воинственности, жизненной энергии и как знак муже-

ственности и победы помещался на боевых украшениях воинов. Во Вьетнаме изображение красного петуха на стенах домов служило оберегом от пожаров. Охранительные функции приписывались этой птице во многих региональных традициях. Пение петуха не только предвещало восход солнца, но и разгоняло ночных демонов, злых духов и призраков. Для увеличения магической силы изображение петуха на вьетнамских домах дополнялось связками тростника и ветками персика, которые также обладали свойствами отпугивать всякую нечисть и предотвращать несчастья. В целом этот образ воспринимался как мощный благопожелательный символ, ибо слово «петух» является омонимом иероглифа *ки* – «счастливое предзнаменование, удача». Лубки с декоративными фигурками петухов было принято дарить мужчинам в канун Нового года с пожеланием обрести пять добродетелей: достичь высоких чинов (гребень птицы напоминает шапку чиновника), быть храбрым и бесстрашным (об этом говорят шпоры), стать заботливым семьянином (петух всегда подзывает курочек к зернам), быть верным и преданным (как ежедневное пение петуха на рассвете). Изображение его с пионом служит знаком процветания. У тайских народов петуха считали важной жертвенной птицей, а его изображения – приносящими почести и успех. Как сакральное животное 12-летнего цикла он входит в орнаментальные астрологические композиции. По одной из мифологических версий, петух является символом первой из пяти эр, на

которые традиционно делится буддийская хронология, а также ее покровителя – Будды Кракучанды. Петушиные узоры, несущие благопожелательный смысл, часто включаются в текстильную орнаментику Лаоса и Камбоджи. Пара обращенных друг к

другу петушков нередко украшает широкие орнаментальные фриззы на икатах острова Сумба и тканях с золотной нитью (каин сонгкет) острова Суматра. Они присутствуют и в ритуальных заплатах с изображением «корабля мертвых» [24, с. 89–93; 38, с. 10–18; 54].



Фрагмент лубка с изображением петуха.
Вьетнам.
XX в.

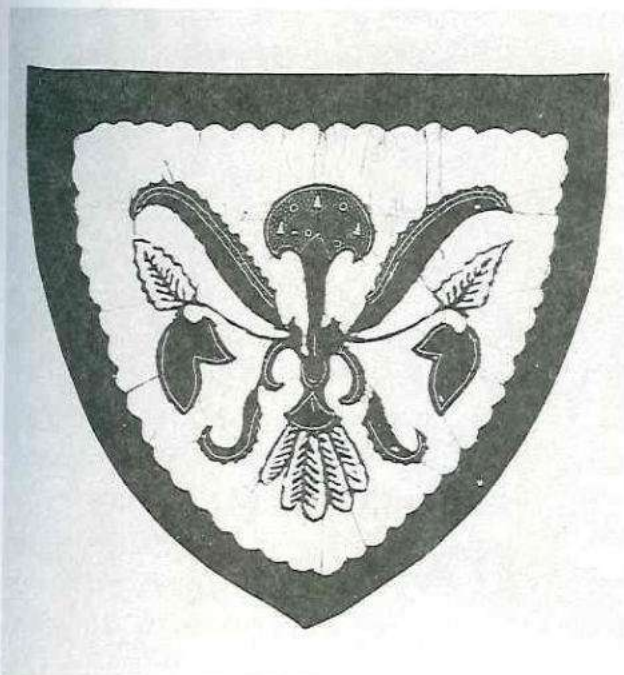
ПИНСАЮПА (бирм.) – в мифологии Мьянмы драконообразное существо, которое образно называют «животным пяти красот». Его тело составлено из частей различных животных, число которых может быть и больше пяти – обычно это рога оленя, хобот и бивни слона, грива льва, змееобразное тело крылатого дракона, рыбий хвост и копыта коня. В сказочных описаниях иногда фигурируют и другие составные элементы, как, например, рога дракона *тоная*, крылья мифической утки *хинты* (см. **ХАМСА**), чешуя и хвост карпа, копыта буйвола. *Пинсаюпа* относится к разряду животных-охранителей, поэтому присутствует в орна-

ментально-сюжетной резьбе и росписях храмовых и дворцовых строений. Мьянманцы считают, что это сказочное существо приносит удачу и благополучие. Оно также является одним из покровителей музыкального искусства, и его фигурки часто украшают храмовые колокола, гонги и ударные инструменты бирманского национального оркестра. В астрологической системе *пинсаюпа* иногда выступает символом мифической планеты Катэ (чаще ее символизирует птица *хинта*) и помещается в центре круговых орнаментальных композиций, украшающих столешницы, коробки для бетеля, блюда и др. (см. **ЖИВОТНЫЕ**) [74, с. 87].



Деревянный рельеф с изображением *пинсаюпа*.
Мьянма.
XX в.

ПИСАНГ БАЛИ (индонез. «балийский банан») – один из древних растительных узоров, имеющий вид куста с пышной листвой. В Индонезии воспринимается как эквивалент Древа жизни, приносящего процветание и богатство. Самые ранние изображения *писанг бали* зафиксированы на рельефах храмов Явы VII–IX веков, в частности на стенах *чанди* Севу (IX в.). Там он представлен рядами кустов, расположенных в шахматном порядке. Узор прочно вошел в традиционную батиковую орнаментику: им украшают головные платки, каин панджанги, занавесы, салфетки. Обычно крупные причудливые растения сине-коричневого цвета контрастно выделяются на светлом фоне и часто дополняются мелкой россыпью орнамента *габах синавур* [36, с. 274–280].

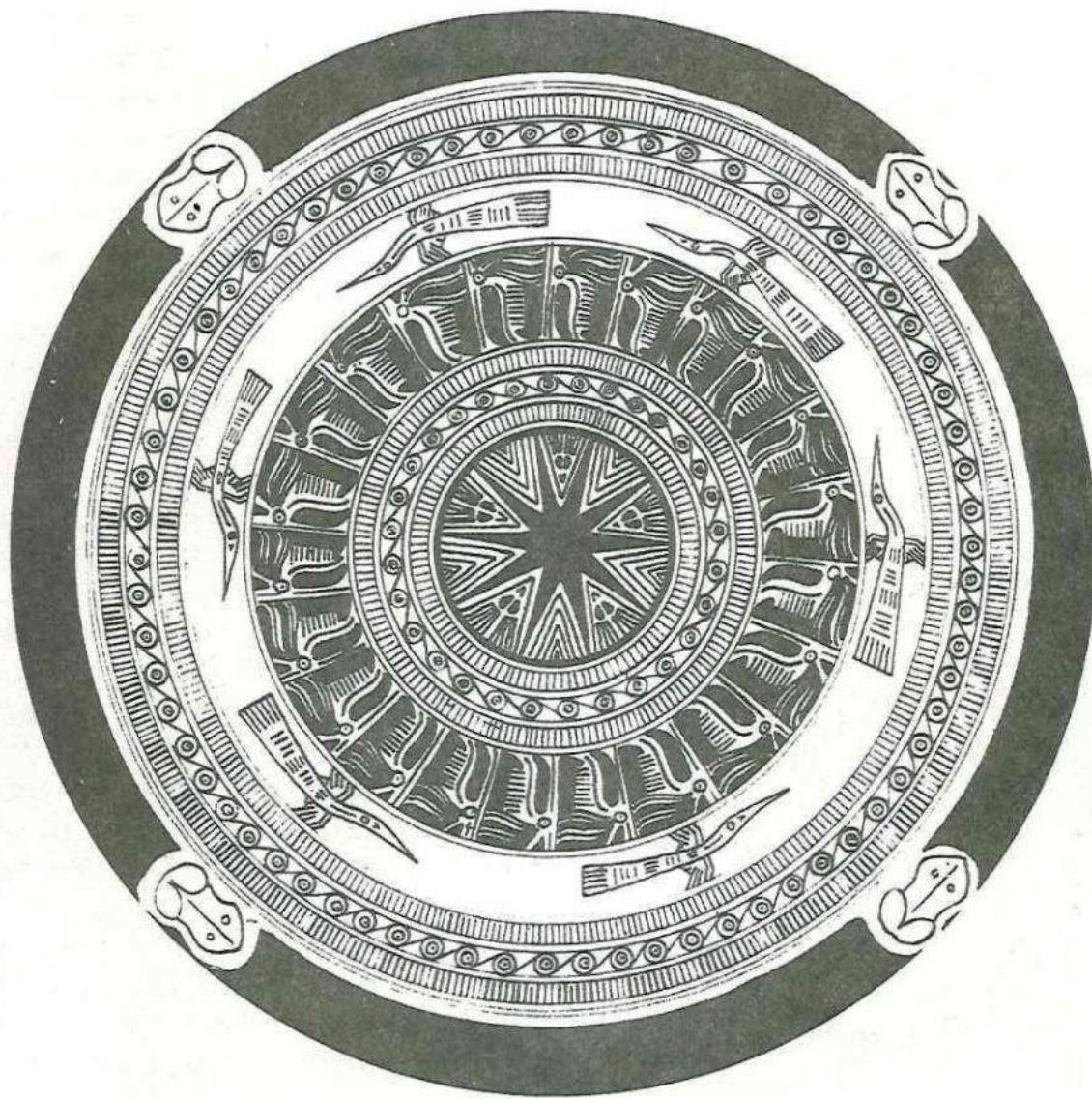


Салфетка с узором *писанг бали*.
Индонезия, о. Ява.
XX в.

ПТИЦЫ – часто применяющиеся в орнаментике мотивы птиц обладают широким спектром семантических характеристик. Известный с периода палеолита «птичий узор» становится одним из постоянных элементов в декоре изделий бронзового века – сосудов, барабанов, ритуального оружия. О значимости образа птицы свидетельствуют этногенетические мифы разных народов, рассказывающие о происхождении предков и героев из птичьих яиц. Во Вьетнаме бытует известное предание о появлении всех народов из ста яиц, оставленных на земле небесной птицей-феей после брачного союза с драконом. Подобное происхождение имеют некоторые герои средневековых сказаний Мьянмы и Таиланда. В них чудесные птицы-прародители нередко обучали людей различным ремеслам и искусствам. Птицы становились тотемами, покровителями племен, их изображения помещались на ритуальных столбах, воротах и стенах общинных домов. В мифопоэтических моделях Вселенной птица была прочно связана с верхним миром, небом, солнцем и его животворящей энергией. Водоплавающие ассоциировались прежде всего с плодородием земли, изобилием, богатым урожаем, и в этом семантическом плане они нередко сопоставлялись с рыбами. Их фигурки в орнаментах обычно сочетались с зигзагообразными и волнистыми узорами, символизирующими воду. Включение птиц в древесную крону (иногда просто в растительную орнаментику) соотносилось с их ролью в композиции Мирового древа. Пара птиц на верши-

не древа олицетворяла небесные светила – Солнце и Луну. Они воспринимались и как посланники небес, соединяя верхний и нижний миры. Такую же семантику имеют птицы, окружающие мачту «корабля мертвых» на батакских тканях. У многих народов существует поверье, что души умер-

ших могут превращаться в птиц. Так, на острове Калимантан жрец, осуществлявший связь с загробным миром, носил титул «Повелитель птиц», а в качестве прародителя всех ибанов-даяков почиталась священная птица Сингаланг Бурунг. Считалось, что птица является проводником шамана в

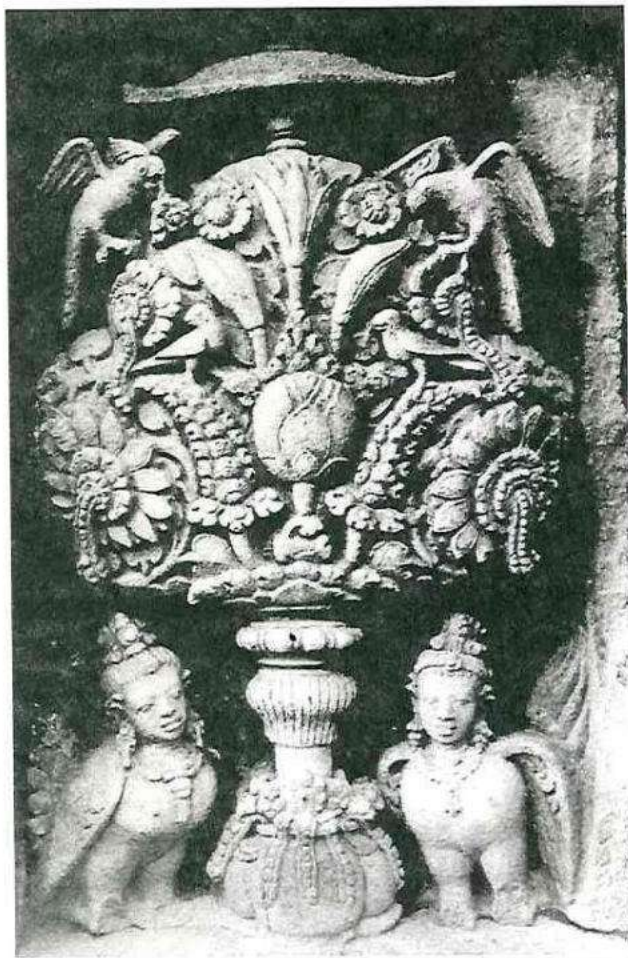


Узор с птицами на бронзовом барабане.
Вьетнам, Донгшон.
I тыс. до н.э.

мир предков. С другой стороны, гигантские птицы, нередко фантастического облика, были воплощением злой, разрушительной силы, с которой сражались первопредки, герои и цари. В буддийской символике птица нередко служит олицетворением освобожденной от земных пут души человека, следующей по указанному Буддой Пути спасения. Такой смысл часто придается мифологизированному образу птицы *хамсы* (см. ХАМСА). В Мьянме популярностью пользуется фантастическая водоплавающая птица *каравей*, которая иногда отождествляется с гималайской кукушкой или *хинтой* (*хамсой*). Согласно легендарному преданию, *каравей* появилась при сотворении мира. На холме Тхейгутара, где ныне возвышается золотая ступа Шведагон, она обнаружила первый распутившийся на земле цветок, в чашечке которого лежали желтые монашеские одеяния. *Каравей* поняла, что это знак будущего пришествия будд, и унесла одежды на небо. С тех пор ее мелодичное пение напоминает бирманцам о начале буддийской эры. Изображают эту птицу в виде утки с хохолком и пышным «пламенеющим» опереньем. Так выглядит знаменитая ладья «Каравей», стоящая у берега озера Инья в бирманской столице Янгон. В изобразительной орнаментике Индокитая встречается и фантастическая птица с головой слона, живущая, по сказочным описаниям, на огромных деревьях и иногда дающая мудрые советы тем, кто не причиняет ей вреда.

Наряду с обобщенными стилизованными птичьими мотивами в орна-

ментах можно выделить и конкретных представителей фауны, обладающих особой символикой. Жители острова Ниас почитают **птицу-носорога** как воплощение бога Луомевона, владыки света и небесных сфер. У даяков Калимантана и асмаатов Новой Гвинеи эта же птица связана с охотой за головами, так как питается фруктами, напоминающими человеческие головы. В ее изображениях на барабанах и щитах воинов обычно акцентируется большой острый клюв. Такое же значение имел для охотников черный ко-



Птицы на Древе жизни и киннары. Индонезия, храм Лоро Джонггранг. IX в.

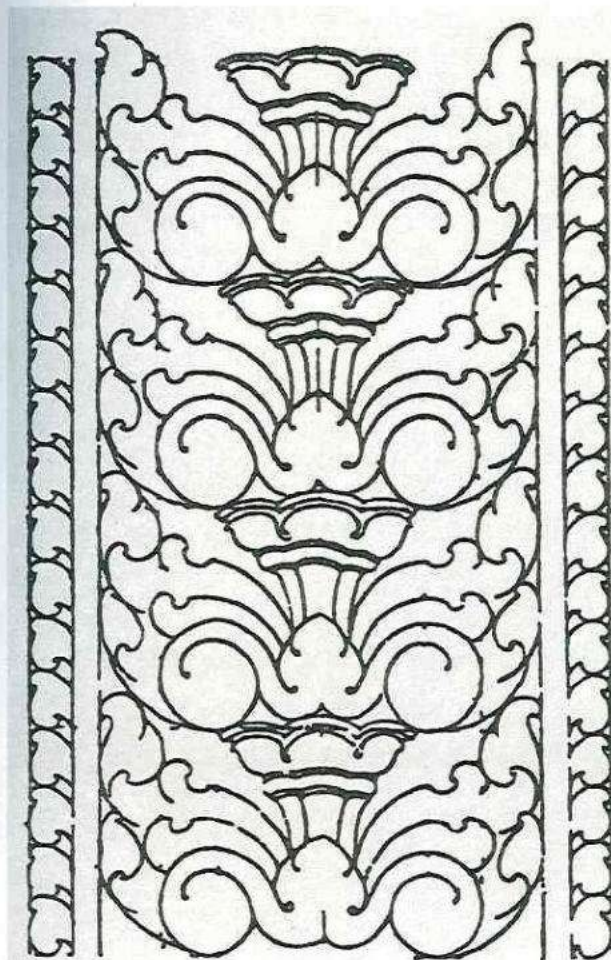
ролевский **попугай**, отличающийся большими размерами. В классическом искусстве Индонезии и Индокитая попугай выступает как спутник или *вахана* индуистского бога любви Камы. Встречаются также фигурки этих птиц, несущих в клюве любовное послание. На рельефах индонезийского храма Лоро Джонггранг (IX в.) попугаи сидят на вершине Древа жизни, которое выглядит как пышный букет, вырастающий из вазы с драгоценностями. В народной традиции попугай воспринимается как мудрая и благородная птица, умеющая давать правильные советы, быть верной и преданной своему господину, поэтому он часто становится эмблемой королевских советников и министров. Правда, иногда ему приходится страдать от своей излишней болтливости. В виде головы попугая какаду, олицетворяющего королевское величие и знатность, часто вырезались навершия рукоятей южнофилиппинских крисов *сунданг*. Птицей, склонной к философским рассуждениям, является **сова**. Бирманцы считают ее самой умной и справедливой среди пернатых. Деревянные, оклеенные цветной фольгой фигурки или орнаментированные лаковые коробочки в виде совы чрезвычайно популярны в Мьянме как талисманы удачи и защиты от несчастий. Способность предупреждать об опасности звонким чириканьем бирманцы приписывают маленькой птичке *швепьисо*, название которой переводится как «повелительница золотой страны». Ее самые известные изображения украшают деревянную резьбу специально посвященного

швепьисо храма в Мандалае. Фигурки **индюков** в орнаментах лаосских женских юбок означают важность и достоинство. В орнаментике Индокитая встречаются узоры **гусей**, реже **лебедей**, являющихся олицетворением чистоты, грации и красоты. У вьетнамцев гусь – знак супружеской верности, а мальчик с гусем – это пожелание непрерывного рождения благородных сыновей. Во Вьетнаме среди разнообразных птичьих мотивов также выделяются: **фазан** – пожелание успешной карьеры, а в сочетании с пионом – символ пышности и цветения; **сорока** – вестница добрых событий и скорого приезда гостей, а вместе с бамбуком и сливой она символизирует супружескую любовь; **ласточка** предвещает весенние новогодние хлопоты и благоприятные перемены; **перепелка** – символ храбрости и самоотверженной борьбы с невзгодами, которую приходится вести бедным людям, вот почему ее взъерошенные перышки сравнивают с одеянием нищих. **Ворон** связан с солярным культом. По представлениям вьетнамцев, на Солнце обитает трехлапый ворон, крик которого считается дурным предзнаменованием. У тайских народов ворон олицетворяет вероломство и нечистоплотность. Узоры птиц широко используются в декоративных композициях «времена года», в росписях керамики, фарфора, текстильных изделиях (см. также ГАРУДА, ЖУРАВЛЬ, ПАВЛИН, САРИМАНОК, УТКА, ФЫОНГ ХОАНГ, ХАМСА) [5, с. 21–22; 60, 61–62, 139–140, 265, 342–343; 75, с. 74–78; 76, т. II, с. 346–349; 92, с. 40–42, 134].

ПХНИ АМПЭУ (кхмер. «узор сахарного тростника») – растительный орнамент в виде фигурного ствола с отходящими от него завитками-волютами, отдаленно напоминающего стебель сахарного тростника. Узор является классическим для средневековой архитектурной орнаментики Камбоджи. Вертикальные полосы *пхни ампэу* украшают стены, пилястры, входные порталы башнеобразных святилищ *прасатов*, подчеркивая их величественность и устремленность ввысь. В декоративных композициях этот мо-

тив часто соседствует с лotosовыми розетками и цветами, что объясняется семантикой узоров. Сахарный тростник считался символом мужского начала, а лотос – женского, их соединение знаменовало уравновешенность всех сил и гармонию во Вселенной [34, с. 331–338].

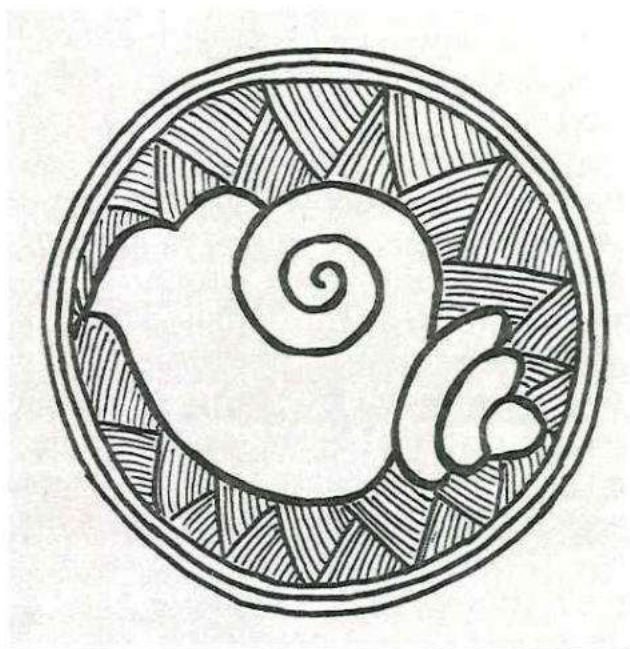
РАКОВИНА – широко распространенный мотив, повсеместно связанный с водной стихией и луной, один из древних символов женского начала и плодородия. Из раковин делаются магические талисманы, оберегающие от бесплодия, болезней и неудач. У многих народов натуральные раковины или их изображения присутствуют в декоре традиционной одежды. Даяки Калимантана расшивают ими праздничные женские юбки, жители Новой Гвинеи используют их в различных племенных украшениях, у некоторых тибето-бирманских народов они являются непременным элементом убранства невесты. Для этих целей обычно применяли раковины каури, которые служили также денежными знаками. На икатах с острова Флорес один из геометрических орнаментов даже получил название *вузи* – «каури». У обитателей Молуккских островов раковина наutilus, имеющая овальную форму, стала символом охоты за головами. Ее стилизованное изображение в виде спиралевидного узора украшает жертвенные столбы и фигуры предков. Правозакрученная раковина из рода стромбус (*Strombus*) – один из наиболее важных семантических элементов индуистско-буддийской мифологии. Она является атрибутом широ-



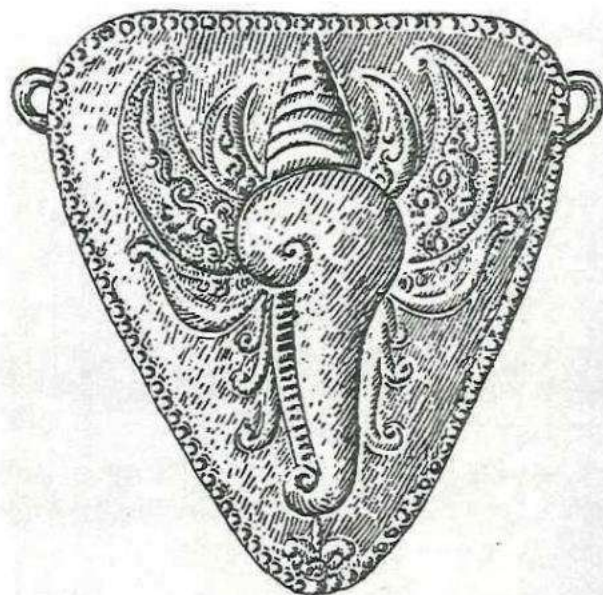
Узор *пхни ампэу* с каменного рельефа. Камбоджа. XI–XIII вв.

ко почитаемого в регионе бога Вишну, некоторых тантрических божеств и обожествленных правителей. Согласно одной из легенд, Вишну сделал ее из кости убитого им демона, по другой версии – погибший от его руки демон жил в этой раковине. Звукам раковины приписывалось магическое свойство рассеивать сонмища злых духов, устрашать врагов и ободрять защитников. В религиозных ритуалах ее используют в качестве музыкального инструмента или сосуда для возлияния священной воды. Буддисты особо выделяют раковину белого цвета, считая ее знаком чистоты, счастья и блаженства. Звук раковины сравнивается с «голосом» Будды и символизирует распространение буддийского учения. Закрученность раковины вправо ассоциируется с путем солнца и сопоставляется с вечным движени-

ем Дхармачакры – «Колеса Закона» Будды. Такую же символику имеет орнаментальный вариант трактовки завитков волос Будды в виде «раковин улитки» как один из иконографических признаков Великого человека. Раковина входит в число восьми буддийских драгоценностей, а также в декоративную композицию из 108 знаков на «ступне Будды». Иногда встречается изображение раковины с выползающим из нее моллюском (например, в средневековой яванской скульптуре) – это символизирует освобождение души от брэнной оболочки. Оригинальный вариант узора есть в ритуальных изделиях Явы и Бали, где раковина дополняется парой крыльев, что указывает на связь орнамента с божественными сферами и покровительство священной птицы Гаруды [32, с. 211–226; 60, с. 301; 74, с. 64].

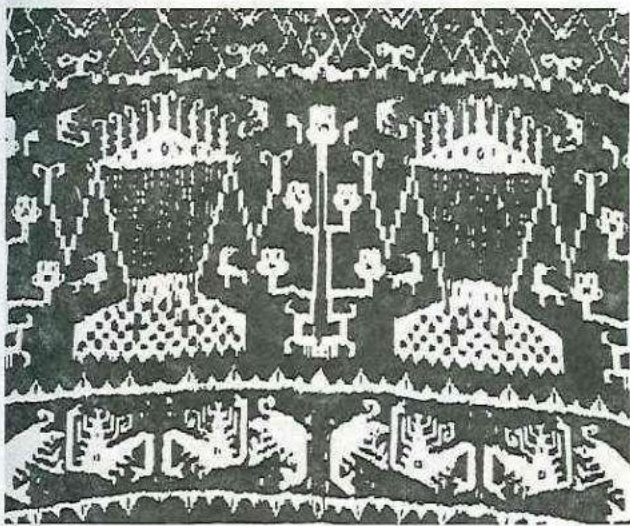


Мотив раковины на керамическом блюде.
Таиланд, г. Сукхотай.
XIV–XV вв.



Крылатая раковина на золотой пластине для
прикрытия гениталий.
Индонезия, о. Ява.

РАКООБРАЗНЫЕ – мотивы морских животных, относящихся к одному отряду: **омар**, **лангуст**, **креветка**, **краб** и **рак**. У ряда народов островной части Юго-Восточной Азии ракообразные почитаются как тотемы и могут изображаться на стилизованных фигурах предков. Использование таких орнаментальных мотивов связано и с символикой долголетия, так как все эти морские существа неоднократно меняют свой панцирь, что ассоциируется с циклическим обновлением жизни и возрождением. Считается даже, что некоторые из них могут жить бесконечно долго. На ритуальных тканях с изображением «корабля мертвых» (о. Суматра) плавающие в водах ракообразные включаются в нижнюю космическую зону и олицетворяют водную стихию. Тканые фризы с крупными стилизованными фигурами омаров,



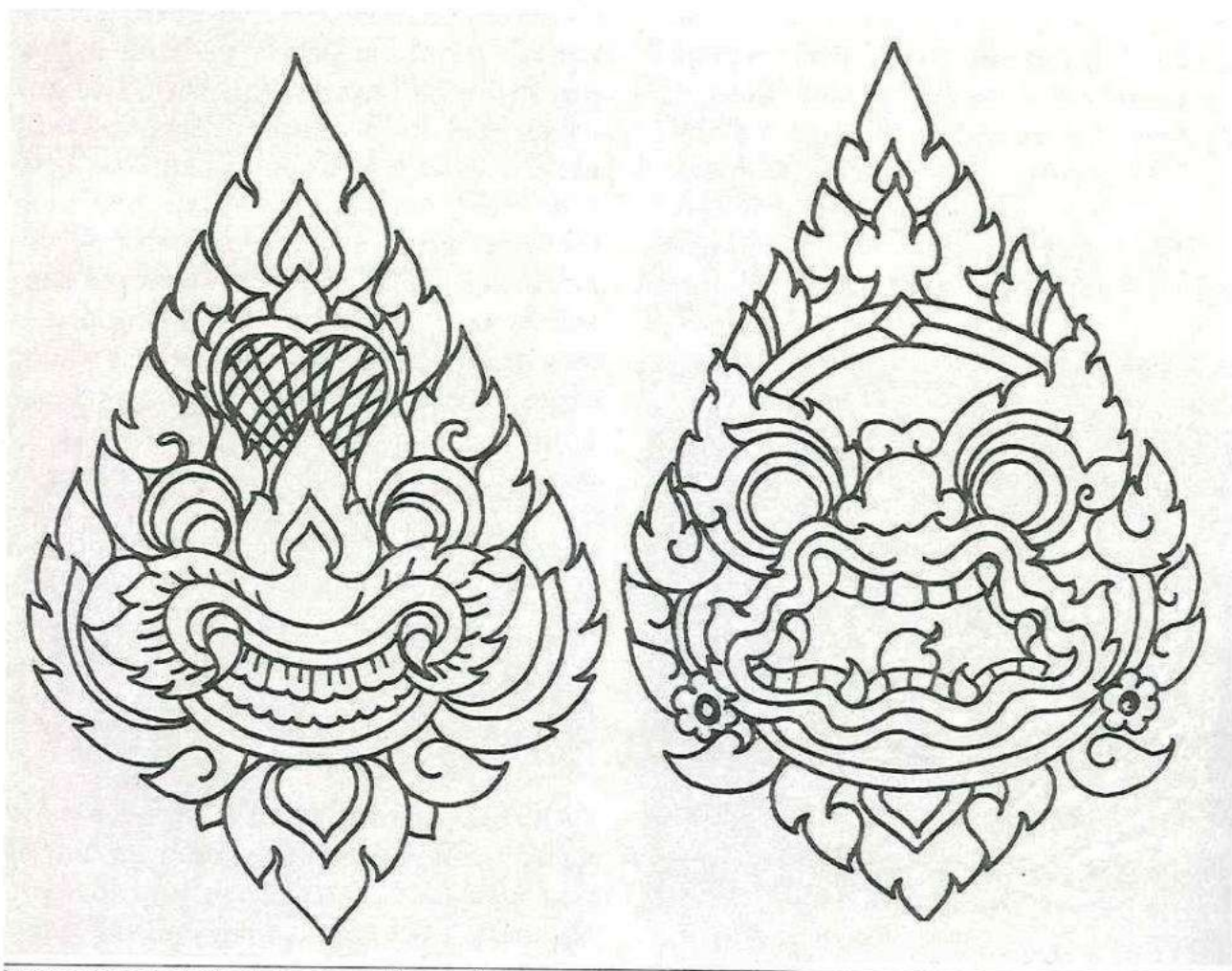
Икат с мотивом омара.
Индонезия, о. Сумба.
XX в.

похожих на фантастические вазы, как знаки долголетия украшают икаты *хинги* с острова Сумба. Более натуралистично выглядят омары (узор *уданг каранг*) и креветки (узор *уданг*) на яванских батиках с морской тематикой, где можно видеть и других обитателей водной фауны: медуз, черепах, моллюсков, осьминогов и различных рыб. Подобные ткани, нередко изготавливаемые мастерицами рыбацких селений, были своего рода пожеланиями богатого улова и процветания. Предполагалось, что носители таких батиков сохраняют гибкость и ловкость, необходимые в рыбной охоте, до глубокой старости. В материковой части региона узоры ракообразных включаются в зодиакальные композиции, так как рак (креветка или лангуст) является знаком седьмого месяца (июня-июля). В таком качестве этот мотив часто присутствует в современных вышивках-аппликациях Мьянмы с символами зодиака. В текстильной орнаментике Лаоса можно найти узор сильно стилизованной «клешни краба» (*кхитдок кампу*), служивший знаком крепости и продолжительности семейных уз. Во вьетнамских новогодних лубках встречается изображение креветки, связывавшейся в первую очередь с пожеланием долгой жизни [21, с. 37–45; 46, с. 269–274].

РАХУ – орнаментальный мотив в виде маски демонического существа, изображаемого с выпученными глазами, толстым носом, оскаленной пастью с клыками. По внешнему облику и ряду семантических характеристик этот образ близок маскам *кала* и *сингхамукха*

(санскр. «маска льва»). Но если *кала* используется обычно в архитектурной орнаментике, то маска Раху чаще всего фигурирует среди узоров на предметах декоративно-прикладного искусства. Ей приписываются защитные свойства, магическая способность отворачивать зло и нечистую силу. Раху – демонический персонаж легенд индуистско-буддийского круга. Согласно классической версии, пришедшей из Индии, демон Раху на пиру богов пытался обманом выпить напиток бес-

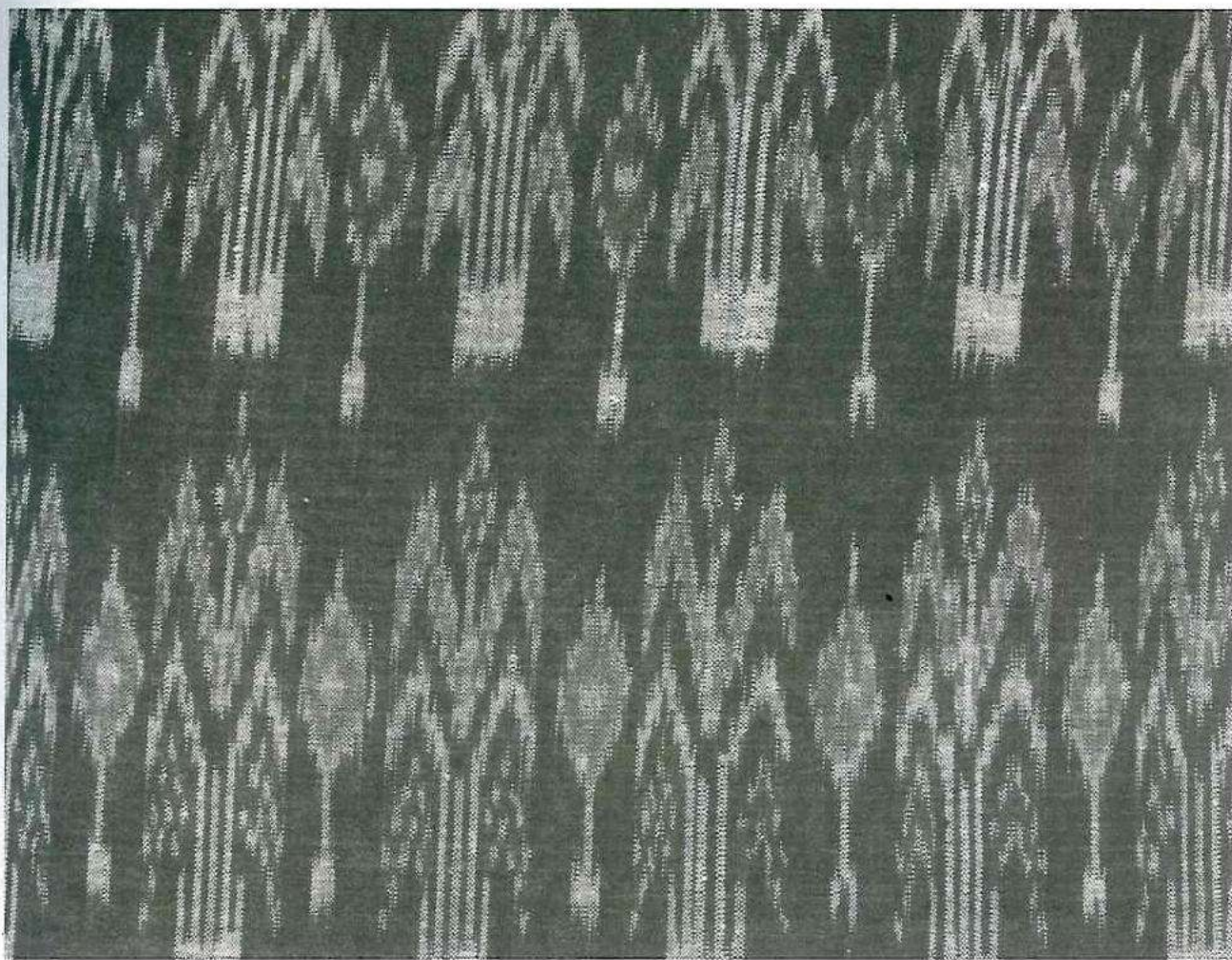
смертия *амриту*, но был уличен богами Солнца и Луны, а затем обезглавлен Вишну. Но так как Раху все-таки успел сделать глоток, его голова стала бессмертной. С тех пор он периодически преследует на небе Солнце и Луну, заглатывая их, отчего происходят затмения, которые прекращаются после очередного спасительного вмешательства Вишну. Существуют и другие фольклорные варианты легенд о Раху, сходным образом объясняющие происхождение солнечных и лун-



Узор с головой Раху в храмовой резьбе.
Лаос.
XX в.

ных затмений. Сюжет легенды иллюстрируется иногда антропоморфной скульптурой (в Индонезии) или же условной композицией из двух голов, когда одна из них заглатывает другую (в Лаосе и Таиланде). Сильно стилизованная маска демона, называемого Лаху в Лаосе, Риэху – в Камбодже, часто включается в оформление предметов декоративно-прикладного искусства, почти сливаясь с окружающими ее растительными узорами [59, ч. 1, рис. 20; 74, с. 32].

РИС – широкое распространение узора риса обусловлено огромным значением этого растения в земледельческой культуре Юго-Восточной Азии. Мифологизация риса прочно связана с идеями плодородия, процветания и вечной жизни. Без него не обходится ни один религиозный ритуал, церемония, семейный праздник. Рисом посыпают новобрачных, желая многочисленного потомства, богатства и счастья. Являясь основным продуктом питания многих народов, рис считается



Шелковый икат с узором риса.

Лаос.

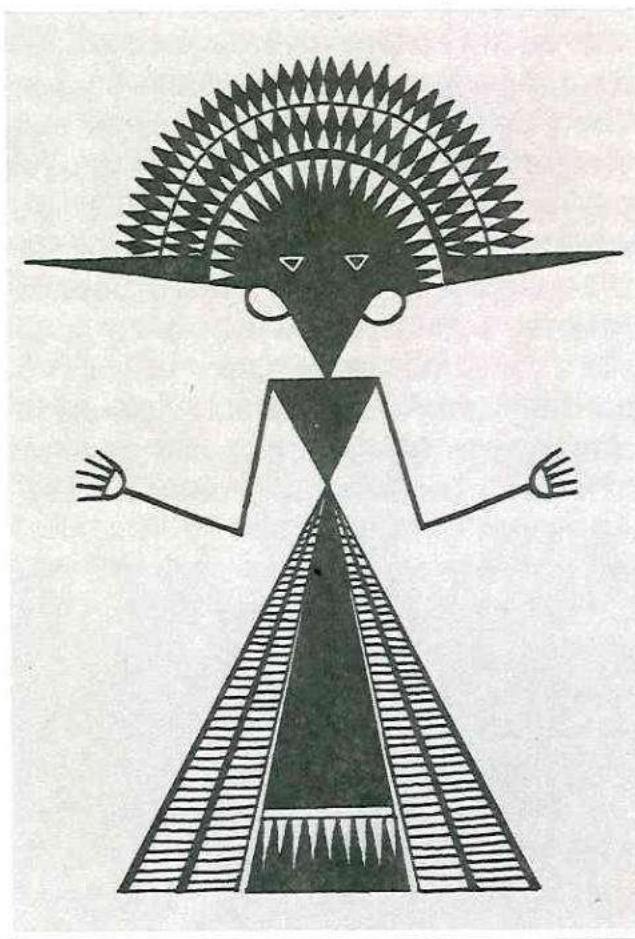
XX в.

волшебным даром богов. Существует масса преданий о появлении этого растения. Жители острова Сулавеси рассказывают, что когда-то их предок, поднявшись на небеса, тайно принес на землю неочищенные зерна риса. У многих островных народов распространены легенды о происхождении риса из тела божества или человека. Яванцы, например, верят, что растение вышло из тела молодой девушки. Тесно связанный с плодоносящими силами земли, рис олицетворяет женское начало и практически везде имеет покровительницу – богиню Риса. В одном из лаосских мифов (варианты которого есть у тайцев и кхмеров) говорится о росшем когда-то на земле божественном рисе, зерна которого были величиной с тыкву. Люди тогда не знали голода и несчастий. Но однажды злая женщина сильно ударила зерно риса, разбив его на мелкие куски. Разгневанная богиня Риса покинула поля и спряталась в далекой пещере. Лишь после долгих уговоров она позволила магу-отшельнику создать из своего тела различные сорта риса, но зернышки его стали совсем мелкими. У большинства народов региона бытует также представление о душе риса, которая во время обряда, совершаемого перед сбором урожая, вселяется в первые срезанные колоски. Их бережно хранят, обычно в специальных амбарах, делают им подношения, совершают ритуальное заклинание животного, кровь которого якобы обладает особой магической силой, помогающей росту растений. Узоры риса наиболее часто встречаются в текстильной орнаментике, причем изображается как растение

целиком, так и россыпь зерен (см. ГА-БАХ СИНАВУР). Во Вьетнаме стебли риса вышивались на официальной одежде императора и чиновников, являясь древнейшим символом изобилия. В лаосском ткачестве мотив растения, в верхней части которого хорошо прорисованы рисовые метелки, называется *кхитдок тонкхао* – «узор рисового колоса». Такие орнаментальные мотивы иногда чередуются с изображениями человечков с поднятыми вверх руками, в которых они держат колосья риса. Их можно идентифицировать с *пхи на* – духами-охранителями рисовых полей. В индонезийских тканях подобные фигурки определяются как духи предков, приносящих богатый урожай. В Таиланде известен орнамент *лай кан янг пхум кхаобин* – «решетка и рисовые шарики» (напоминает блюдо тайской кухни с маленькими колобками, слепленными из клейкого риса). Узор имеет вид ромбовидной сетки, образованной растительными побегами с кружочками внутри каждой ячейки, и соотносится с мифологемой засеянного, «оплодотворенного» поля. Бордюрные композиции в декоративно-прикладных изделиях Индокитая нередко аранжируются рядами мелких трехлепестковых фигур, которые ассоциируются с зернышками риса, полуочищенными от шелухи. В Камбодже встречаются фризобразные украшения из отдельных каплеобразных элементов, называемые *чоханг* – «узор рисовых зерен». Изображения рисовых колосьев входит в современную национальную эмблематику ряда стран Индокитая [50; 58, с. 223; 60, с. 95–96, 303–304; 74, с. 106–107; 75, с. 26–27, 61–62].

РИСА БОГИНЯ – изображение богини Риса представляет собой персонифицированный образ «души» рисового зерна, который является одним из главных объектов поклонения в сельскохозяйственных обрядах. До сегодняшних дней сохранилась вера в волшебную силу богини давать плодородие полям, оберегать и сохранять урожай. В Индонезии богиня риса Деври Сри считается легендарной прародительницей жителей Явы и Бали. Она не только научила людей выращивать рис, но также ткать и шить одежду. Согласно преданию, Деври Сри вдохновляла мастериц при создании техники батикования. Изображение богини украшает балийские ткани *лемак* – ритуальные занавесы для алтарей. В декоративных рельефах среди растительного орнамента встречаются стилизованные, изящно вытянутые женские фигурки, словно превращающиеся в рисовый колос. Деври Сри изображается и вместе со своим супругом богом Висну (Вишну) как олицетворение божественного союза, оплодотворяющего землю. В Индокитае образы богини Риса чаще всего можно увидеть на женской одежде, что подчеркивает ее семантическую роль матери-охранительницы и дарительницы потомства. На полотнищах лаосских юбок *син* стоящие фигурки богини чередуются с колосьями риса, духами-охранителями рисовых полей, уточками и другими животными, воплощающими идею плодородия. Существуют специальные посвященные богине Риса молитвы, которые читаются как во время земледельческих церемоний, так и в обрядах, связанных с

культу предков. Называемая в Лаосе Нанг Кхаосоп, она является центральным персонажем праздника *бун кхун-кхао* – сбора урожая. Ее фигуру из соломки устанавливают на полях и делают подношения, чтобы умиротворить боязливую богиню и заставить ее не покидать людей (см. легенду в статье РИС). Тайцы помещают фигурки рисовой девы Ме Пхосоп, дарующей благополучие и богатство, на дверях домов и рисовых амбаров, включают в лубки с магическими знаками-оберегами [4, с. 236–240; 56, с. 138; 63, с. 39–40, 56; 76, т. I, с. 361].

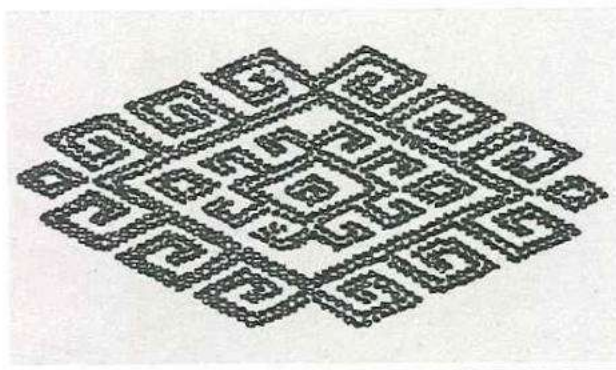


Фигура богини Риса на алтарной занавесе. Индонезия, о. Бали. XIX в.

РОМБ – один из основных геометрических узоров, известный еще с эпохи палеолита. Как предполагают исследователи, первоначально ромб имел ту же семантику, что и квадрат, и в неолитической керамике обозначал землю или отдельное поле. Ромбы обычно располагались цепочкой, соединялись зигзагами, нередко центры их акцентировались точкой. В последнем случае ромб воспринимался как знак засеянного поля, дающего урожай и процветание. В этом же семантическом русле лежит соотнесение его с женским началом, богиней-матерью, животворящими силами земли и природы. Иногда ромб с точкой внутри интерпретируется как женский детородный орган. Окруженный крючками или короткими лучами, он связывается с образом земли, покрытой растительностью. Заполненные решеткой ромбы рассматриваются как участки возделанных полей. Всевозможные ромбы встречаются на древних сосудах, бронзовых изделиях, донгшонских барабанах, орнаментальные мотивы которых повторяются даже на современных предметах по-

добного рода, в частности на «лягушачьих» барабанах белых каренов (Мьянма).

Для средневековой архитектурной орнаментики характерно использование ромба во фризových композициях и раппортных сетках, являющихся фоном для изобразительных сцен. Как правило, в ромбовидных ячейках помещаются цветы лотосов или другие растительные элементы, подчеркивающие символическую значимость этого «узора плодородия». В тканях Индонезии ромб иногда может быть единственным украшающим их орнаментом, как, например, в традиционной одежде Западного Тимора. Жители острова считают, что первоначально ромб использовался для стилизованного изображения головы ящерицы. Позже появились другие ромбовидные узоры, которым давали различные названия: «бегущая вода», «шесть крючков» и т.д. На острове Саву узор из «прорастающих» ромбов известен как «цветок Саву» и столь популярен, что стал национальной эмблемой. Другой ромбовидный мотив – *вохапи* считается сакральным и доминирует на погребальных мужских накидках. На Малых Зондских островах ромбы с крючками и восьмилучевой звездой внутри могли украшать только одежду знати. Существует любопытное предание о войне, возникшей из-за неправильного нанесения этого узора на ткани. Чтобы покончить с враждой, старейшины постановили прекратить изготовление тканей вообще и ввозить их с других островов. На острове Флорес ромбу приписывали магические свойства исце-



Узор ромба на икате.
Индонезия, о. Тимор.
XIX в.

лять от болезней и защищать от несчастий. У батаков ромбовидный узор *халумбангке* ткется по указанию жреца на шарфах для переноски маленьких детей, отличающихся слабым здоровьем. Волшебный орнамент защищает их от преждевременной смерти. Ромбовидная сетка часто составляет орнаментальную основу шелковых икатов Камбоджи, Лаоса и Таиланда. У северных тайских племен ромб воспринимается как символ божественного «третьего глаза» – знака внутренней энергии, сосредоточения и прозрения. Украшающая праздничные или ритуальные одежды сложная ромбовидная композиция сравнивается со структурой *мандалы* – буддийской иконы, используемой во время медитаций. Подобные узоры ткутся на шарфах *пхабьенг*, которые носят обычно на груди, а во время церемонии умиротворения духов драпируются на голове в виде тюрбана так, чтобы ромб приходился точно на середину лба. Считалось, что это способствует медитации и достижению особого состояния, необходимого при общении со сверхъестественными силами, оберегая в то же время от их злокозненного влияния [2; 13; 26; 27; 33; 56, с. 83–95; 65, с. 85–88].

РЫБА – древнейший зооморфный мотив, появляющийся впервые в палеолитических памятниках. В эпоху мифотворчества, когда мир мыслился как двух- или трехчленная структура, рыба выступает характерным определителем нижней сферы, водного царства. Огромная мифическая рыба относится к одним из первозданных существ, она

плавает в водах мирового океана, порой становится опорой земной тверди. В индуизме ей приписывается роль спасителя человечества. В известном сказании о потопе прародитель людей Ману по совету бога Вишну, принявшего облик рыбы, построил корабль, который во время наводнения был привязан к волшебному рогу рыбы, а затем отведен ею к вершине мировой горы. Когда вода спала, корабль опустился на сушу. В островном мире рыба почитается прежде всего в качестве тотемного животного. В некоторых сказаниях мифическая рыба выступает перевозчиком душ умерших в загробное царство. Ее изображение помещается среди других магических узоров на культовых предметах и оградах деревенских селений. Рыба – неременный мотив так называемых «морских» батиков Явы, где она связывается с пожеланием плодородия и богатства. Буддисты считают рыбу символом свободного духом человека, не знающего препятствий и ограничений в стремлении к просветлению. В виде рыбы несколько раз воплощался основатель буддийского учения Будда, являя собой пример жертвенности и милосердия. Как знак духовной свободы и совершенства она входит в состав восьми буддийских драгоценностей, изображается на ступне Будды. Две рыбы, плывущие навстречу друг другу (этот мотив характерен для росписей сукхотайской керамики), олицетворяют две составляющие человеческого бытия – наслаждение и страдание, от которых сумел избавиться Будда в результате нравственного самосовершенствования. Рыба является одним из зодиа-

кальных знаков, знаменующих переход к новому циклу, так как по буддийскому календарю Новый год (в странах тхеравады) начинается, когда Солнце из созвездия Рыбы перемещается в созвездие Овен. Прекрас-

ным образцом зодиакальных узоров могут служить вышивки Мьянмы, где пара рыб обычно заключена в сложные орнаментальные розетки. Примечательно, что в облике многих мифологических животных можно видеть



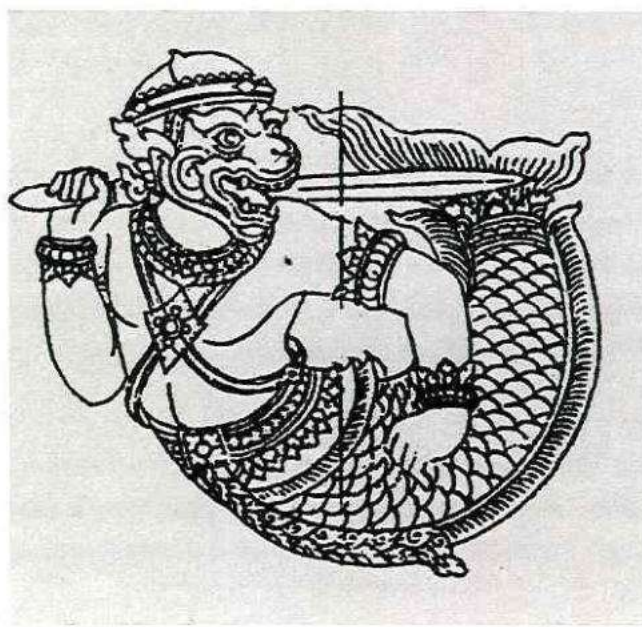
Рыба на фарфоровом блюде.
Вьетнам.
XV-XVI вв.

«рыбы» черты. Например, бирманское фантастическое существо *пинса-юпа* имеет рыбий хвост. Тела драконов, змей нагов покрываются рыбьей чешуей. Популярны изображения русалок (см. **РЫБОЧЕЛОВЕК**). В Камбодже один из простейших бордюрных орнаментов в виде цепочки кружков или шариков носит название *лонг трей* – «рыбья икра».

Во Вьетнаме к буддийской символике рыбы добавляются значения конфуцианско-даосского толка. Так как слово *нгу* (рыба) созвучно слову *ду* (достаток, прибыль), то изображение рыб трактуется как пожелание богатства и изобилия. Способность рыбы откладывать большое количество икры связывается с многочисленным потомством. Такой благопожелательный смысл несут новогодние лубки с фигурами мальчиков, держащих в руках рыбу. Пара рыб означает супружеское счастье и сексуальное наслаждение. Среди различных видов рыб во Вьетнаме, как и на всем Дальнем Востоке, особо выделяют **карпа**. За способность плыть против течения он стал символом стойкости и непреклонной воли в преодолении жизненных трудностей. Считалось, что карп, поднявшийся по водопаду, на самой его вершине проходит через волшебные ворота и превращается в дракона. Изображение этой рыбы на принадлежностях стола ученого, поэта, на одежде военных и гражданских чиновников воспринималось как знак трудолюбия и упорства, успешной сдачи экзаменов и удачной карьеры. Тот же смысл имеет мотив карпа в декоре храмовых и дворцовых ворот, иногда

называемых «драконьими». В орнаментике декоративных панно популярен сюжет «Карп и луна», который связан с Тэт чунг тху – праздником середины осени. Согласно легенде, именно в ночь осеннего полнолуния карп пытается проглотить луну, чтобы обрести совершенство. В жанре «цветы и птицы» и пейзажных зарисовках карп порой изображается в сочетании с лотосом как символ летнего периода [6, с. 100–101; 58, с. 229–230; 60, с. 309–311; 76, т. II, с. 391–393].

РЫБОЧЕЛОВЕК – фантастическое существо с человеческим торсом и рыбьим хвостом, обитатель подводного царства, чаще всего изображается в женском облике. Популярность его в мифологиях Индокитая объясняется включением образа рыбочеловека в местные версии «Рамаяны». В отличие от индийского классического

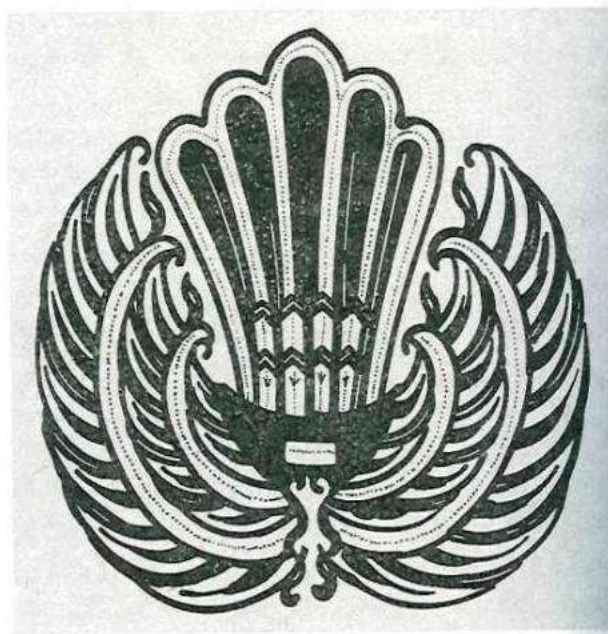


Изображение Мачшанупа на крышке шкатулки для бетеля. Камбоджа. XX в.

сказания, в них есть эпизод, рассказывающий о посещении Хануманом подводного мира. Когда морские чудовища стали препятствовать армии Рамы строить мост через пролив на остров Ланку, предводитель обезьяньего войска Хануман, для того чтобы помешать им, спустился на дно. Там он встретил повелительницу моря и его обитателей – прекрасную русалку Суваннмечху (так ее звали в Камбодже) и, обольстив ее, попросил не мешать в дальнейшем строительстве моста. В таи-лаосских вариантах разрушительницами были сами русалки во главе с царицей Нанг Матчой. От союза Ханумана с женщиной-рыбой на свет появился их сын Матчану – необыкновенное существо с телом обезьяны и хвостом рыбы. Король подземного царства взял диковинного юношу к себе во дворец. Впоследствии Матчану помог своему отцу спасти плененного врагами Раму. В декоративном искусстве чаще встречаются образы русалок, а среди пышного цветочно-лиственного орнамента деревянных панно и настенных храмовых росписей можно иногда видеть забавные куртуазные сценки с изображением Ханумана, обнимающего царицу русалок. В Камбодже образ Суваннмечхи и ее сына используется в декоре коробочек для бетеля. Представление о рыбчеловеке существует и у некоторых индонезийских народов. Жители Молуккских островов ведут свое происхождение от мифического героя – рогатого получеловека-полурыбы. Он, по легенде, приплыл из далеких стран и женился на местной островитянке. Сильно стилизо-

ванные изображения этого существа украшают резную поверхность деревянных скульптур *таву* – «первопредков», имеющих вид антропоморфных фигур с поднятыми вверх руками [83, с. 212; 41, с. 53–60].

САВАТ (индонез.) – один из основных узоров в текстильной орнаментике Центральной Явы. Имеет вид двух раскрытых крыльев и хвоста между ними, символизируя птицу Гаруду, подобно орнаментам *лар* и *миронг* (см. ЛАР, МИРОНГ). Еще в недавнем прошлом *сават* принадлежал к числу «запрещенных» узоров *лараган* и предназначался только для одежды ближайших родственников правителей. Как магический символ королевской власти и знак воинской доблести узор входил в эмблему султана Агунга, воевавшего в XVII веке с голланд-

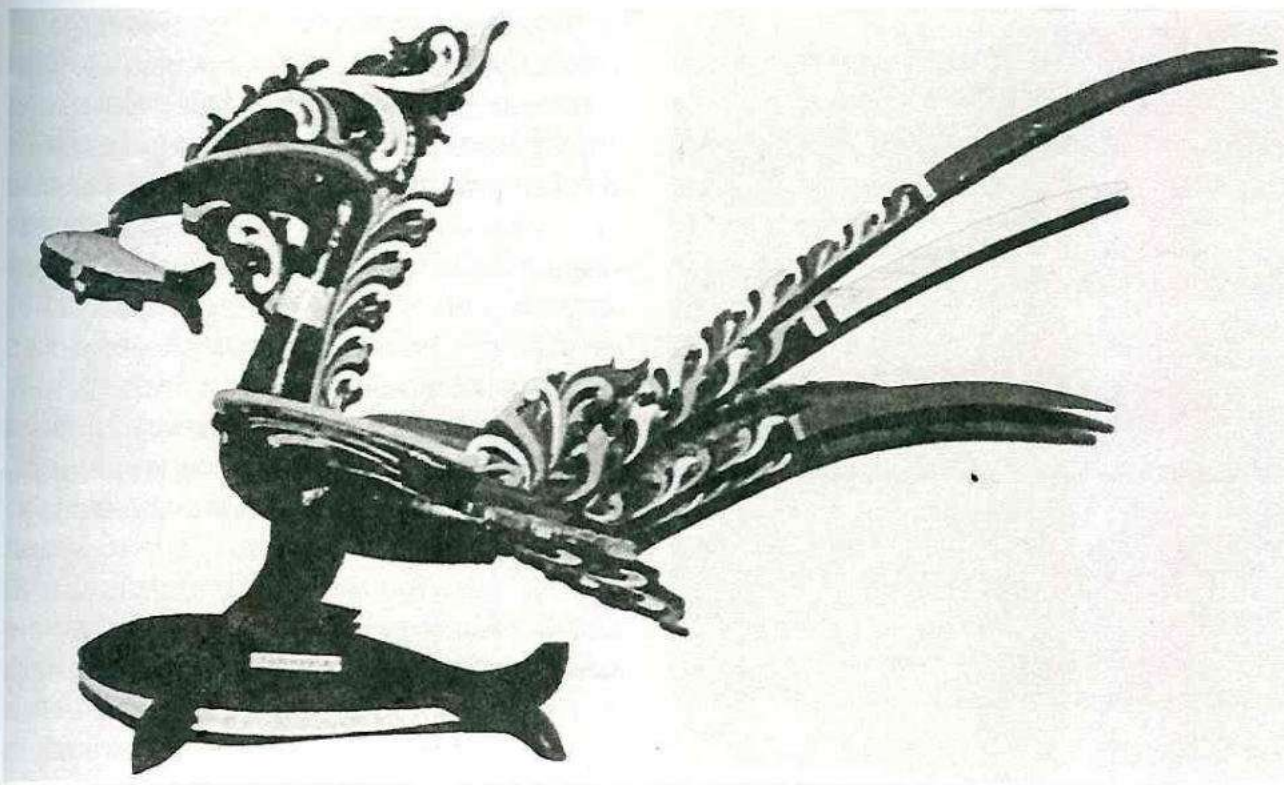


Батиковый узор *сават*.
Индонезия, о. Ява.
XX в.

цами и пытавшегося объединить княжества Явы. В орнаментации батиковых тканей *сават* нередко является основным раппортным элементом, а фоном для него служит растительный узор *семен*, усиливающий благопожелательную символику декора. Такое сочетание орнаментов воспринималось как пожелание могущества, процветания и плодородия [6, с. 69–73; 39, с. 173–179; 56, с. 175].

САРИМАНОК (малайск. «птицеподобный») — мотив фантастической птицы, часто встречающийся в орнаментальном искусстве народа маранао, населяющего крупный южнофилиппинский остров Минданао. Возникновение образа *сариманок* относится еще к домусуль-

манскому периоду (до XIV в.), когда эта мифическая птица почиталась как покровитель рода. В дальнейшем она стала символом благополучия, процветания и доброй вести. На связь ее с водной стихией, от которой во многом зависела жизнь островных народов, указывает рыбка в клюве, с которой *сариманок* обычно изображается, а также подставка в виде большой рыбы или кита. Сама птица слегка напоминает попугая или петуха: у нее длинный изогнутый клюв, декоративный хохолок и пышный хвост, иногда из узких перьев, но чаще из множества завитков, схожих с растительными побегами. В деревянной орнаментике фигура *сариманок* ярко раскрашивается в традиционные для мара-



Птица *сариманок*.
Южные Филиппины.
XX в.

нао цвета: красный, желтый, синий и белый. По местным верованиям, такая колористическая гамма обладает волшебными защитными свойствами. Разноцветное изображение птицы увенчивает крыши свадебных домов, включается в декор стен, сундуков и предметов домашней утвари, составляющих приданое невесты, как пожелание счастливой жизни и благоденствия. Популярность мотива так велика, что он используется в современной геральдике. Так, *сариманок* венчает церемониальный жезл Государственного университета Минданао [25, с. 31–37].

СВАСТИКА – древнейший орнаментальный мотив с широким спектром



Мотив свастики на вышивке.
Вьетнам, народность тай.
XX в.

символических значений, известный с эпохи неолита. Повсеместное распространение получает в период бронзы, когда им украшают ритуальные предметы, в частности донгшонские барабаны. Толкования узоров свастики содержат различные, подчас противоположные характеристики. Прежде всего это солярный символ, знак солнца и его движения по небосклону. В то же время квадратная фигура, образованная лучами свастики, трактуется как знак земли. Иногда к ней добавляются еще четыре луча между четырьмя основными, указывающие на главные и промежуточные стороны света, – такой геометрический узор характерен для вьетнамской орнаментики. Плавные изогнутые концы свастики могут образовывать вихревую розетку, символизирующую космическую энергию и бесконечность развития Вселенной во времени и пространстве. Свастика также является олицетворением небесного огня, так как в древности при получении огня трением нередко использовали крестообразную деревянную форму. В брахманизме она становится устойчивой эмблемой бога огня Агни, а позднее входит в атрибутику верховных божеств индуизма – Шивы и Вишну. В общем, этот узор воспринимается как необыкновенно благоприятный магический знак, приносящий удачу, благоденствие и бессмертие. Само слово свастика происходит, по мнению ученых, от сочетания санскритских *su* (добро, благо) и *asti* (быть), что в целом означает «пребывать в благополучии». Словом *су* называли также солнечную птицу, а ее крылья в полете ассоциировались с загнутыми

концами свастики. Лучи свастики могут быть повернуты по часовой стрелке или против, что в некоторых традициях интерпретируется соответственно как мужской и женский знаки. В буддийских памятниках оба варианта свастики встречаются на отпечатках стопы Будды, а иногда на груди скульптуры, символизируя в этом случае сердце Просветленного. В батиках Явы популярен узор *банджи* – «десять тысяч», образующий раппортную композицию из непрерывно повторяющихся мотивов свастики, между лучами которой помещаются мелкие орнаментальные фигурки. Множество благоприятных примет и счастливых свойств – таков магический смысл узора. Очень распространена свастика в искусстве тораджей Сулавеси, где довольно крупные ее мотивы украшают священные ткани *сарита*. Во время праздничных обрядов узкие полосы ткани окружают кольцом деревню и соединяют ритуальные общинные дома с помостами, на которых сидят старейшины и шаманы. В красочной орнаментике жилищ также присутствуют свастики различных конфигураций – знаки космической энергии и силы, передаваемой всей общине тораджей. У горных народностей Индокитая мотивами свастики декорируют вышитые детали традиционного костюма. Это воротник, горловина, нагрудник, рукава, пояс, кайма – то есть те особо уязвимые места, через которые, по широко известным поверьям, злые духи проникают в тело человека. Магия узоров может предотвратить это «вторжение» [6, с. 46–49; 36, с. 64–67; 65, с. 119–122; 58, с. 236–237].

СЕКАР ДЖАГАД (индонез. «цветок Вселенной») – батиковый узор, примечательный сложной структурой и многообразием компонентов, который составляет одну группу с орнаментом *тамбал*. Композиционная схема узора представляет собой сетку с крупными ячейками сложных фигурных очертаний. Внутри они заполнены различными мелкими орнаментами типа *грингсинг*, *паранг*, *кавунг*, *трунтум*, а в некоторых ячейках помещены пышные цветы или павлины. Подобное соединение в пределах одной ткани множества благопожелательных узоров воплощает идею вечного процветания, богатства жизненных форм и непрерывного обновления природы. Поэтому узор *секар джагад* часто использу-



Батик с узором *секар джагад*.
Индонезия, о. Ява.
XX в.

ется в декоре праздничных тканей Явы. На свадебных батиках ему придается несколько иное значение: он является символом счастливой встречи юноши и девушки, которым так трудно найти друг друга в этом мире. Яванцы говорят, что узор олицетворяет наполненные радостью сердца влюбленных [21, с. 15–17].

СЕМЕН (от индонез. *сепан* «нераспустившийся, бутон») – узоры растительного характера, образующие большую группу в батиковой орнаментике Индонезии.

Магическое значение таких мотивов определяется древнейшим обожествлением и почитанием окружающей природы с ее пышной тропической растительностью. Все богатство вечнозеленой флоры нашло отражение в узорах *семен*, которые для жителей Явы и Бали обладают благопожелательным смыслом. Лиановидные побеги с бутонами и полураскрытыми цветами являются символами сезона цветения и обновления жизни. Более крупные цветочно-лиственные переплетения воспринимаются как поже-

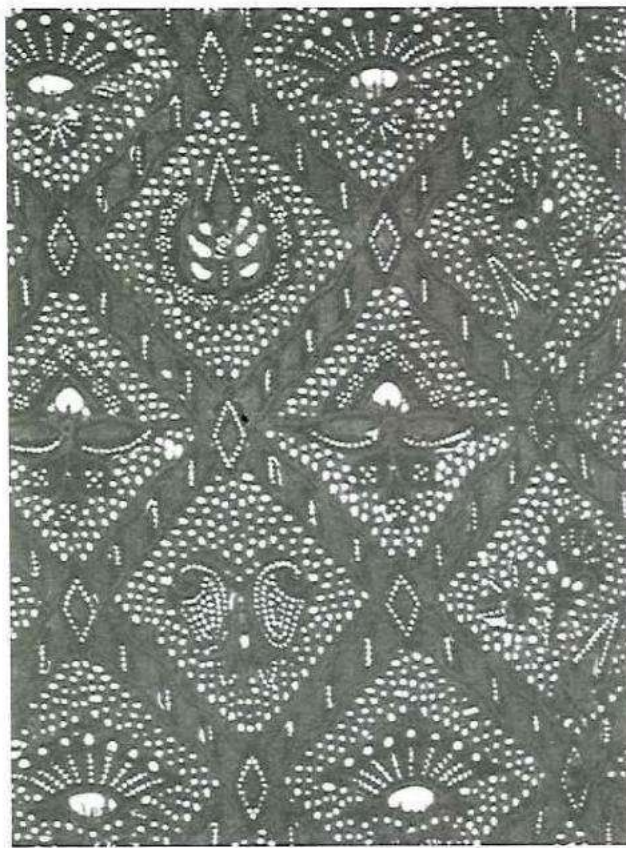


Батиковый узор *семен*.
Индонезия, о. Ява.
XX в.

ление богатства и плодородия. Кустообразные мотивы уподобляются Древу жизни, дарующему разные блага. Растительные орнаменты типа *семен* известны в Индонезии с эпохи средневековья. Они встречаются в декоре яванских храмов *чанди*, на ножках крисов, изделиях торевтики. В батиках они могут быть лейтмотивами композиций, но чаще всего используются в качестве заполнителей фона. Цветочно-лиственные узоры обрамляют фигурки птиц, зверей, священную гору Сри Гунунг, храмовые павильоны. Для батиков Центральной Явы характерно сочетание орнамента *семен* и Гаруды в различных иконографических вариантах. Такие ткани когда-то были «запрещенными» для простого населения, из них шили одежду только для лиц королевской крови. В настоящее время они часто используются в свадебном костюме невесты, и узор *семен* указывает на плодovitость женщины [21, с. 14–16, 18; 56, с. 174–177].

СИДОМУКТИ (индонез. поэт. «радость жизни, беззаботная жизнь») – один из самых известных мотивов среди классических батиковых узоров Явы. Основу его композиции составляет ромбовидная сетка, ячейки которой заполнены благопожелательными изображениями, такими как храмовые павильоны *чанди*, Древо жизни, лотос, птица Гаруда, цветы, бабочки, веера и др. Все эти довольно крупные элементы помещаются на фоне более мелкого орнамента-заполнителя, например *габах синавур* (неочищенный рис), дополненного тонкими усиковидными побегами

узора *лунг*. По традиции батики *сидомукти* выдержаны в коричневато-бежевой гамме с вкраплениями белого и синего цветов, что образует классическую батиковую палитру. Ткани с этим узором относятся к разряду парадных и особенно часто используются во время свадебных церемоний. *Сидомукти* – один из немногих орнаментов, который может одновременно украшать как костюм жениха, так и невесты. В этом случае молодожены одевают одинаковые каин панджанги. Обилие благопожелательных мотивов было призвано обеспечить им многочисленное потомство и счастливую безбедную жизнь [21, с. 12–15].



Батик с узором *сидомукти*.
Индонезия, о. Ява.
XX в.

СЛИВА МАЙ – узор цветов или цветущей ветки сливового дерева *май* (кит. *мэйхуа*) чрезвычайно популярен во Вьетнаме. Семантика растения сложна и многогранна. Некоторые значения *май* близки космическому аспекту символики лотоса. Пятилепестковый цветок сливы соотносился с моделью мира, символизируя центр и четыре стороны света. Чашечка цветка ассоциировалась с женским началом *инь*, а пестик – с мужским *ян*. Эротический смысл придавался поставленной в особую новогоднюю вазу ветке сливы, так как это олицетворяло слияние мужского и женского начал (ваза – *инь*, ветка – *ян*), рождающего гармонию во

Вселенной. Слива *май* является также символом севера и зимы и вместе с бамбуком и сосной образует известную композицию «три друга холодной зимы» – неперенное украшение новгородного жилища. Изображение сойки на ветке сливового дерева знаменует счастливую встречу Нового года. *Май* считается одним из самых прекрасных и совершенных растений, поэтому сопоставление его с женской красотой стало излюбленным приемом вьетнамских поэтов. Сливовый узор нередко украшал одежду и предметы женского туалета, а в сюжетных композициях рядом с прелестными девушками изображались ветки цветущей сливы. Так как нежные цветы ее появляются ранней весной на голых, еще не покрытых листвою ветвях, то все растение в целом стало олицетворением стойкости и долголетия. Вьетнамцы включают его в набор «четырех благородных растений» (слива, бамбук, орхидея и хризантема). Оно воспринимается также как знак мудрости, ибо, согласно легенде, основатель даосизма Лао Куан (Лаоцзы) родился под сливовым деревом [60, с. 324–325; 79, с. 120–121].

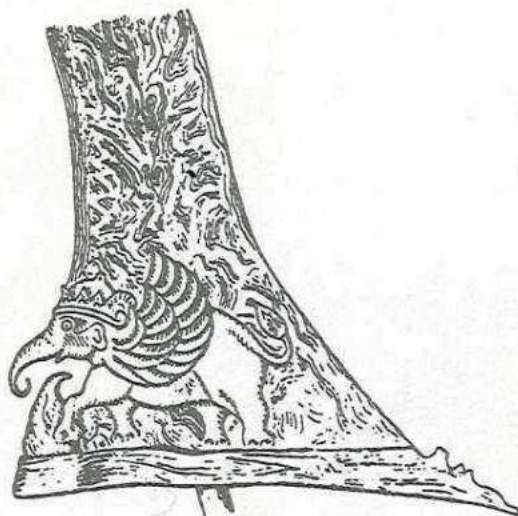


Слива, бамбук и птицы.
Фрагмент лубка. Вьетнам.
XX в.

СЛОН – у ряда народов Юго-Восточной Азии изображение слона с древних времен связывалось с почитанием его как священного животного. По представлениям жителей, Суматры он мог перевозить души умерших в загробное царство. Фигура предка верхом на слоне нередко входила в орнаментальное убранство погребальных памятников. Подобные изображения, помещенные на палубе «корабля мер-

твых», включались в композиции суматранских ритуальных тканей. Как охранители духов предков стилизованные фигурки слонов украшали резные рукояти индонезийских крисов. Этот же образ можно видеть у пяты клинка крисов, причем некоторые животные выковывались с крыльями и в короне, что указывало на их божественную природу. Орнаментальный мотив слона получил особое распространение в средневековый период под влиянием индуистских воззрений. Белый трехглавый слон Айравата, согласно легенде, появился из вод мирового океана во время пахтанья его богами и асурами. Он стал постоянной *ваханой* предводителя небесного воинства бога Индры. Айравата считается прародителем всех слонов. Космические слоны *дигнаги* в индуистской космографии выполняют роль атлантов, держащих на своих спинах Вселенную. В Мьянме слон включался в космологические орнаменты с символами планет и дней недели. В мифологии почти всех стран Индокитая слон является охранителем восточной части света. В лаосской храмовой резьбе по дереву встречается изображение пятиглавого слона, символизирующего пятичленную структуру индуистско-буддийского мира (центр и четыре стороны света). Трехглавый слон входил в государственные гербы Лаоса и Таиланда и именно поэтому часто присутствовал в декоре королевских ювелирных украшений, праздничных серебряных чаш и ваз, дворцовых вышитых завес. Изображение слона в орнаментах царской утвари и украшениях было знаком богатства и процветания, власти и мо-

гущества. На спине трехглавого слона порой возвышалась драгоценная ваза с книгами – символ мудрости, наук и искусств. Во Вьетнаме это животное считалось охранителем императорских гробниц, около которых устанавливали их монументальные статуи. Белый слон, наделенный удивительной силой и способностью летать по воздуху, входил в перечень богатств идеального правителя *чакравартина*. В средневековых армиях Мьянмы, Таиланда, Лаоса и Камбоджи особую королевскую «гвардию» составляли специально обученные боевые слоны. Фигуры восседающих на слонах правителей, военачальников и героев занимали одно из главных мест среди изобразительных мотивов декоративного убранства дворцов, храмовых рельефов, росписей и манускриптов. В буддийской иконографии Индокитая белый слон является символом рождения Будды. Согласно легенде, в образе этого жи-



Крылатый слон на клинке криса.
Индонезия, о. Ява.
XIX в.

вотного бодхисаттва вошел в лоно своей матери Майи через ее правое бедро. Во время чудесного рождения небесные слоны омыли тело новорожденного благовонной водой. Включение фигурок слона в орнаментальные и сюжетные композиции могло служить верующим напоминанием о других известных религиозных сюжетах,

как-то: укрощение Буддой слона На-лагири, подношение диким слоном сосуда с водой Будде, удалившемуся для медитации в лес Парилейяка, дарение бодхисаттвой Вессантарой белого слона посланцам из другого царства и др. Образ слона с древнейших времен также тесно связан с символической плодородия и водной стихией.

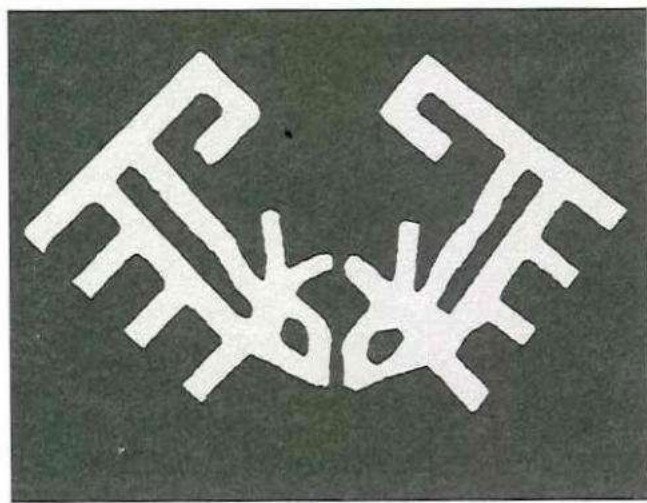


Мотив трехглавого слона в храмовом рельефе.
Лаос.
XX в.

Такая ассоциация соответствовала и буддийско-индуистским представлениям о важной роли этого животного как *ваханы* бога Индры – подателя дождя. На лаосских шелковых тканях *матми* парные профильные изображения слонов чередуются с фризами рисовых колосьев и фигурками *пхи на* – духов хранителей риса, покровителей крестьянских полей. Белые слоны часто помещаются в нижней части многофигурных композиций на кхмерских храмовых завесах *пидан* [39, с. 353, 402; 46, с. 208–210; 60, с. 325–328; 58, с. 248–249; 64, с. 127, 132].

СОБАКА – в мифологии региона образ этого животного наделен амбивалентными характеристиками. Еще в древности на Дальнем Востоке собака была включена в 12-летний годовой цикл. Она ассоциировалась со «Звездой Небесного пса», который, согласно легенде, пожирал Луну во время затмения. По народным поверьям, этот пес может быть похитителем маленьких детей. С другой стороны, в ряде преданий мифическая собака спасает детей от смерти, помогает в «небесной охоте» на злых псов и демонов. Животное издавна стало символом привязанности и верной любви. Во вьетнамском доме ее изображение включалось в декор женских апартаментов, поскольку одной из главных добродетелей супруги считалась верность. Собаке приписывались и защитные магические функции. Фантастические, львиноподобные существа, скульптуры которых охраняют храмы и алтари, назывались «собаками Будды». Некоторые горные народы Индокитая

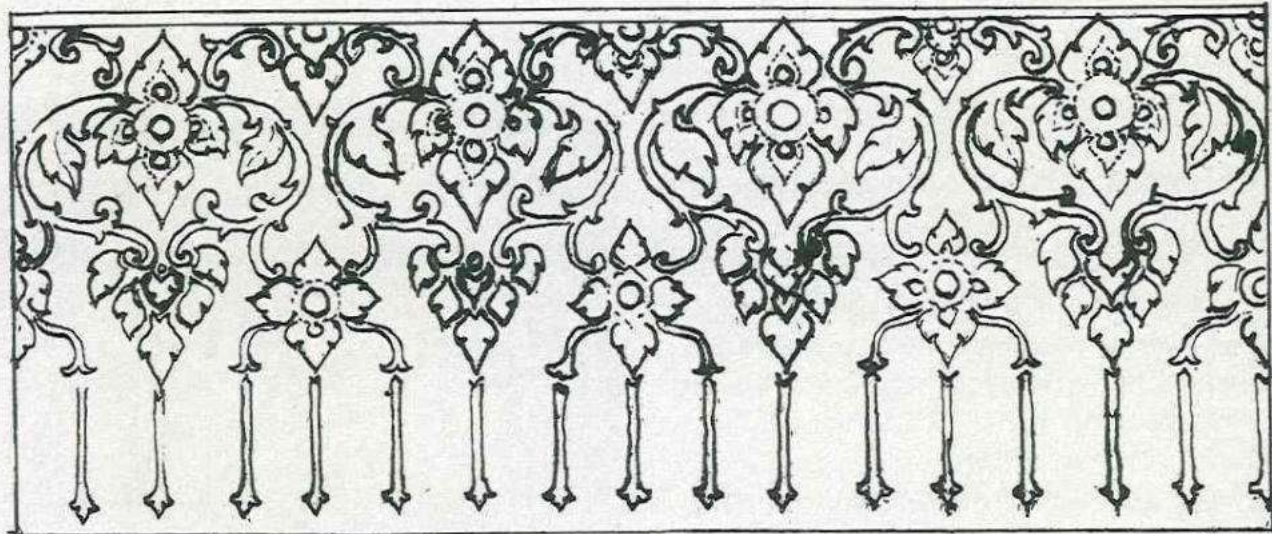
почитают мифическую пятицветную собаку Паньху как своего прародителя, женившегося на китайской принцессе. В память о нем женщины носят головные уборы со свисающими по бокам кисточками, похожими на собачьи уши. Ткани же стали украшать разноцветными полосами, напоминающими о пятнистой шерсти Паньху. Существуют и другие легенды о происхождении ряда племен от собаки. В некоторых районах ее рассматривают как жертвенное животное. Например, у народа лава собаку приносят в жертву духу дома невесты. В то же время у бирманцев, лао и тай собака стоит на нижней ступени в иерархии животных и часто считается нечистым и греховным существом. По представлениям бирманцев, правитель небес Таджамин записывает грехи людей в книгу, переплет которой сделан из собачьей кожи. У жителей Молуккских островов собака связывалась с активным мужским началом. Она была символом воинов и охотников, а стрелу даже иногда



Деталь вышивки женской одежды. Северный Вьетнам, народность ман. XX в.

называли «собачьим пенисом». Особо популярен мотив собаки в резьбе ворот, общинных домов и в орнаментах охотничьих принадлежностей. Даяки, почитающие собаку как своего предка, используют мотив животного в орнаментике щитов, одежды и татуировке. Ее изображение настолько стилизовано, что превращается в фантастическое чудовище, а иногда напоминает скорпиона. У обитателей Северного Калимантана узор собаки (*асо*) – один из наиболее значимых и представляет собой драконоподобную фигуру с вытянутой мордой и изогнутыми клыками. Он украшает панели стен, дверей, нос лодки *прау*, подставки под ритуальную утварь. В виде фантастической двухглавой собаки (головы которой расположены с двух сторон туловища) выполняются гробы, где тела умерших хранятся до обряда захоронения [95, с. 160–174].

СОЙСА (лаосск. «бахрома») – бордюрный узор или узор каймы, часто встречающийся в архитектурном и текстильном декоре, лаках и торевтике Индокитая. Орнамент представляет собой ряд стилизованных листообразных форм, завершающихся внизу длинными подвесками. В произведениях зодчества такие узоры помещаются на фризах, украшающих верхнюю и цокольную части стен, обрамляют порталы и наличники окон. В изделиях декоративно-прикладного искусства они образуют узорчатые полосы по краям чаш, шкапуток, подносов, храмовых колоколов и т.д. Орнаментальные композиции на тканях часто завершаются каймой с узором *сойса*, имитирующим бахрому (лаосские и тайские шарфы *пхабьенг*, скатерти, салфетки). Подобную декоративную рамку имеют суматранские ритуальные ткани *тампан* с изображением «корабля мертвых», фигур пред-

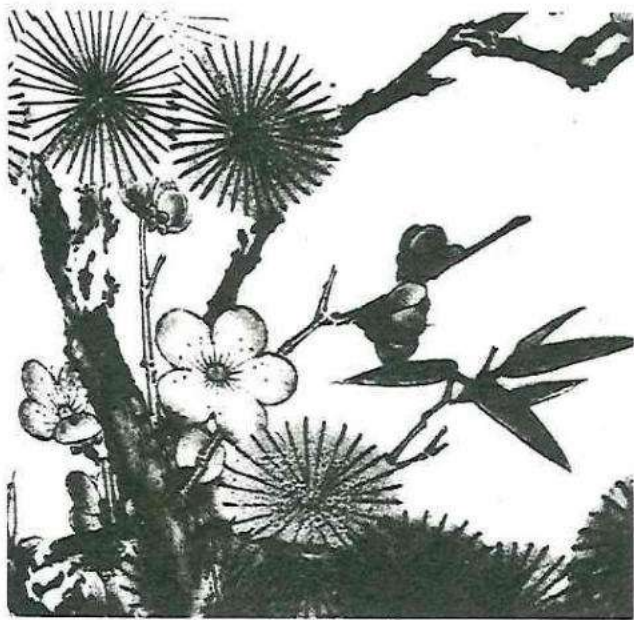


Узор *сойса*.
Лаос.
XIX в.

ков и животных. Использование особых окаймляющих узоров связано с широко бытующим поверьем о том, что двери и окна, края одежды, сосудов и культовых предметов являются наиболее уязвимыми для проникновения злых духов и поэтому должны тщательно оберегаться. Орнамент *сойса* выполняет магико-охранительную функцию, будучи в то же время важным структурным элементом декоративного убранства. Повторяющимся элементом узора является обращенный острием вниз лист, заполненный обычно мелкими листочками и цветочными розетками. Его очертания в целом напоминают лепесток лотоса или лист дерева Бодхи, а подвески оканчиваются трилистниками, символическое значение которых связано со священным буддийским числом «три» и соотносится с такими важными понятиями, как три драгоценности (Будда, Дхарма и

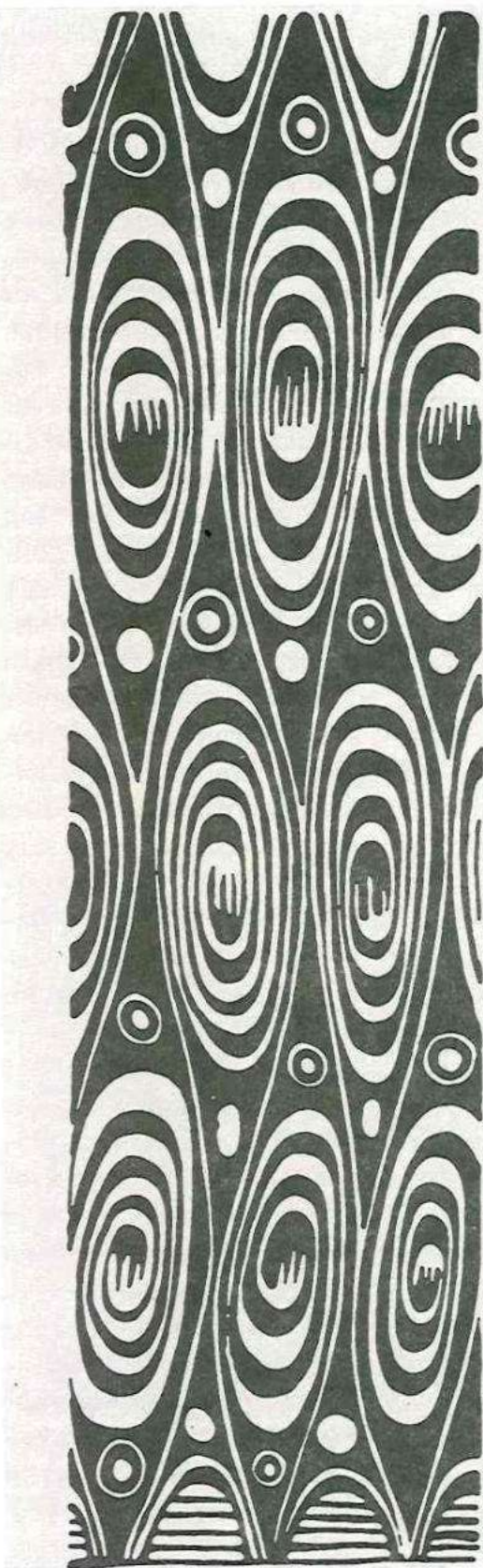
сангха), триада будд (прошое, настоящее, будущее), три сферы Вселенной и т.д. [59, ч. II, с. 12–13, 25–27].

СОСНА – декоративный мотив, особенно популярный в искусстве Дальнего Востока и Вьетнама. Представление некоторых горных народностей о появлении предков из ствола сосны связано с растительным тотемизмом. Издавна это вечнозеленое дерево ассоциировалось с долголетием, поэтому в орнаментах оно нередко встречается с другими подобными символами – журавлем, бамбуком, оленем. Под ним может помещаться божество долголетия Тхо (Шоусин), иногда – ученые старцы и мудрецы. Сосна – устойчивый знак зимнего сезона и в сочетании с бамбуком и сливой *май* образует композицию «три друга холодной зимы». Во время празднования традиционного Нового года ветками сосны украшают дома, оконные и дверные проемы, так как, по поверьям, она обладает магической способностью отпугивать злых духов. В декоре популярен узор, имитирующий трещины на коре дерева [79, с. 120–121].



«Три друга холодной зимы» на фарфоровом сосуде. Вьетнам. XIX в.

СПИРАЛЬ – универсальная графема, распространенная повсеместно с эпохи палеолита, семантические характеристики которой у разных народов и на разных этапах исторического развития могут быть совершенно различными, вплоть до противоположных. Спиралевидные мотивы с древности ассоциировались с водной стихией и плодоносящей силой земли, соответственно – с женским началом и луной. С другой стороны, спираль, близкая к кругу,



воспринималась как солярный знак, связывалась с движением солнца, космическим круговращением и вселенской энергией. В этих случаях спираль относят к так называемым «громовым», облачным узорам, воплощающим в себе мужское начало. Завитки и волюты использовались в качестве графических символов священных животных – буйвола, быка или барана, входящих в круг солярных знаков. Существуют различные виды спиралевидных орнаментов, которые можно разделить на три крупные группы: обычные, двойные и многосоставные спирали. Прообразами простой спирали считаются раковина или свернувшаяся змея. Основу двойной спирали составляет S-образная фигура, воплощающая идею вечной жизни и бесконечности. В то же время две части этой фигуры воспринимаются как развернутый во времени и пространстве процесс движения, имеющий начало и конец, становление и исчезновение. Две пересекающиеся двойные спирали имеют свастикообразные очертания и в этом случае трактуются как солнечные знаки. Разнообразием форм и значений отличаются многосоставные спирали – сдвоенные, строенные и т.д. Спираль нередко является формообразующим элементом ряда важных узоров: ветвей Древа жизни, звезды, меандра и др. В буддийской традиции спиралевидные розетки порой воспринимались как знаки *чакры*, например на ладонях рук и ступнях ног статуй Будды. Волосы Будды делались чаще

Спиралевидный узор на деревянном щите.
Индонезия, Ириан Джая.
XIX в.

всего в виде отдельных туго закрученных слева направо (по движению солнца) спиралек-локонов, символизируя, как и знак *чакры*, вечное существование его доктрины. Такой иконографический вариант изображения локонов Учителя получил название «раковины улитки». Вид спирали имеет иногда *урна* – особый знак «совершенства» на лбу Просветленного, который интерпретируется как стилизованное изображение священного слога «ом», используемого в буддийских ритуальных формулах.

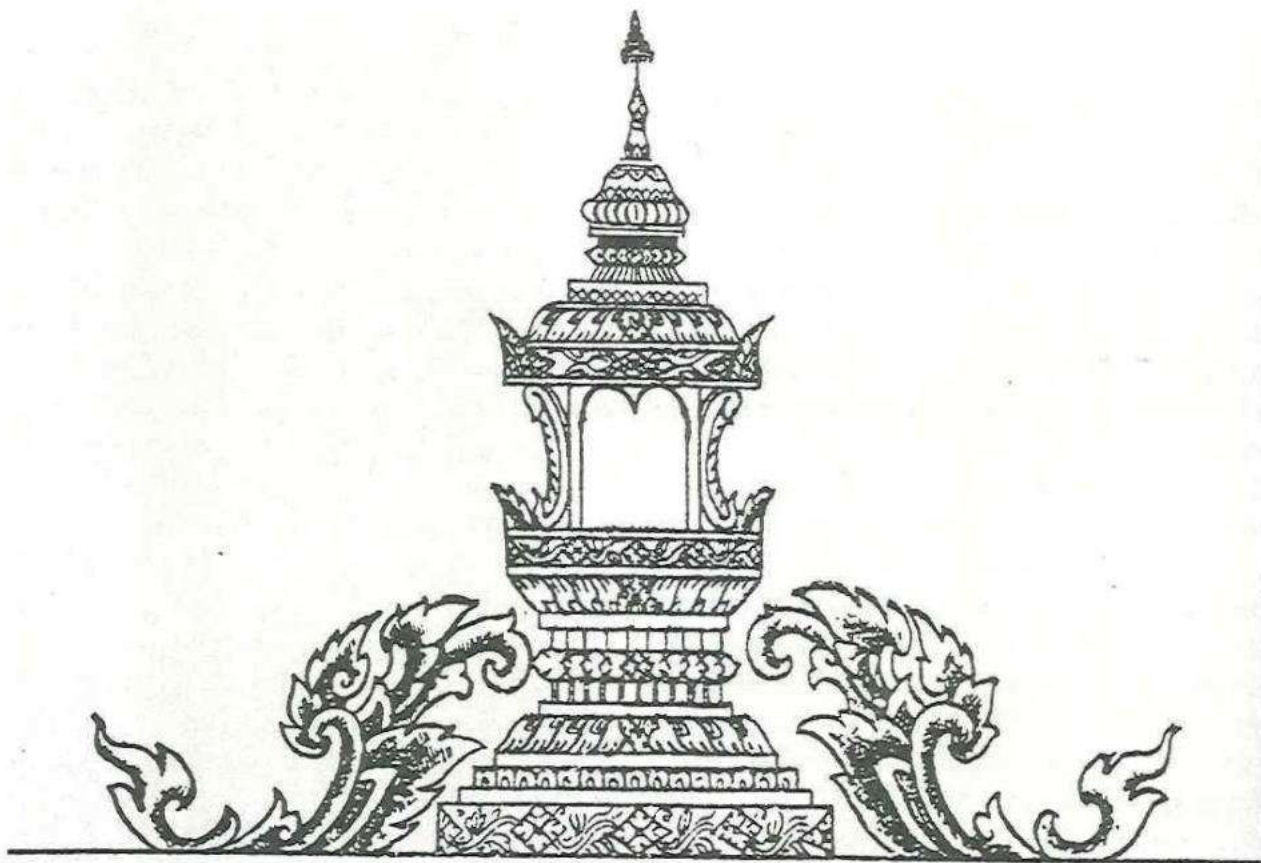
На Молуккских островах спиралевидные мотивы, помещенные на ритуальных столбах и скульптурах, ассоциируются с изогнутыми перьями петуха – основного солярного символа в этом регионе. Жители островов Лети и Лаккар вырезают соединенные дугой спирали в нижней части фигур женских предков как знак детородного органа – матки. По своим очертаниям этот узор напоминает традиционную лодку *прау*, также воплощающую в себе женский принцип. Специфическое значение имеет графема у асмагов Ириан Джаи, где она прежде всего символизирует охоту за головами. Воины носили особые спиралевидные украшения для носа, а после удачной охоты делали на животе жертвы большой S-образный ритуальный надрез. Сдвоенная спираль является основным декоративным мотивом священных тканей у тораджей Южного Сулавеси, которые использовали их как средство коммуникации с духами предков. Наконец, один из самых известных узоров яванских батиков *паранг русак* состоит из диагональных полос повторя-

ющихся двойных спиралей (см. ПАРАНГ РУСАК) [5, с. 58–61; 36, с. 36–44; 39, с. 204–223; 65, с. 70–74].

СТУПА – стилизованное изображение одного из основных буддийских сооружений, которое встречается в искусстве Юго-Восточной Азии с периода раннего средневековья. Ступа является культовым памятником, монументальной постройкой без внутреннего пространства, внутри которой в небольшой камере хранятся священные реликвии. В мифологизированной истории жизни Будды говорится, что первую ступу построил на небесах бог Индра и поместил в нее волосы принца Гаутамы, которые тот, совершив обряд обрезания волос, подбросил высоко в небо. По преданию, первые сооружения такого типа на земле были построены в Индии для захоронения останков Будды, а в III в. до н.э. при короле Ашоке прах Великого Учителя был разделен на 84000 частей и отправлен с буддийскими миссионерами в различные страны, где и было возведено такое же количество ступ. Эти памятники олицетворяли в первую очередь *Махапаринирвану* Будды – «Великий переход в нирвану». Впоследствии ступы в качестве погребальных сооружений строились также в честь учеников и последователей Будды, настоятелей монастырей и королей, небольшие памятники служили местом захоронения праха простых верующих. Расположенная в центре храмово-монастырского комплекса большая ступа почиталась не только как реликварный монумент, но и как символический образ буддийской Вселенной, ее сак-

ральной оси – горы Меру. Главные архитектурные элементы ступы – основание, колоколообразная или пирамидальная часть с реликварной камерой, высокий шпиль – соответствовали традиционной трехчленной структуре мира. Шпилевидное завершение выполнялось в виде многоярусного зонта, олицетворяющего небесные сферы. В Лаосе, Таиланде и Камбодже декоративное навершие в виде одной или нескольких ступ нередко помещалось в центре двускатной крыши храма. «Букет небесных цветов» – так называли эту композицию лаосцы – в сочетании с волнообразным орнаментом

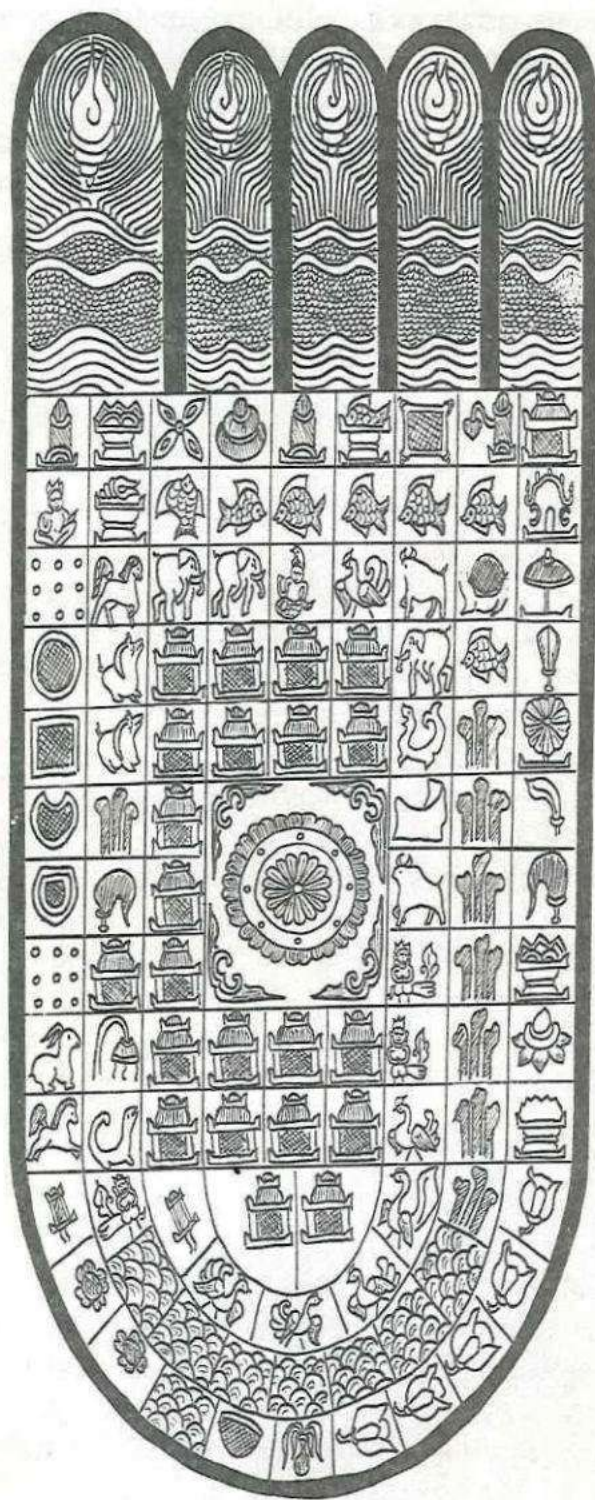
на черепичной кровле символически воспроизводил строение Вселенной – гору Меру в окружении материков и океанов. Мотив ступы чрезвычайно популярен в архитектурном декоре. Он встречается на рельефах каменных сооружений Индонезии и Камбоджи, в деревянной резьбе и стукковой орнаментации лаосских и тайских храмов. На votивных табличках Мьянмы миниатюрные ступы окружают фигуру Будды. На ритуальных кхмерских пластинах *попилах*, тайских и лаосских монашеских опахалах ступы помещаются в центре композиции, часто соседствуя с другими буддийскими символами –



Архитектурная деталь в виде ступы.
Лаос.
XX в.

книгой, лотосом, чакрой. Мотивы реликварных памятников присутствуют в узорах шелковых лаосских тканей *матми* и кхмерских завес *пидан*. Совершенно иную форму приобрела ступа на Дальнем Востоке и во Вьетнаме, где ее традиционно называют *пагодой*. Она возводилась не только в честь буддийских святых, но иногда в память о важных исторических событиях и благочестивых государственных деятелях. Вьетнамские ступы имеют вид многоярусной квадратной или восьмигранной башни. В качестве декоративного элемента их изображения помещаются на изделиях из лака, керамики и фарфора, чаще всего в пейзажных композициях [86, с. 112–122; 93, с. 276–277].

СТУПНЯ БУДДЫ – орнаментальная композиция, представляющая собой так называемый отпечаток «ступни Будды». В буддийской агиографической традиции Южной и Юго-Восточной Азии появление таких графем связано с легендарным преданием о чудесном путешествии Будды на Шри Ланку. Наделенный магической способностью летать по воздуху, Просветленный перенесся из Индии на высочайшую гору острова – пик Адама. В память о пребывании на вершине он оставил на каменной плите след своей ступни. На нем отпечатались особые знаки совершенства Великого Учителя, которые впоследствии были скопированы его почитателями и послужили образцом для многочисленных повторений. В Индокитае существуют и другие красочные легенды, рассказывающие о посещении Буддой различных мест,



Лаковое панно с изображением «ступни Будды». Мьянма. XX в.

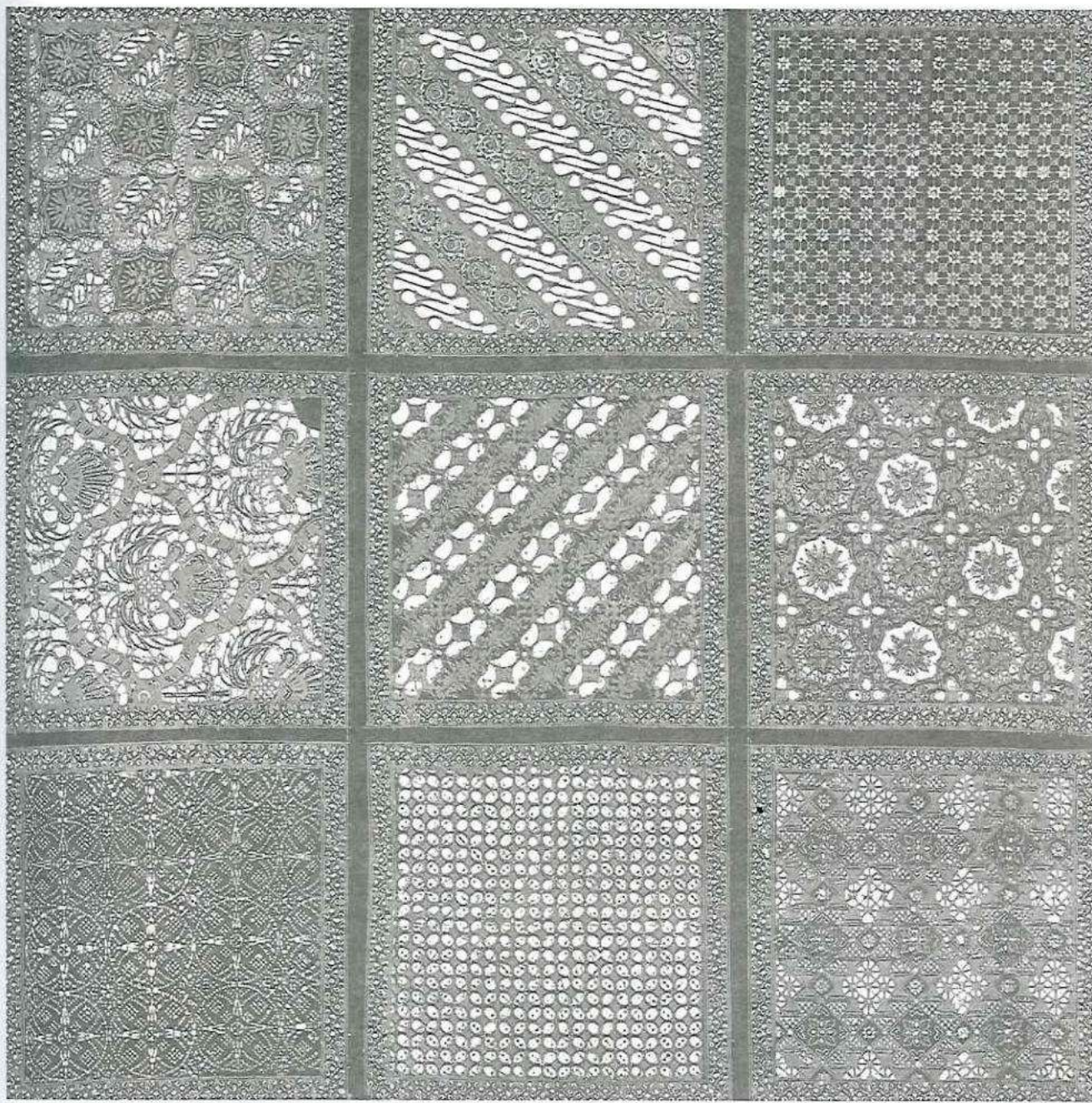
где он проповедовал свое учение и также оставлял свои следы. В честь этих мифических событий местные жители возводили памятные ступы, храмы, устанавливали каменные стелы с отпечатками «ступни Будды». Это были обычно горизонтальные плиты, на которых рисовалась или вырезалась огромная человеческая ступня с пальцами одинаковой длины. На подошвах изображалась диаграмма со священными буддийскими знаками. Такие узоры помещались иногда на ногах больших лежащих статуй Будды в иконографии *паринирвана* (переходящий в *нирвану*). В орнаментальном храмовом декоре (живописи, резьбе, лепке) было принято изображать парные отпечатки в знак незримого присутствия Учителя. Подобная традиция восходит к раннебуддийской иконографии, когда Будда еще не изображался в виде человека и его образ заменялся символами – колесом, ступой, тронем, деревом Бодхи, следами ног Учителя. Рисунки на отпечатках «ступни» имели символический смысл. Полная диаграмма содержит 108 знаков (это число считается в буддизме священным). Они аранжируются в ячейках квадратной или прямоугольной сетки, в центре которой помещается большой круг Дхармачакры – Колеса Закона. Все знаки подразделяются на ряд групп: это божественные персонажи, животные-охранители (слон, конь, буйвол, фантастический лев, хамса, нага, гаруда и др.), священные растения (лотос, дерево Бодхи), буддийские драгоценности, символы королевской власти и вселенского монарха *чакравартина* (дворец, трон, зонт, корона, опахало,

различные виды оружия, ритуальные сосуды). Полный набор изображается не всегда. На небольших скульптурах будд присутствует обычно лишь *чакра*. На монументальных статуях узор из 108 знаков гравирован или выкладывается из кусочков зеркального стекла и перламутра. В дальневосточном искусстве подошвы будд украшаются набором из восьми сакральных символов (см. ДРАГОЦЕННОСТИ). Во вьетнамской агиографии популярна легенда, своеобразно объясняющая происхождение этих знаков: они якобы появились от слез грешных женщин, рыдавших у ног Будды во время его перехода в *нирвану* [8, с. 36, 40, 171, 176; 60, с. 323–324].

ТАМБАЛ (от индонез. *тамбал* «заплата, кусок, лоскутное одеяло») – батиковый орнамент Центральной Явы, относящийся в настоящее время к числу хрестоматийных и наиболее эффектных тканевых узоров. Свое название получил благодаря своеобразной орнаментации, действительно напоминающей «лоскутное одеяло». Все поле ткани разделяется на прямоугольники или треугольники, в которые заключены разнообразные декоративные мотивы как растительного, так и геометрического характера. Их настолько много, что недаром *тамбал* считается энциклопедией батиковых узоров. По одной из версий, такие ткани начали делать в XIX веке в качестве учебного пособия для начинающих мастериц. С течением времени орнамент был эстетизирован и приобрел самостоятельное значение. Иногда мотивы узоров в «клетках» специально подбираются по сходной

символике, подчеркивая главную идею всей композиции. Например, при пожелании долгой безбедной жизни в «заплатах» аранжируются различные виды *парангов*, а для выражения идеи славы и успешной карьеры в них поме-

щают все иконографические варианты солнечного орла Гаруды. Одежду из тканей *тамбал* надевают во время болезни, ибо, по поверьям, узоры имеют волшебную силу излечивать от недугов [21, с. 25–26].



Батик с узором *тамбал*.
Индонезия, Центральная Ява.
XX в.

ТИГР – мотив животного, сильно мифологизированного в сознании многих народов Юго-Восточной Азии. Тигр почитался прежде всего как царь зверей и владыка джунглей, а в некоторых районах – как дух гор и пещер. Древнейшие изображения тигра связаны с поклонением ему как тотемному жи-

вотному. Маски и фигуры хищников (тигра и льва) помещались на боевом оружии воинов, в архитектурной орнаментике ворот крепостей, храмов, оград домов и служили знаками силы, доблести, бесстрашия и мужества. Одновременно они выполняли охранительную функцию, считаясь мощной



Вышивка с фигурой тигра на знаке рангового отличия.
Вьетнам.
XIX в.

защитой от злых духов и демонов. Особой популярностью пользуется тигр во Вьетнаме, где его почитательно называют «Господином Неба». Это указывает на древнюю связь образа тигра со светлым мужским началом, источником космической энергии и жизненной силы. Во многих вьетнамских деревнях, особенно в предгорьях, где водилось много тигров, строились пагоды, посвященные Дык Тхань – «Благородному господину», который был духом-повелителем всех тигров и нередко изображался в виде этого грозного животного. Сцена охоты на тигров – один из наиболее частых сюжетов в орнаментальной резьбе деревенских общинных домов *диней*. Не только сила тигра, но и его свирепость породили различные суеверия. Ряд легенд говорит о том, что усы тигра могут источать сильный яд, а из капель его слюны, упавшей на землю, появляются мохнатые ядовитые гусеницы, опасные для людей. В то же время усы тигра и некоторые другие части его тела (растолченные в порошок или превращенные в пепел) обладают лечебными свойствами. Существует поверье, что душа человека, растерзанного тигром, возвращается в виде хищника в свою деревню за новыми жертвами. Тигриные плечевые кости считались могущественными талисманами, защищая от нападения диких зверей. Грозный тигр на фоне облачного неба помещался на знаках рангового отличия военных чиновников. Охранительной силой обладали фигуры тигров, вышитые на детской обуви. С этой же целью они включались в праздничный декор окон, стен,

дверей домов и храмов накануне вьетнамского новогоднего праздника Тэт. Популярны, например, лубки с фигурами пяти тигров разных цветов, которые соотносились с четырьмя сторонами света и центром. В Мьянме также получил распространение астрологический орнамент, содержащий звериные символы планет и дней недели, где тигр соответствует понедельнику, востоку и планете Луне. В подобного рода декоре на лаковых или серебряных изделиях фигурки зверей помещаются в картушах, обрамленных в основном растительными узорами. У горных народностей Индокитая (мяо, яо) «тигриные» узоры включаются в вышивки традиционного костюма с пожеланием обладать положительными качествами этого зверя – его силой, ловкостью, удачливостью в охоте, а также умением побеждать врагов. К ним можно отнести геометрические мотивы «ухо тигра», «коготь тигра» и «молот тигра», который украшал одежду духовного главы



Узор «пасть тигра» на лаковой чаше.
Мьянма, народность шан.
XX в.

общины. В лаковых изделиях народности шан встречаются стилизованные тигриные узоры, как, например, «пасть тигра», призванная отпугивать демонические силы [2, с. 56–61; 52, с. 154–156; 60, с. 349–351].

ТРАВА – узор, который является составной частью чрезвычайно богатой в Юго-Восточной Азии растительной орнаментики, основанной на мифологизации растений. Узоры трав, как и другие мотивы флоры, связаны с символикой плодородия и вечного обнов-

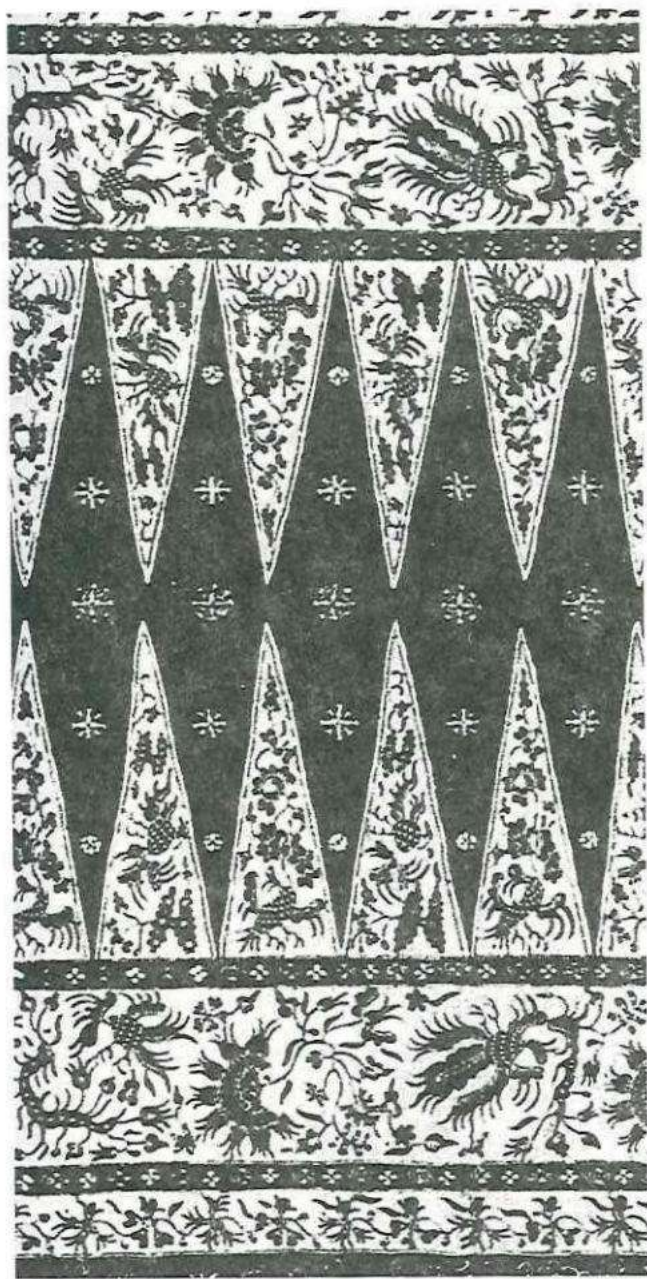


Узор травы на храмовом рельефе.
Лаос.
XIX в.

ления жизни. В некоторых районах сохранились тотемические представления об отдельных видах трав, например о сахарном тростнике, банане. Позже эти же растения становятся олицетворением мужского начала. И в литературе, и в изобразительном искусстве хорошо известна мифическая трава куса (санскр. *куша*), обладающая волшебными свойствами. Так, по легенде, эта трава, поднесенная богом Индрой Будде, превратилась в трон, сидя на котором он достиг Просветления. Узор куса с характерными острыми травинками включается в орнаментику керамических средневековых изделий Таиланда. Иногда он является центральным элементом росписи, но чаще присутствует в бордюрной композиции. На рельефных храмовых панно Лаоса растение порой принимает вид пышного куста с длинными, похожими на листья травинками. В таи-лаосском декоре используется также мотив ананаса, относящегося к особому виду трав. Стилизованный плод растения с сетчатой штриховкой обычно дается на фоне лианообразных побегов с пышной листвой. Узор ананаса встречается в торевтике Малайзии. Так, очень эффектно выглядят сосуды для ароматизированной воды, продолговатое горлышко которых сделано в виде ананасового плода, а чеканная «чешуйчатая» поверхность уподоблена коже [15, цв. ил. I, ил. 21; 59, ч. I, рис. 32].

ТУМПАЛ (индонез. «ряд, гряда») – один из наиболее распространенных текстильных узоров Нусантары, состоящий из ряда вытянутых равнобедрен-

ных треугольников. На ткани он может образовывать кайму или же поперечную полосу, называемую *кепала* – «голова», остальная часть полотна в этом случае носит название *бадан* – «тело». Треугольники в *кепала* аранжированы в два вертикальных ряда,



Батик с узором *тумпал*.
Индонезия. Северо-Западная Ява.
XX в.

острыми углами друг к другу. Обычно каждый треугольник *тумпал* заполнен мелкими растительными или древовидными мотивами, которые ассоциируются с деревом жизни, а вся фигура – с мировой горой. При драпировке каин панджанга с таким узором яванские женщины, как правило, располагают полосу *кепала* спереди, а мужчины – сзади. На суматранских праздничных юбках *тапис* ряды треугольников, вышитых золотными нитями, называются «бамбуковыми побегами» и являются символами плодородия и новой жизни [22, с. 38–39; 36, с. 18–35].

ТХЕПРАНОМ (тайск. «божество поклоняющееся») – один из самых распространенных мотивов в орнаментике Таиланда, Лаоса (*тхепханом*) и Камбоджи (*теп праном*). Это изображения второстепенных божеств, персонифицирующих



Изображение *тхепраном* на храмовом рельефе. Лаос.
XX в.

природные силы и считающихся обитателями рая Индры и Вишну в индуистско-буддийской космографии. Они



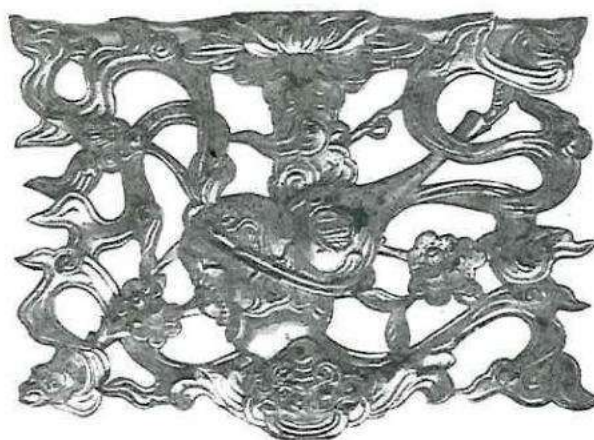
Ритуальная пластина *попил* с изображением *тхепраном*. Камбоджа. XX в.

воспринимаются как охранители государства, королевской власти, священных мест и предметов. Изображаются в виде поясных женских (реже мужских) фигур, «вырастающих» из цветка лотоса или другого растения. Их руки сложены у груди в молитвенном жесте, и от них часто отходят длинные стебли с бутонами лотоса. Как правило, торс божества обнажен, на шее – ожерелье, на руках – браслеты, голову венчает диадема с высоким коническим навершием. На предметах декоративно-прикладного искусства фигуры *тхепраном* обычно даются в медальонах листовидной формы, окруженных растительным орнаментом. Так выглядит этот узор, например, на тайских шелковых тканях, где повторяющийся мотив *тхепраном* заключен в ячейку ромбовидной, образованной вьющимися побегами сетки. В Камбодже узор очень популярен в декоре кхмерских ритуальных пластин *попилей*. Композиции с этими персонажами отличаются большим разнообразием. *Теп праном* в обрамлении пламевидного орнамента может занимать всю плоскость пластины, иногда центральную фигуру фланкируют два меньших изображения божественных дев, а порой они становятся второстепенными деталями композиции, когда в середине помещена, скажем, ступа. Интересно, что лишь на пластинах с *теп праном* на ручках вместо обычного цветочного или лепесткового орнамента помещаются сплетенные между собой змееобразные существа *ниэк*, символизирующие плодородие и животворящее начало природных сил [59, ч. I, рис. 37; 91, с. 157–158].

ТЫКВА (КАБАЧОК) – символично-мифологическая значимость этого растения чрезвычайно велика. Появление мифов о тыкве относится к периоду глубокой древности. У многих народов региона существуют антропологические представления о происхождении людей из тыквы. Иногда в этом качестве выступает кабачок, например у бирманцев. В старинных хрониках Лаоса и Таиланда рассказывается о том, как спустившийся с небес сын Верховного владыки Кхун Болом обнаружил на земле две огромные тыквы, из которых вышли разные народы. В мифе мон-кхмерского народа ва упоминается, что из тыквы произошло 60 племен, а также различные животные. Она явилась и источником появления культурных растений – риса, проса, кукурузы и др. Как символ жизни тыква выступает в мифах о потопе, где говорится о чудесном спасении в ней благочестивой пары – мужа и жены или брата и сестры. В других сказаниях после этой вселенской катастрофы женщина рождает тыкву, наполненную, как рог изобилия, людьми, животными, растениями и даже необходимыми предметами. Сам внешний вид тыквы, напоминающей округлый живот беременной женщины, способствовал появлению подобных мифологических представлений. Бутылеобразная тыква-горлянка, имеющая сходство с женским детородным органом, также прочно ассоциируется с женским началом и плодоносящими силами природы. Поэтому шкатулки, курительницы и сосуды для воды и вина нередко выполнялись в виде тыкв, как круглых, так и двойных, символизируя

богатство и наполненность жизненными благами. В орнаментах встречается и почти натуралистическое изображение тыквы, и стилизованное, и схематичное, часто геометризированное, как, например, кхмерский текстильный узор *лхка кхлук* – «цветок тыквы» или каемочный узор «побеги тыквы» в вышивках традиционного костюма горной народности яо.

Во Вьетнаме одно из символических значений этого образа связывается с идеей бессмертия и продолжительной жизни. Атрибутом божества долголетия Тхо наряду с персиком является двойная тыква с удлинённой цветоножкой. Одно из произношений ее названия «тай» созвучно слову «поколение» и включается в благопожелательную формулу «десять тысяч поколений». Старики часто носили амулеты в форме тыквы-горлянки *бау*. Плоды *бау*, используемые в качестве сосудов для вина, вместе с сумкой для хранения книг ассоциировались с благородной ученостью и достатком. В таком сочетании тыква-горлянка

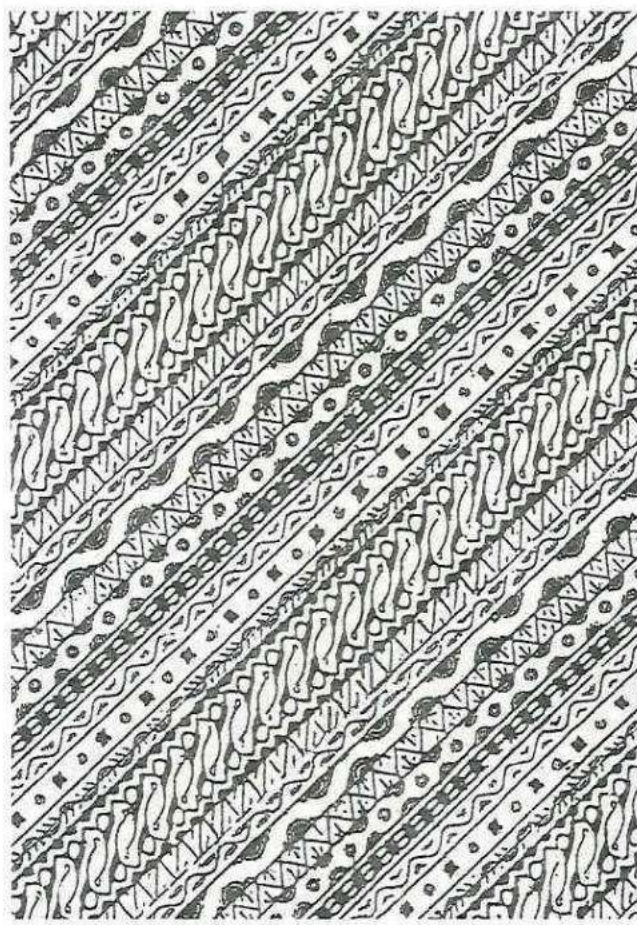


Храмовое панно с изображением тыквы-горлянки. Вьетнам. XIX в.

входит в число восьми даосских драгоценностей *бат бао* (см. ДРАГОЦЕННОСТИ). *Бау* – эмблема даосского бессмертного Ли Тьет Куай (кит. Ли Тегуай), изображаемого в виде нищего с посохом и бутылкой-тыквой, из горлышка которой вьется дымок, что символизирует магическую способность его души освободиться от тела. В буддизме *бау* также является символом духовного богатства и долголетия, а кроме того, знаком отшельничества. Богиня милосердия Куан Ам, согласно легенде, долгое время жила в одиночестве в горах и хранила исцеляющий все болезни волшебный эликсир в тыкве-горлянке, которая является одним из ее атрибутов. Изображение двойной тыквы на фоне облаковидного орнамента или изогнутых лент и растительных побегов нередко помещалось на храмовых штандартах, устанавливаемых вокруг алтаря. Они выполнялись из дерева в технике сквозной резьбы и обильно золотились [4, с. 98–101; 24, с. 204–210; 89, с. 36–38; 95, с. 253–257].

УДАН ЛИРИС (от индонез. поэт. *худжан лирис* «моросящий, мягко падающий дождь») – орнаментальный мотив, чаще всего встречающийся в декоре классических батиков Центральной Явы. Раньше относился к категории *ларанган*, в которую входили так называемые «запретные» узоры. *Удан лирис* предназначался лишь для лиц королевской крови – сыновей, дочерей, братьев и дядьев правителя. Орнамент имеет благопожелательный характер. Он состоит из разных по ширине диагональных полос, сплошь заполненных разнообразными

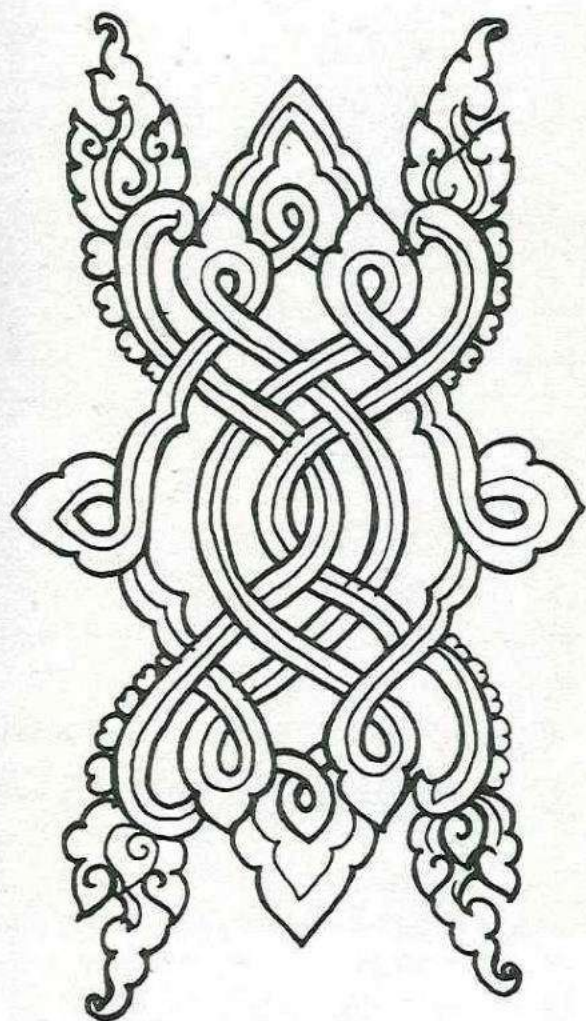
миниатюрными элементами – зигзагами, кружочками, ромбами, свастикообразными фигурами *галок басок*, треугольниками *тумпал*, S-образными мотивами *паранг русак*, мелкими растительными орнаментами и т.д. Все эти узоры-заполнители чередуются не по определенной схеме, а по прихоти, фантазии мастерицы, что и составляет неповторимость каждого образца *удан лирис*. Обилие мелких мотивов создавало значительные трудности при батиковании, поэтому ткани с этим узором считались особо ценными [6, с. 59–63; 56, с. 172–174].



Батик с узором *удан лирис*.
Индонезия, Центральная Ява.
XX в.

УЗЕЛ МАГИЧЕСКИЙ – орнамент из переплетающихся полос, образующих симметричную, как правило, шестиугольную или восьмиугольную композицию. Так как узор имеет замкнутый характер (концы полос соединены), его семантика связывается с бесконечностью, вечностью и долголетием. Он входит в символические орнаментальные наборы, такие как «восемь буддийских драгоценностей», «108 знаков на ступне Будды», «сто древно-

стей». На изображениях бодхисаттв, чаще всего во Вьетнаме, «магическим» узлом завязывается на груди узкий пояс монашеского одеяния. Помещенный на культовые предметы, он указывает на вечное существование буддийского учения. Используется этот узор и в произведениях светского искусства. Например, в женских ювелирных украшениях и вышитых деталях одежды узел символизирует вечную любовь. Он нередко является основным элементом бордюрных композиций, главным образом в архитектурном декоре, где повторяющиеся мотивы узла создают своеобразный плетеный узор. Такое «плетение» часто дополняется декоративными лентами и растительными элементами, что особенно характерно для вьетской и таи-лаосской орнаментики [59, ч. II, с. 14–22; 60, с. 71–72, 234–236].



Мотив магического узла в храмовом декоре.
Лаос.
XIX в.

УТКА – зооморфный мотив, связанный с водной стихией и плодородием земли, относящийся в космологических схемах к нижнему миру. В текстильных изделиях Лаоса и Таиланда узоры уток или гусей располагаются в нижней части тканых полотнищ, перемежаясь с полосами растительного орнамента, среди которых наиболее часто встречаются узоры колосьев риса и водяной лилии. Уточки могут изображаться спаренными, но иногда разъединяются и между ними помещается длинный цветочный стебель. Птичьи фризны обрамляются волнистыми или зигзагообразными полосами, которые также ассоциируются с водой. На индонезийских икатах острова Сумба уточки нередко сосед-

ствуют с другими представителями водной фауны, что в целом воспринимается как знаки богатства и изобилия. В Мьянме утка обычно отождествляется с *хинтой* (см. ХАМСА) и связывается с идеей буддийской учености и чистоты. Ее орнаментальное изображение имеет отдельные элементы фантастического характера.

Более натуралистично выглядят уточки в позднесредневековой деревянной резьбе, а также в виде лаковых и металлических коробочек для бетеля, благовоний и косметики, изготавливаемых в Мьянме и Камбодже. Такие фигурные изделия покрываются затейливыми узорами, имитирующими птичье оперенье. Благопожелатель-



Ткань с изображением уток.
Лаос.
XX в.

ным смыслом наделялся образ утки во Вьетнаме. Отдельно изображенный селезень считался символом удачи, а пара мандаринских уток означала супружескую верность и счастье. В символике времен года устойчивое сочетание утки с лотосом представляло лето. На новогодних лубках фигура мальчика с уткой в руках была пожеланием рождения счастливых и богатых сыновей [63, с. 40, 41, 56; 79, с. 120–122].

ФЫОНГ ХОАНГ (вьет. «королевская птица») – мифическая птица, возникновение образа которой связано с солярным культом. Представление о солнечной птице с древних времен существовало у многих народов, ряд племен почитали ее как тотем. Одни из наиболее ранних изображений летящих птиц встречаются в орнаментике донгшонских барабанов, где они расположены в концентрических фризах вокруг центральной звезды – символа солнца. Фигурки птиц практически везде одинаковы: длинные клювы, маленькие хохолки, распластанные крылья и вытянутые треугольные хвосты. Впоследствии образ солнечной птицы слился с чудесным пернатым существом *фьонг хоанг*, пришедшим во Вьетнам из китайской мифологии (кит. *фэнхуан*, в европейской ориенталистике его обычно называют фениксом). Птица с разноцветным опереньем считалась обительницей «восточного царства совершенных людей», прилет которой приносил мир и процветание. *Фьонг хоанг* имеет необычный фантастический облик, в котором соединяются части тела

различных животных: клюв петуха, лебединая шея, спина черепахи, большие крылья и пышный хвост с узкими изогнутыми перьями фазана или павлина. Во Вьетнаме эта птица соотносилась со священной стихией огня и являлась знаком света, тепла и жизненной энергии. Первоначально связанная со светлым мужским началом, она впоследствии стала воплощать женскую природу, а в паре с драконом была олицетворением космической гармонии, слияния Неба и Земли, высшего союза императора с императрицей. Волшебное существо входит в четверку священных животных, охранителей сторон света: дракон – восток, *фьонг хоанг* – юг, единорог – запад, черепаха – север. Узор феникса на женских украшениях и вышивках символизирует женскую красоту, супружеское счастье и верность. Фигуры



Фигура *фьонг хоанг* на крышке для бетеля. Вьетнам.

XIX в. Дерево, перламутр

ярких многоцветных птиц обязательно включаются в орнаменты изделий, составляющих костюм и приданое невесты. Чудесный *фыонг хоанг* с пышным опереньем и развевающимся, подобно языкам пламени, хвостом олицетворял также богатство и знатность. Изображение феникса, держащего в клюве свиток, стало символом высокой литературной образованности, изысканности и утонченности. В декоративных композициях «времена года» *фыонг хоанг* с хризантемами обозначал осень, а в сочетании с черепахой служил пожеланием благополучной и долгой жизни. За исключением Вьетнама этот образ в орнаментике Юго-Восточной Азии встречается редко и в основном под влиянием китайско-вьетнамской традиции. В тайской керамике из Саванкхалока XIV–XVII вв. изображение феникса больше напоминает ворона или орла. В индонезийских батиках Северо-Западной Явы мотив фантастической птицы называется *лук куан* и дается обычно на фоне растительного орнамента *семен* или диагональных полос узора *паранг русак* [21, с. 44–46; 76, т. II, с. 574; 79, с. 118].

ХАМСА (санскр. «гусь») – мифическая птица, прототипом которой является дикий гусь, изображается обычно с пышным опереньем, небольшим хохолком, длинным клювом, высоким пламевидным хвостом и мощными лапами с острыми когтями. Появление этого мотива в орнаментике прихо-



Мотив хамсы в архитектурном декоре.
Лаос.
XIX–XX вв.

дится на время распространения в регионе индуистско-буддийских воззрений. В священных брахманистских текстах *хамса* упоминается в ряду космических феноменов, отождествляемых с высшим началом – *Атманом*. Изображение двух гусей на цветах лотоса, который воплощал пространственную модель мира, было олицетворением «знания» и «неведения». В индуистских мифах *хамса* выступает как *вахана* бога Брахмы и его супруги. В гусей иногда превращаются сами небожители, спасаясь от страшных демонов, – ведь гусь считался птицей благородного, божественного или королевского происхождения. В этом образе рождался бодхисаттва – будущий Будда. Чудесная птица фигурирует в сюжетных сценах по мотивам «Хамса-джатаки», а также жизнеописаний Будды, где гуси появляются в момент, предшествующий его Просветлению. Поэтическое сравнение гуся с мудрецом-отшельником наиболее образно выражает одну из основных концепций буддизма. Как и цветок лотоса, он олицетворяет чистоту и просветленность духа, свободного от земных уз. Вода, на поверхности которой плавает гусь, уподобляется суетному миру людей, а полет птицы символизирует устремленность архата к высшему бытию. Тесная связь *хамсы* с водой определила еще одну важную грань его символики – плодородие и процветание. Ему нередко приписывались магические свойства: знание лечебных трав, способность изменять облик, противостоять злым чарам, превращать свое оперенье в золото. Красивая благородная птица

была олицетворением женственности, и в эротической поэзии ее достоинства нередко сравнивали с женскими: плавную поступь – с походкой девушки, гоготанье – со звоном женских ножных браслетов.

Образ мифической птицы часто встречается в архитектурно-скульптурном декоре средневековья. В Камбодже на барельефах ангорских храмов *хамсу* (кхмер. *ханг*) можно видеть в процессиях небожителей, на нем восседает Прах Пром (Брахма) с луком в руках. Фантастических гусей помещали на храмовых цоколях, что напоминало известную легенду о волшебной птице, переносящей по воздуху дворцы небожителей. Кхмерский *ханг* имеет характерную иконографию: оперенье в виде чешуек и хвост из узких перьев. В позднесредневековых орнаментах хвост приобретает



Мотив *хинты* на лаковом блюде.
Мьянма.
XX в.

более пышные пламевидные очертания. Очень близок кхмерскому облик лаосской и тайской *хамсы*. В Лаосе в виде этой птицы, называемой *нокхонг*, иногда делали консоли храмовых колонн, ее фигуры, примечательные вытянутым клювом и мощными лапами, вписывались в изысканную растительную вязь деревянных резных панно культовых сооружений. В Мьянме мифическая птица *хинта* еще в древности почиталась жившим на юге страны народом монов как одна из их покровительниц. До сих пор ее изображение является эмблемой столичного монского города Пегу. С Пганского периода (XI–XIII вв.) *хинта* известна как *вахана* богини мудрости, наук и литературы Туязади. Жители Мьянмы отождествляли птицу не с гусем, а с уткой, поэтому ее изображают более приземистой, со слегка удлиненным телом и короткой шеей. Фигурки птицы с роскошным хвостом и затейливыми узорами, покрывающими все ее тело, часто украшают современные лаковые изделия. *Хинта* в обрамлении растительных узоров обычно помещается в центральном клейме на блюдах и подносах, на крышках шкатулок и коробок для бетеля. В астрологической композиции из девяти планет она обозначает мифическую планету Катэ и окружается медальонами с другими символами [34, рис. 102–103; 59, с. 81–83, 122].

ХИНГИ узоры (индонез.) – устойчивая композиция из мотивов, украшающих традиционные накидки *хинги* Восточной Сумбы, выполненные в технике иката. Этими довольно большими по

размеру прямоугольными полотнищами драпируют бедра и плечи. Композиционное построение тканых узоров отличается симметрией и состоит из центрального поля и пяти или семи широких поперечных полос, заполненных фигурками различных животных: коней, оленей, петухов, попугаев, омаров и других морских обитателей. В середине центральной полосы находятся особо важные в семантическом плане узоры геометрического характера. Расположение узоров на ткани имеет своеобразную «социологическую» символику. По представлениям жителей Сумбы, композиция *хинги* 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. Узоры центра состоят из разных геометрических фигур, каждая из которых имеет свое значение. Так, мотив *хабак* в виде четырехлучевой розетки сравнивается со звездой и символизирует могущество и власть короля, который, словно небесное светило, царит над своими подданными. Оригинально объясняют сумбанцы смысл орнамента *кариху*, стилизованно воспроизводящего двустворчатую раковину. Подобно тому как маленькая раковина может прищемить пальцы самого большого человека, так и правитель обладает нео-

граниченной властью и силой, чтобы наказать любого члена общины, преступившего традиционные законы. К священным королевским узорам относится и мотив пересекающихся

ромбов *патола рату*, где *рату* означает «королева», а *патола* – название особо ценных двойных икатов, которые привозились из Индии (см. ДЖАЛАМПАРАНГ) [38, с. 1–19; 56, с. 62, 80–83].



Фрагмент *хинги*.
Индонезия, о. Сумба.
Начало XX в.

ЦВЕТЫ – узоры, включающие как отдельные изображения цветов, бутонов, цветочных веток, так и стилизованные цветочные мотивы. Универсальная роль цветочного орнамента определяется древнейшими представлениями о животворящих силах природы, цветении и плодородии земли. Разнообразие тропической флоры, характерное для стран Юго-Восточной Азии, породило удивительное богатство орнаментальных форм. Некоторые цветы были наделены сложными семантическими характеристиками. Например, лотос и слива *май* в космологических узорах выступают в качестве эквивалентов Мирового древа – организующей оси Вселенной, являясь одновременно знаками плодородия и духовной чистоты. Ряд цветов связан с понятием цикличности природы и сезонным делением года. Во вьетнамской традиции *май* является символом зимы, пион (или орхидея) – весны, лотос – лета, хризантема – осени. Существовал и своеобразный цветочный календарь, ко-

торый устанавливал соответствия между растениями и месяцами года (слива, персик, пион, вишня, магнолия, гранат, лотос, груша, мальва, хризантема, гардения, мак). Цветы с древности были частью жертвоприношений богам, духам предков, служили украшением алтарей. Некоторым приписывались волшебные свойства охранять домашний очаг, людей и животных, другие включались в состав целительных бальзамов. Цветы присутствовали во всех праздничных обрядах и ритуалах.

Ряд цветов имеет конкретную символику, что особенно характерно для вьетнамского искусства. Охрательной магией обладает, по народным поверьям, **мальва**, цветочные стебли которой вывешивались над входом в дом. Цветы **нарцисса** изображаются обычно вместе с луковичей. Они выращивались в наполненных камешками и водой плоских вазах специально к новому году празднику Тэт, олицетворяя собой, подобно другим луковичным растениям, гармоничное слияние мужского и женского начал – *ян* и *инь*. Мотив нарцисса, помещенный на фарфоровых и керамических сосудах для подарков, знаменовал счастливую встречу Нового года и пожелание удачи на весь следующий год. **Пион** с его многочисленными лепестками символизировал богатство и пышность, начало весны. Рисунок цветка у скалы с фазаном или павлином имел благопожелательный смысл – почет, процветание и стойкость. Пион был также эмблемой женской красоты и нежности. Рядом с камня-



Узор с хризантемами на батике.
Индонезия, Северная Ява.
XX в.



Батик с узорами цветов.
Малайзия.
XX в.

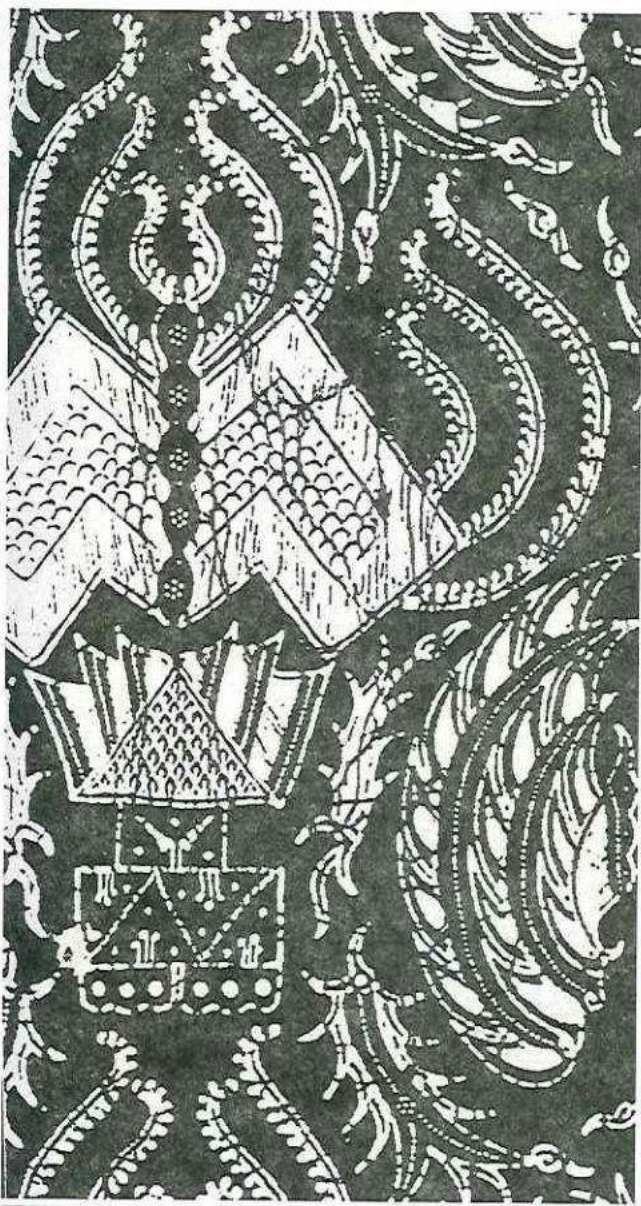
ми причудливых очертаний могла изображаться и дикая **орхидея** – неброский цветок с тонким, но сильным ароматом, который ассоциировался с благородным, скромным ученым, слава о трудах которого разносится далеко по миру. Орхидея служила также пожеланием рождения ученых сыновей. Она связывалась с весенним сезоном, изысканностью, утонченностью и аристократизмом. Цветок осени – это **хризантема**, входившая часто в набор четырех благородных растений. В одном из своих значений она тождественна орхидее как символ ученого, философа, поэта, отринувшего придворные должности и живущего свободной творческой жизнью. Даосские мудрецы приписывали ей волшебное свойство даровать здоровье и возвращать молодость. Белый цветок считается символом целомудренности, душевной чистоты и ясности. Бабочка рядом с хризантемой дает декоративной композиции иной смысл – это знак быстротечности радости и веселья, красоты накануне увядания. А сочетание цветка с летучей мышью и персиком расшифровывалось как «бесконечная череда счастливых дней». Помимо конкретных цветов во Вьетнаме известны орнаменты со стилизованными цветами, например **хоа дао** (раскрытый цветок), напоминающий хризантему или пион, – пожелание славы и счастья.

У лао-тайских и мон-кхмерских народов очень популярна **плюмерия**, называемая ими **тямпа**. В Лаосе она считается национальным цветком, напоминая известную легенду о раз-

лученных влюбленных, на могиле которых выросло чудесное дерево с прекрасными цветами. Их нежный аромат стал символом вечной скорби по несчастным возлюбленным, белоснежные лепестки – знаком целомудрия и чистоты, прямые ветви и все растение в целом – эмблемой верности и постоянной любви. Стилизованные цветы **тямпы** встречаются в архитектурных и тканых узорах. Иногда разные цветы объединяются в букеты или рисуются на одном кусте. В тайской керамике и фарфоре распространен орнамент «пять цветков леса Химапхан», которые, по поверьям, растут на склонах Гималаев. Он может сплошным ковром заполнять поверхность изделия или же образовывать композиции из пяти медальонов с фантастическими растениями. Цветочные мотивы составляют значительную часть батиковой орнаментики Индонезии и Малайзии. Мелкие цветы служат заполнителями фона, например цветок или бутон гвоздики, а букеты, кусты и ветви с пышными пионами, орхидеями, лотосами образуют крупные раппортные узоры (см. также ВАА, ЛОТОС, СЛИВА МАЙ); [6, с. 74–77, 185–187 и др.; 60, с. 250, 259, 272, 376–377; 79, с. 120–122].

ЧАНДИ (индонез. «храм») – мотив культового сооружения с характерным пирамидальным завершением, воспроизводящий средневековые каменные храмы Явы. Встречается в архитектурном декоре, но наиболее интересную интерпретацию получил в батиковой орнаментике, где **чанди** рисуется со стилизованными крыльями по

сторонам. Такое своеобразное дополнение перекликается с мотивами рельефных крыльев, помещаемых нередко над входами святилищ Восточной Явы. Семантика узора *чанди* восходит к представлениям о космической горе Сумеру (Меру) – обиталище богов, которую собственно и символизировала пирамидальная форма



Батик с мотивом *чанди*.
Индонезия, о. Ява.
XX в.

храма. Изображения крылатых павильонов встречаются, как правило, в узорах *сидомукти* и в так называемом «космологическом» орнаменте, где они органично вписываются в рапортную композицию, включающую в себя также мотивы Древа жизни, горы Сри Гунунг, «корабля мертвых», Гаруды, зерен риса, цветов и т.д. Наличие *чанди* усиливало сакральный характер декоративного убранства ткани. Одежда с таким узором предназначалась для лиц королевской крови и их приближенных [6, с. 69; 77, с. 47–55].

ЧЕРЕПАХА – мотив животного, почитание которого у ряда племен, особенно островного мира, с древности связано с тотемическими представлениями. Жители Молуккских островов на деревянных скульптурах предков *таву* нередко изображали животных-тотемов, в том числе и черепаху. У асматов Новой Гвинеи фигура черепахи служит центральным элементом специального сооружения, называемого «корабль духов», которое используется в обряде инициации. В один из моментов этой церемонии мальчики ложатся на деревянную черепаху и им наносят на груди ритуальные шрамы, что является испытанием мужества и знаком достижения определенной степени зрелости. Асматы, подобно многим народам Нусантары, воспринимают черепаху, откладывающую множество яиц, и как символ плодородия. Из панциря черепахи делали амулеты и украшения, ношение которых, по поверьям, могло уберечь от опасностей и продлить

жизнь. На ритуальных тканях батаков Суматры фигурки черепах сопровождают «корабль мертвых», а на яванских батиках они встречаются в особых орнаментальных композициях с изображением обитателей морской фауны.

С распространением индуизма образ черепахи нередко включается в мифологическую картину мирозда-

ния. Согласно эпическим сказаниям «Махабхараты», могучий царь черепах держит на себе всю Вселенную. В известной легенде о пахтании мирового океана бог Вишну принимает облик гигантской черепахи, которая служит опорой для горы Мандары, игравшей роль мутовки во время взбивания вод. Этот миф часто иллюстрировался в



Батик с узором черепахи.
Индонезия, о. Ява.
XX в.

рельефах средневековых храмов Камбоджи, Таиланда, а в Индонезии до сих пор пользуются популярностью скульптурные космологические композиции с изображением обвитой змеем черепахи, несущей на себе Вишну верхом на Гаруде. Это животное присутствует также в астрологических диаграммах и благопожелательных рисунках в качестве знака защиты и плодородия. В Таиланде, например, среди орнаментов, украшающих закрома и амбары, встречаются условные фигурки черепах, символизирующих богатый урожай и достаток. То же значение имеет бирманский узор *схиджо гве* (стилизованная черепаха), повторяющий рисунок панциря, на лаковых сосудах для воды и пищи. Буддисты Индокитая почитают черепаху и как одно из воплощений Великого Учителя. В стенных росписях и рельефном декоре можно видеть иногда сцены по мотивам джатаки о черепахе. В некоторых монастырях устраиваются специальные «черепаший пруды», где обитают эти священные животные. Широко известна и сказка о черепахе-путешественнице, уговорившей чудесных лебедей на рискованный перелет в страну Химапхан, но, как и «русская лягушка», она разбилась при падении и не смогла ее увидеть.

Большую семантическую нагрузку несет мотив черепахи во вьетнамском искусстве. Космическая черепаха связывалась с образом Вселенной, ее панцирь сравнивался с небесным сводом, а брюхо – с Землей, в целом она олицетворяла гармоничное слияние мужского и женского начал *ян-*

инь. Считалось, что рисунки на ее панцире повторяли небесные созвездия, поэтому по панцирным линиям придворные гадалы предсказывали будущее. Черепаха входит в четверку священных животных (дракон, феникс, единорог и черепаха) и соответствует северу. В виде гигантской черепахи иногда представляется божество моря Тхэн Биен, покоящееся на дне океана. Его вздохи вызывают приливы и отливы, а когда он поворачивается – по морю идут высокие волны. Золотая черепаха Ким Куи является покровительницей вьетской государственности, фигурируя в ряде мифов о волшебном оружии, самые знаменитые из которых – предания о правителе Ан Зыонг выонге и национальном герое-освободителе Ле Лое. Наиболее важное символическое значение черепахи – долголетие. Вместе с журавлем она составляет устойчивую благопожелательную композицию, часто встречающуюся в храмовой орнаментике. Черепаха во Вьетнаме почитается также как символ стойкости, выносливости и опоры, что обусловило использование этого мотива в декоре памятных стел и подставок керамических и металлических изделий [5, с. 98; 73, с. 30–34; 75, с. 112–116, с. 135–137].

ЧИНТЭ – мотив фантастического льва, широко распространенный в мифологии и искусстве Мьянмы. Изображается с головой дракона, пламенеющей гривой и длинным хвостом с пышной кисточкой на конце, обычно сидящим с мощными передними лапами, иногда украшенными декора-

тивными крылышками. Образ *чинтэ* напоминает известную легенду о красавице, ставшей женой огромного льва. Их сын, желая вернуться к людям, убил отца, но затем, раскаявшись, поставил каменную статую льва перед храмом. Этой историей бирманцы объясняют древнюю традицию возводить перед буддийским сооружением фигуры *чинтэ*, считающихся охранителями священных мест. На *чинтэ* распространяются символические значения образа льва, такие как сила, могущество, власть, справедливость и др. (см. ЛЕВ). Популярность

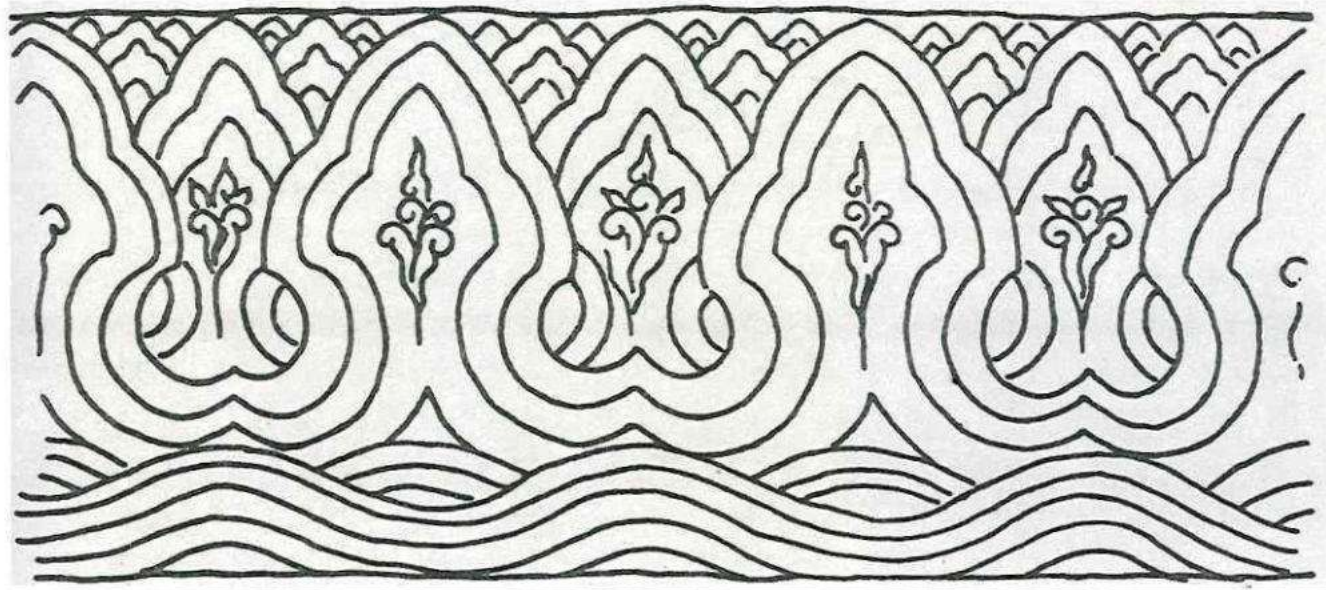
этого мотива в орнаментике связана также с астрологической знаковой системой, согласно которой лев олицетворяет планету Марс, день недели – вторник и юго-восточное направление. На бирманских вышивках-аппликациях и лаковых изделиях профильное изображение *чинтэ* обычно заключается в фигурный медальон, окруженный пышным цветочно-лиственным узором. В растительных арабесках иногда можно видеть бегущего льва с развевающейся гривой – такой узор получил название *чупанчунве* [74, с. 86].



Чинтэ. Фрагмент украшения манускрипта.
Мьянма.
XIX в.

ШОН НУОК (вьет. «волна») – волнообразные узоры, относящиеся к одним из древнейших орнаментов. Их символика связана с дуалистической концепцией строения Вселенной, противопоставлением верха и низа, небес и земли, гор и вод, мужского и женского начал. Волны олицетворяют земной мир и водную стихию, источник жизни и благоденствия, оплодотворяющую энергию материнского лона земли. Простые волнистые узоры встречаются уже в неолитической керамике. Во Вьетнаме в раннесредневековой архитектурной орнаментике *шон нуок* приобретает специфические очертания и состоит из сочетания плавных волнообразных линий с высокими синусообразными элементами или же с трехлопастными фестонами. Как правило, полоса такого орнамента соседствовала с облачными мотивами, располагавшимися выше. На эстетику узора волны (или воды) огромное влияние ока-

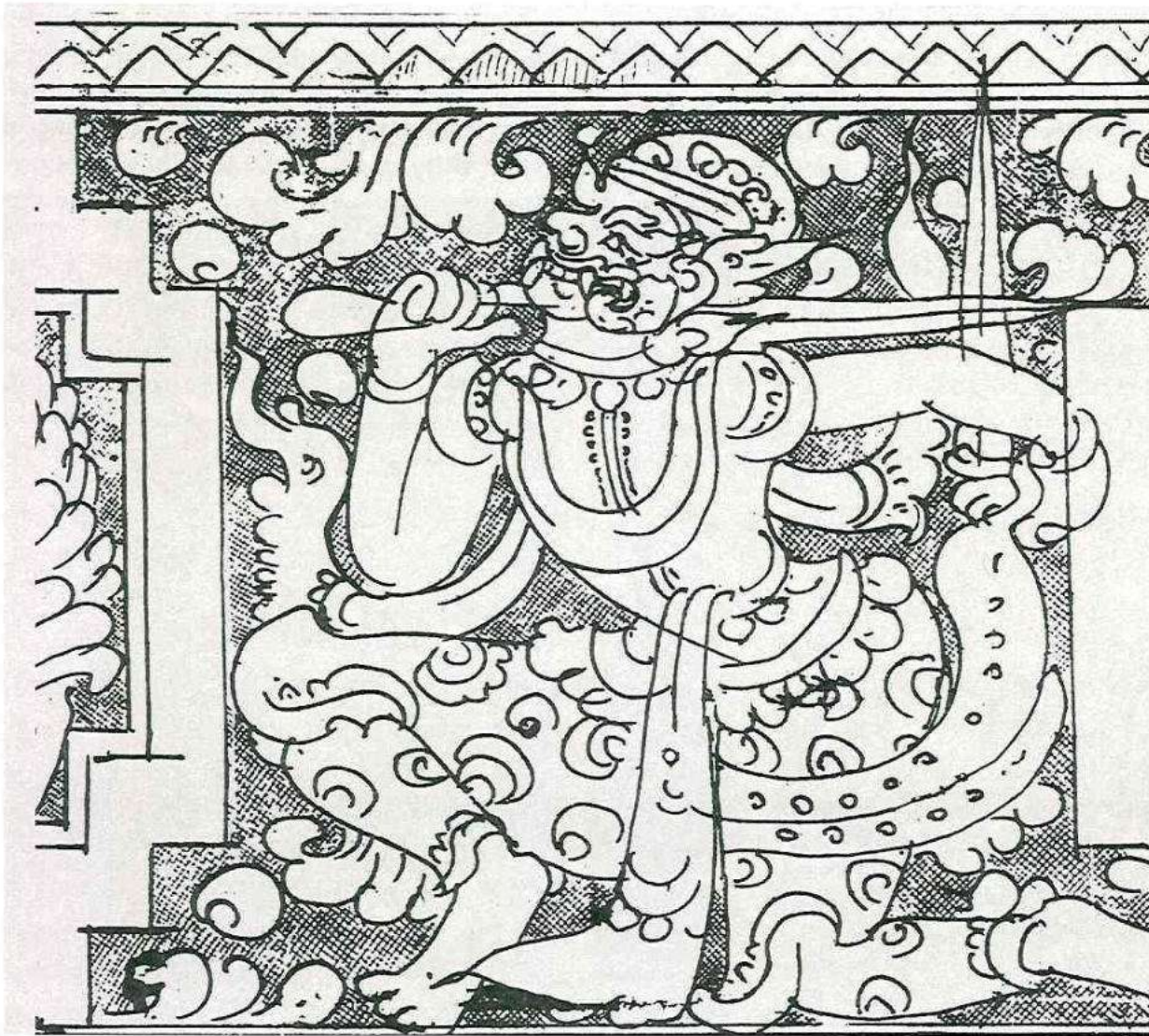
зали философские идеи даосизма и буддизма. Орнамент осмыслялся как одна из изобразительных форм и сакральный знак *дао* – универсального закона Вселенной, первопринципа жизни. В воде, как зеркале, отражалось Небо – и этот магический круг был воплощением мировой гармонии, животворящего единения *ян* и *инь*. В волнах нередко изображались драконы, то появляющиеся, то исчезающие в них, что служило символом единства бытия, его изменчивости и многоликости, присущей истинной природе *дао*. Философский смысл волнообразного узора в буддизме связывался с образом непрерывного жизненного «потока» *сансары*, преодолевая который мудрец достигает благословенного «берега» *нирваны*. В период позднего средневековья узор волны становится излюбленным мотивом в декоре керамических и фарфоровых изделий, лаков и вышивок [80, с. 34].



Узор *шон нуок*. Фрагмент декора храма Пхо Мин, Вьетнам. XIV в.

ЯКША (пали **ЯККХА**) – в индуистско-буддийской мифологии полубожественные существа хтонического происхождения, тесно связанные с землей, ее недрами, а также горными образованиями. Главным местом их обитания считается гора Мандара, отождествляемая с одной из вершин Химапхана (Гималаев), где находятся также селения небожителей *гадхарвов* и *киннар*. Якши вхо-

дят в свиту бога богатства Куберы, являясь стражами его владений и неслетных подземных сокровищ. Вместе с другими представителями низшей демонологии они охраняют буддийские небеса Таватимса. Во вьетских мифах их называют *за тхоа*, и населяют они не только небеса и землю, но и подводное царство. В отличие от *ракшасов* – кровожадных демонов, *якши* более

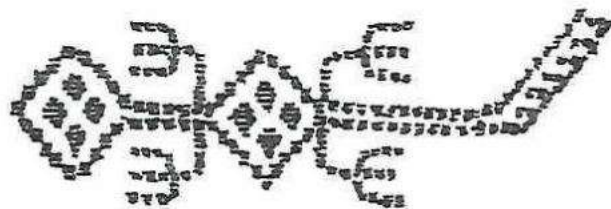


Якша. Фрагмент украшения манускрипта.
Мьянма.
XIX в.

доброжелательно относятся к людям. Некоторые из них принимают буддийскую веру, подобно *якшине* Харити, которая, прослушав проповедь Великого Учителя, отказалась от людоедства и стала покровительницей детей. Ее изображения, встречающиеся в средневековых индонезийских рельефах (Чанди Мендут, VIII в.), воспринимаются отчасти как образ богини-матери, дающей большое потомство и плодородие. Животворящие соки земли и богатство символизируют карлики *яккхи* на храмовых панно Индокитая. Их низкорослые фигурки с большими отвисшими животами и поднятыми вверх руками играют роль своеобразных «атлантов», поддерживающих пьедесталы богов или ярусы культовых сооружений. *Яккхини*, иногда с детьми, нередко включались в архитектурный terracotted декор раннесредневекового Таиланда. В манускриптах Мьянмы образ *яккхи* приобретает вид грозного с демоническими чертами лица воина-охранителя, несущего на плечах обнаженный меч [8, с. 66, 92, 170, 190; 19; 42, с. 39–40, ил. 55–57].

ЯЩЕРИЦА – зооморфный мотив, близкий в семантическом отношении образу крокодила. Получил особое распространение в островной части Юго-Восточной Азии. Батаки Суматры издавна поклоняются богине земли Бораспати ни Тано, принимающей, по их представлениям, облик ящерицы. Она является хранительницей рода и домашнего очага, покровительницей мудрости и сельскохозяйственных работ. «Ящеричные» узоры украшают атрибуты батакских жрецов: деревянные обкладки гада-

тельных книг, магические рога для медицинских снадобий и ядов. Ибаны-да-яки Калимантана и тораджи Сулавеси верят, что души предков могут вселяться в тела этих пресмыкающихся. Резные изображения ящериц помещают на дверях рисовых амбаров, чтобы отпугнуть злых духов и предотвратить различные бедствия. Магическую функцию охраны несли узоры этих животных и на стенах церемониальных домов жителей Тимора, где совершались важные ритуалы, связанные с плодородием земли. Ящерицы, подобно лягушкам в Индокитае, наделялись здесь чудодейственной силой, способной вызвать дождь и принести богатый урожай. «Ящеричные» мотивы очень популярны в традиционном ткачестве Сумбы. На женских юбках они изображаются между ног фигур предков, указывая на мистическую связь людей и животных. В Индокитае известен образ фантастической двухвостой ящерицы, которая считается охранительницей урожая, домашнего скарба и имущества. В таком качестве она помещается на лубочных картинках, выполняющих функцию оберега дома, а также на рисунках гадательного характера. Во Вьетнаме ящерица иногда включается в состав пяти ядовитых животных, причиняющих вред человеку [36, с. 82, 90–92; 56, с. 91–100].



Узор ящерицы на икате.
Индонезия, о. Тимор.
XX в.

ЛИТЕРАТУРА

1. A DICTIONARY OF BUDDHISM.
New York, 1972.
2. ADAMS M. DRESS DESIGN IN HIGHLAND SOUTHEAST ASIA: THE HMONG (MIAO) AND THE JAO. – Textile Museum Journal, 1974, vol. IV, № 1, p. 51–66.
3. ANGKOR VAT AND A MILLENNIUM OF KHMER ART. Tokyo, 1997 (на яп. яз.).
4. ARCHAIMBAULT CH. STRUCTURE RELIGIEUSE LAO. Vithagna, б/г.
5. ASMAT ART. WOODCARVINGS OF SOUTHWEST NEW GUINEA. Editor Dirk Smidt. Leiden, 1993.
6. BATIK DESIGN. Ed. By Pepin Van Roojen. Amsterdam, 1993.
7. BOISSELIER J. GARUDA DANS L'ART KHMER. BEFEO, 1951, t. 44, fasc 1, p. 55–89.
8. BOISSELIER J. LA SCULPTURE EN THAILANDE. Fribourg, 1976.
9. BOISSELIER J. LE CAMBODGE. Paris, 1966.
10. BROOKE M. BORNEO BRONZE. AA, vol. 5, № 3, p. 14–19.
11. BURMESE DESIGN & ARCHITECTURE. Singapore, 2000.
12. CATO R. ISLAMIC SWORDS OF THE SOUTHERN PHILIPPINES. – AA, 1991, vol. 21, № 1, p. 104–113.
13. CHEESMAN P. THE ANTIQUE WEAVINGS OF THE LAO NEUA. – AA, 1982, vol. 12, № 4, p. 120–125.
14. CHIHARA D. HINDU-BUDDHIST ARCHITECTURE IN SOUTHEAST ASIA. Leiden, 1996.
15. CHOO A.A. SILVER. Singapore. 1984.
16. CLAUDE J. ANGKOR. Paris, 1990.
17. Coomaraswamy A.K. ELEMENTS OF BUDDHIST ICONOGRAPHY. Cambridge, 1935.
18. Coomaraswamy A.K. MEDIAEVAL SINHALESE ART. New York, 1956.
19. Coomaraswamy A.K. YAKSAS. Washington, 1978.
20. Dalrymple R.E. GOLD EMBROIDERED CEREMONIAL SARONGS FROM SOUTH SUMATRA. – AA, 1984, vol. 14, № 1, p. 90–101.
21. Djumena N. S. BATIK. ITS MYSTERY AND MEANING. Jakarta, 1990.
22. Djumena N.S. BATIK AND ITS KIND. Jakarta, 1990.
23. DONG SON DRUMS IN VIET NAM. THE VIET NAM SOCIAL SCIENCE PUBLISHING HOUSE, 1990.
24. Duran, M. IMAGERIE POPULAIRE VIETNAMESE. Paris, 1960.
25. Fessler L.W. Maranao ART AT THE AGA KHAN MUSEUM. – AA, 1977, vol. 7, № 5, p. 31–37.
26. Forsythe M.G. Modern MIEN NEEDLEWORK. – AA, 1982, vol. 12, № 4, p. 83–93.
27. Fraser -Lu S. FROG DRUMS AND THEIR IMPORTANCE IN KAREN CULTURE. – AA, 1983, vol. 13, № 5, p. 50–63.
28. Fraser-Lu S. Kalagas. BURMESE WALL HANGINGS AND RELATED EMBROIDERIES. – AA, 1982, vol. 12, № 4, p. 73–82.
29. Fraser-Lu S. The GOVERNMENT LACQUER SCHOOL AND MUSEUM OF PAGAN. – AA, 1986, vol. 16, № 4, p. 104–111.
30. Fraser-Lu S. THE SARAWAK MUSEUM. – AA, 1982, vol. 12, № 5, p. 115–123.
31. Fraser-Lu S., Krug S. THAI MOTHER-OF-PEARL. – AA, 1982, vol. 12, № 1, p. 107–113.
32. GIFT OF THE COTTON MAIDEN. TEXTILES OF FLORES AND THE SOLOR ISLANDS. Editor Roy W. Hamilton. Los Angeles, 1994.
33. Green G. THE CAMBODIAN WEAVING TRADITION. LITTLE KNOWN WEAVING AND LOOM

- ARTEFACTS. – AA, 1997, vol. 27, № 5, p. 78–90.
34. Groslier G. SOIXANTE-SEIZE DESSINS CAMBODGIENS. – AAK, t. 1, fasc. 4, 1921–1923, p. 331–386.
35. Hersey J. ART OF INDONESIA'S OUTER ISLANDS. – AA, 1991, vol. 21, № 5, p. 106–114.
36. Hoop A.N.J.Th. van der. INDONESIA ORNAMENTAL DESIGN. Batavia, 1949.
37. Humphrey J. RELICS OF MANDALAY ROYALTY. – AA, 1971, vol. 1, № 3, p. 58–65.
38. INDONESIA IKATS FROM THE ODU COLLECTION. Tokyo, 1993 (на яп. и англ. яз.).
39. INDONESIA ORNAMENTAL DESIGN. Amsterdam and Singapore, 1998.
40. Isaacs R., Blurton T.R. VISIONS FROM THE GOLDEN LAND. BURMA AND THE ART OF LACQUER. London, 2000.
41. Jonge, Nico de and Dijk, Toos van. FORGOTTEN ISLANDS OF INDONESIA (THE ART AND CULTURE OF THE SOUTHEAST MOLUCCAS). Singapore, 1995.
42. Kempers B. ANCIENT INDONESIA ART. Amsterdam, 1959.
43. Kumar A., McGlynn J.H. ILLUMINATIONS. THE WRITING TRADITIONS OF INDONESIA. Jakarta, 1996.
44. Langewis L. and Wagner A. DECORATIVE ART IN INDONESIA TEXTILES. Amsterdam, 1964.
45. Ling Roth H. Oriental SILVERWORK. MALAY AND CHINESE. Kuala Lumpur, 1966.
46. Majlis B.K. INDONESIAISCHE TEXTILIEN. WEGE ZU GOTTERN UND AHNEN. Kцln, 1984.
47. Moor, Maggie de. GOLD JEWELLERY IN NIAS CULTURE. – AA, 1989, vol. 19, № 4, p. 77–89.
48. Nguyen Long K. THE VIETNAMESE LIMEPOT. – AA, 1997, vol. 27, p. 66–77.
49. Parmentier H. L'ART DU LAOS. 2 vols. Paris–Hanoi, 1954.
50. Robinson N.V. INDIAN INFLUENCES ON SINO-THAI CERAMICS. – AA, 1981, vol. 11, № 3, p. 76–85.
51. Roll Ch. ART OF THE BATAK. – AA, 1976, vol. 6, № 5, p. 35–41.
52. Singer F. JENG TUNG LACQUERWARE. – AA, 1991, vol. 21, № 5, p. 154–158.
53. Stoeckel J. ETUDE SUR LE TISSAGE AU CAMBODGE. – AAK, t.1, fasc. 4, 1921–1923, p. 387–402.
54. Sulaiman, K.K. CARVED SWORD HILTS FROM NIAS. – AA, 1991, vol. 21, № 4, p. 76–84.
55. Thit Phou. MOTIFS D'ART DECORATIF LAO. Vientiane, 1960 (на лаосском яз.).
56. Warming W. and Gaworski M. THE WORLD OF INDONESIA TEXTILES. Tokyo, 1981.
57. Арья Шура. ГИРЛЯНДА ДЖАТАК. М., 1962.
58. Бидерман Г. ЭНЦИКЛОПЕДИЯ СИМВОЛОВ. М., 1996.
59. Венвилавонг Б. СИЛАПАЛАЙ ЛАО (ОРНАМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЛАОСА). Вьентьян, часть I, 1979, часть II, 1983 (на лаосск. яз.).
60. Вильямс К.А. ЭНЦИКЛОПЕДИЯ ВОСТОЧНОГО СИМВОЛИЗМА. М., 1996.
61. Герчук Ю.Я. ЧТО ТАКОЕ ОРНАМЕНТ? М., 1998.
62. Гожева Н.А. РЕЗЬБА ПО ДЕРЕВУ В СИСТЕМЕ АРХИТЕКТУРНОГО ДЕКОРА СРЕДНЕВЕКОВЫХ ХРАМОВ ЛУАНГПХАБАНГА. – Научные сообщения ГМИНВ. Вып. XIX. М., 1988, с. 37–56.
63. Гожева Н.А. ТРАДИЦИОННОЕ ТЕКСТИЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЛАОСА (ПО МАТЕРИАЛАМ СОБРАНИЯ ГМИНВ). – Научные сообщения ГМИНВ. Вып. XVII. М., 1984, с. 27–57.
64. Гожева Н.А., Сорокина Г.М. ТРАДИЦИОННОЕ ИСКУССТВО ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ В СОБРАНИИ

ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ
ВОСТОКА.
М., 2001.

65. Голан А.
МИФ И СИМВОЛ.
М., 1994.

66. Дешпанде О.П.
СИАМСКОЕ ИСКУССТВО XIV–
XIX ВВ. В СОБРАНИИ
ГОСУДАРСТВЕННОГО
ЭРМИТАЖА.
М., 1997.

67. ДЖАТАКИ.
Перевод с пали, введение и
комментарии Б. Захарьина.
М., 1976.

68. КАЛЕНДАРНЫЕ ОБЫЧАИ И
ОБРЯДЫ НАРОДОВ ЮГО-
ВОСТОЧНОЙ АЗИИ.
М., 1993.

69. КХМЕРСКИЕ МИФЫ
И ЛЕГЕНДЫ.
М., 1981.

70. Маслова Г.С.
ОРНАМЕНТ РУССКОЙ
НАРОДНОЙ ВЫШИВКИ КАК
ИСТОРИКО-
ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ
ИСТОЧНИК.
М., 1978.

71. МАУ ТХЬЕУ ВЬЕТБАК
(ОБРАЗЦЫ ВЫШИВОК
ВЬЕТБАКА).
Ханой, 1962 (на вьет. яз.).

72. МАУ ТХЬЕУ ТАЙБАК
(ОБРАЗЦЫ ВЫШИВОК
ТАЙБАКА).
Ханой, 1962 (на вьет. яз.).

73. МИФЫ ДРЕВНЕЙ ИНДИИ.
М., 1975.

74. МИФЫ И ЛЕГЕНДЫ В
ИСКУССТВЕ СТРАН
ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ.
М., 1990.

75. МИФЫ И ПРЕДАНИЯ
ВЬЕТНАМА.
СПб, 2000.

76. МИФЫ НАРОДОВ МИРА.
Т. 1–2. М., 1981, 1982.

77. Муриан И.Ф.
ИСКУССТВО ИНДОНЕЗИИ С
ДРЕВНЕЙШИХ ВРЕМЕН ДО
КОНЦА XV В.
М., 1981.

78. Мухлинов А.И.
ОДЕЖДА НАРОДОВ
ВЬЕТНАМА И ЛАОСА. –
Сборник МАЭ. № XXXII.
Л., 1977, с. 80–105.

79. Нгуен Фи Хоань.
ИСКУССТВО ВЬЕТНАМА.
М., 1982.

80. НГХЕ ТХУАТ ЧАМ КХАК КО
ВЬЕТНАМ (ИСКУССТВО
ДРЕВНЕЙ И СРЕДНЕВЕКОВОЙ
РЕЗЬБЫ ВЬЕТНАМА).
Сайгон, б/г (на вьет. яз..)

81. Ожегов С.С.
АРХИТЕКТУРА БИРМЫ.
М., 1970.

82. Ожегова Н.И.
ИСКУССТВО БИРМЫ.
М., 1979.

83. Осипов Ю.М.
ЛИТЕРАТУРА ИНДОКИТАЯ.
Л., 1983.

84. Ревуненкова Е.В.
«КОРАБЛЬ МЕРТВЫХ» У
БАТАКОВ СУМАТРЫ (ПО
КОЛЛЕКЦИИ МАЭ). –
Сборник МАЭ. № XXX.
Л., 1974, с. 167–180.

85. Рыбакова Н.И.
ИСКУССТВО КАМБОДЖИ.
М., 1977.

86. Семека Е.С.
ИСТОРИЯ БУДДИЗМА
НА ЦЕЙЛОНЕ.
М., 1969.

87. СЕРЕБРЯНЫЙ КЛЮЧ.
ТАЙСКИЕ СКАЗКИ.
М., 1963.

88. Сказание о Сери Раме.
М., 1961.

89. Сказки народов Бирмы.
М., 1976.

90. Сказки народов Вьетнама.
М., 1970.

91. Сорокина Г.М.
РИТУАЛЬНЫЕ ПЛАСТИНЫ –
ПОПИЛИ КАМБОДЖИ
(из собрания ГМИНВ). –
Научные сообщения ГМВ.
Вып. XXII. М., 1996,
с. 151–170.

92. Стратанович Г.Г.
НАРОДНЫЕ ВЕРОВАНИЯ
НАСЕЛЕНИЯ ИНДОКИТАЯ.
М., 1978.

93. ТРАДИЦИОННОЕ
ИСКУССТВО ВОСТОКА.
ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ
СЛОВАРЬ.
Авторы Н.А. Виноградова, Т.П.
Каптерева,
Т.Х. Стародуб.
М., 1997.

94. Фрезер Дж.
ЗОЛОТАЯ ВЕТВЬ.
М., 1980.

95. Чеснов Я.В.
ИСТОРИЧЕСКАЯ
ЭТНОГРАФИЯ СТРАН
ИНДОКИТАЯ.
М., 1976.

96. Чукина Н.П.
ИСКУССТВО ИНДОНЕЗИИ.
М., 1991.

97. Чукина Н.П.
О ТРАДИЦИОННЫХ ТКАНЯХ
ИНДОНЕЗИИ (БАТИКИ,
ИКАТЫ, ПЛАНГИ). –
Научные сообщения ГМИНВ.
Вып. XVI. М., 1982,
с. 115–131.

98. Чукина Н.П.
ОРНАМЕНТАЛЬНАЯ СИСТЕМА
ГУНУНГАНА В ДЕКОРЕ
ЯВАНСКИХ БАТИКОВ. –
Научные сообщения ГМИНВ.
Вып. XIV. М., 1980,
с. 110–129.

SUMMARY

Ornamental art is the integral part of material culture of mankind, including peoples of Southeast Asia. Having arisen in a deep antiquity, ornament on an extent of milleniums has been and still remains one of the major art ways of understanding the world. The idea of the order of the universe, of beauty and world harmony is embodied in it, that allows to speak about ornament as about ideal model of the reality.

The world of ornaments having the laws of spatial organization is under construction of «elementary particles», forming a huge arsenal of geometrical, vegetative, zoomorphic and anthropomorphic motives. The majority of them have definite symbolic content, and its disclosing helps to penetrate more deeply into spiritual essence of ornament. Till now for many peoples of Southeast Asia the substantial value of decor remains the important and effective element of national self-consciousness. Ancient ornamental motives, even having lost a magic aura, are thought to be traditional and used for the creation of new patterns, some of them have turned into emblem marks.

The present work is devoted to decoding of sign and symbolical sense of decorative motives in art of Southeast Asia. This subject in Russian oriental studies has not been practically investigated, though the interest to East symbolism at a wide circle of the readers grows. The importance of such research is caused by the fact that without disclosing the system of symbols it is impossible to estimate and understand in full measure not only aesthetic, but also ideological principles which the traditional art relies on. Therefore selecting the ornamental material we were guided by the question to what extent it is traditional for this or that people of Southeast Asia. It turned out that the most part of decorative motives has much in common both in the origin and in the symbolic meaning. Such patterns are included in the encyclopedia under the common terms: *Tree of life*, *Mountain*,

Lion, Cloud, Rice etc. Ornaments characteristic for one country or several countries combined by similar traditions are given in transliteration from local language: *Wajang* (indones.), *Bilou* (burmese), *Soisa* (lao), *Kranok* (thai), *Shon nouk* (viet.), *Phni ampeou* (khmer.), *Okir* (malay) etc. Encyclopedic articles devoted to motives of regional value contain, besides the common semantic characteristics, description of local variants of the pattern, where ornamental leit-motif gets specific symbolic and national colour.

The actual encyclopaedia is preceded by introduction at the beginning of which the brief characteristic of ornamental art of antiquity and early Middle Ages is given. Also the important religious and mythological settings which have played the main role in the forming of ornamental system are come to light. At all variety of the decorative forms in ornamental art of the various peoples due to historical and cultural community of this region a lot of similar features and original phenomena are found out. The central role in the forming of cultural unity played first of all the geographical situation of the countries. It is accepted to subdivide Southeast Asia into two large areas: continental and oceanic. The states of Indochina peninsula – Myanmar (Burma), Thailand, Laos, Cambodia, Vietnam are part of the continental area; Indonesia, Malaysia, East Timor, Brunei, Philippines and Singapore – of the oceanic area.

Mesolithic cave painting and Neolithic ceramics date back to the most ancient layers of ornamental culture of Southeast Asia. Many geometrical patterns (circle, spiral, zigzag, triangle etc.) carried out symbolic-magic function. The major stage in the forming of ornamental system became epoch of Bronze culture known as Dongson by the name of archaeological excavation in Northern Vietnam (9th century BC – 2nd century AD). The significant number of bronze products, such as ritual drums, funeral urns, axes, the household items, utensil were richly decorated. Their ornaments became basic in traditional culture of the whole region.

The major factor in formation and development of ornamental art was penetration in the territory of Southeast Asia in the first centuries AD the religious-philosophical doctrines of India – Hinduism and Buddhism. During adaptation of material and spiritual values of the Indian civilization there was an acquaintance with extensive fund of the religious literature. Canons in religious architecture and sculpture were developed, and ornamental art was enriched by set of new patterns and figurative motives. At the same time the perception of different realities of foreign art went selectively. As a rule, only those

cultural elements were borrowed which found reflection in local archetypes of traditional consciousness. Similarly it concerned mastering of achievements of the Chinese culture and the peoples of Southeast Asia were under its influence from the beginning of the Christian era simultaneously with Indian one's. The art of China rendered an especially intensive impact on art monuments of Northern Vietnam what found reflection in architectural forms and in the iconography of plastic art and painting.

The ornamental culture of the Malay Archipelago was under the peculiar influence of Islam, which began to spread there since the 13th century due to the vigorous activity of the Arabian merchants and missionaries from the countries of the Near East and India (Gudjrat). Up to the 16th century the majority of states of Malaysia, Java, Sumatra and Kalimantan underwent adaptation of Islam. The perception of Moslem principles in which there were certain restrictions to depict the living creatures became a powerful impulse to the development of ornamental forms. The specificity of this process consisted in the fact that the new patterns were created on the basis of old traditional motives inherent in the objects of ancestors' cult, animistic cults and also in the monuments of Hindu-Buddhist circle.

The area of application of the ornament is extremely wide, therefore naturally it was impossible «to grasp immensity» in this book. We have selected the largest and the most important art spheres in which all the features of traditional ornamental art were showed completely. They are architectural decor and decorative-applied arts (textiles, metalwork, laquers, ceramics and porcelain). The architecture which is less undergone of the destructive influence of time, allows to trace the development of ornamental forms in a chronological sequence, though the reconstruction of a complete picture of the history of ornamental art is not a subject of our research. Architectural ornament was always the integral part of an art image, that ideal model of the reality which was represented by any monument in the Southeast Asia, whether they were stone bas-reliefs of Borobudur (Java, 8-9 centuries), Angkor Vat (Cambodia, 12 century), stucco decor of Buddhist stupas and temples of Pagan (Myanmar, 11-13 centuries), late medieval gilt wooden carvings of religious monuments of Laos, Thailand and Vietnam. In each country there were specific features of decorative compositions and ornamental fund, which used both architects and craftsmen of decorative-applied art.

The most ancient ornamental motives are fixed on pottery, for example, circles and spirals on vessels from Ban Chiang (Thailand, 3d millennium BC). On medieval ceramics one can find Buddhist symbols – chakra, lotus, bowl, Bodhi tree. Alongside with drawings in a free manner (Sukhothai), underglaze incised design (famous «celadons» from Sawankhalok), multi-colour enamel paints, relief ornaments of dragons, bird's heads, elephants were used (Cambodia, Vietnam). In Vietnam porcelain vases, plates, dishes were decorated with underglaze cobalt technique, picturesque multifigured scenes and delicate landscapes.

The real treasury of ornamental motives of Southeast Asia is the artistic textiles. At production of the fabrics the various ways of decoration were used: batik, ikat – dye-resist method, weaving with supplementary weft and warp multi-coloured threads, embroidery, applique and stamping. Many patterns are examined in the encyclopedia by an example of the most studied Indonesian textile (ikat, batik) with their advanced semantics. A number of motives goes back to a deep antiquity, for example, anthropomorphic figures of spirits-ancestors. Many zoomorphic and floral patterns were connected with symbols of fertility. Solar and astral cults (wheel, circle, star), various natural phenomena (zigzag, wave, meander, cloud), abstract ideas about eternity, cyclic nature and infinite movement of the universe (spiral, swastika) and other things have found reflection in geometrical ornaments. In many respects the meaning of ornamental motives was determined with their role in structural organization of the pattern and colour symbolism.

Rich decoration of applied art pieces was remarkable for the deep symbolic-magic contents. Hilts of *krises* – traditional daggers of the Malay Archipelago – had forms of ancestors, gods, heroes and demons. Ritual weapon of Vietnam was decorated with figures of phoenixes, dragons, playing in clouds with a flaming pearl. For the creation of magnificent floral patterns on ostentatious swords of Cambodia, Thailand and Myanmar techniques of stamping, incise and engraving were used. Also they were inlaid by gemstones and colour enamels. The similar techniques and motives were characteristic for metal work of Southeast Asia as a whole. Different items – cult objects, vessels for sacred water and sacrifices, incense burners, ritual candle plates *popils*, temple lamps, *betel* sets were distinguished by especially rich decor and variety of the forms. The prevalence of figurative motives was observed in lacquer wares which were widespread in Indochina.

They were usually decorated with multicolour engraving, painting, technique of «a gold petal», and also mother-of-pearl inlaid. On Burmese lacquer panels, boxes, little tables you can frequently see astrological compositions of planet symbols, animal zodiac cycle, scenes from Buddhist legends and *Jatakas* – stories of Buddha's previous lives. Thai masters often used scenes from «Ramayana» and the Vietnamese handicraftsmen preferred landscape sketches, symbolical pictures of four seasons, auspicious ornaments and also illustrations of well-known myths and legends.

The limitation of size of the present edition has not given an opportunity to pay sufficient attention to such theoretical questions as an origin of ornamental motives, principles of structural construction of patterns, composite connections between decorative elements. First of all we were interested in a semantic role of designs and their symbolical contents in the art of Southeast Asia.

As a whole the considered material shows presence of common laws in ornamental art of the various countries of Southeast Asia. The monuments and pieces of decorative art of this region show, that at all variety of mutual relation of ornament with the form and material the main principle is the submission of decor to form of artwork, whether it is an architectural structure or a piece of decorative-applied art. Floral patterns among which lotus flower «reigns» have prevailing value in ornamental art. As a rule the image-bearing elements such as «spirits of ancestors», «the ship of the dead» the goddess of Rice, animals have the sacral meaning. Patterns frequently absorb the whole object completely. Thus the separate image-bearing motives lose their independent value and as if they are dissolved in profuse floral designs. Besides the decorative effect this surprisingly rich decor has the profound spiritual essence. Thus the origin of the majority of ornamental motives goes back to the ancient magic symbols, and in many cases they are connected with religious and mythological ideas and cult practice. Keeping the semantic importance the ornamental forms have been perfected during the centuries, turning into traditional patterns in which the historical and art memory of the peoples of Southeast Asia has been accumulated.

Natalia Gozheva
Galina Sorokina

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АА – Arts of Asia

ААК – Arts et Archéologie
Khmers

BEFEO – Bulletin de l'École
Française d'Extrême-Orient

ГМВ – Государственный
музей Востока

ГМИНВ – Государственный
музей искусства народов
Востока

МАЭ – Музей антропологии
и этнографии
им. Петра Великого

англ. – английский

араб. – арабский

бирм. – бирманский

вьет. – вьетнамский,
вьетский

др.-инд. –
древнеиндийский

индонез. – индонезийские
языки

кит. – китайский

кхмер. – кхмерский

лаосск. – лаосский

поэт. – поэтический

санскр. – санскритский

тайск. – тайский

яп. – японский

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ

ВОЛШЕБНЫЙ МИР УЗОРОВ

Период сложения
орнаментальной системы

Архитектурная орнаментика

Орнаментальные мотивы
в культовой скульптуре
и живописи

Текстильная орнаментика

Декор художественного
металла

Узоры лаковых изделий

Орнаменты керамики
и фарфора

ЭНЦИКЛОПЕДИЯ ОРНАМЕНТАЛЬНЫХ МОТИВОВ

АКСАРА АРАБ

АНДУНГ

АПСАРА

БАБОЧКА

БАМБУК

БИЛУ

БУЙВОЛ

БУРАК

ВАА

ВАДАСАН

ВАЗА

ВАЯНГ

ВИНОГРАД

ГАБАХ СИНАВУР

ГАРУДА

ГЕОМЕТРИЧЕСКИЕ УЗОРЫ

ГОРА

ГРАНАТ

ГРИБ

ГРИНГСИНГ

ДЕРЕВО БОДХИ

ДЕРЕВЬЯ

ДЖАЛАМПРАНГ

ДРАГОЦЕННОСТИ

ДРАКОН

ДРЕВО МИРОВОЕ

ДУХИ ПРЕДКОВ

ЕДИНОРОГ

ЖИВОТНЫЕ (ЗВЕРИ)

ЖУРАВЛЬ

ЗВЕЗДА

ЗМЕЯ НАГА

ЗОДИАКАЛЬНЫЙ
И ГОДИЧНЫЙ ЦИКЛЫ

КАВУНГ

КАЛА

КАРАБУК

КАТЕ

КЕОНГ

КИННАРА

КОЛЕСО (ЧАКРА)

КОНТУЙ ХАНГ

КОНЬ

КОРАБЛЬ МЕРТВЫХ

КРАНОК

КРОКОДИЛ

КХАННГЕН

ЛАР

ЛАСАРА

ЛЕВ

ЛЕТУЧАЯ МЫШЬ

ЛИАНООБРАЗНЫЙ УЗОР

ЛИДАХ АПИ

ЛОТОС

ЛУНГ

ЛЯГУШКА (ЖАБА)

МАКАРА

МАМУЛИ

МАНОУСИХА

МИРОНГ

НАРИЛАТА

НАСЕКОМЫЕ

НАТ

НИТИК

ОБЕЗЬЯНА

ОБЛАКО

ОКИР

ОЛЕНЬ

ОРУЖИЕ

ПАВЛИН

ПАНГ РУСАК

ПЕРСИК

ПЕТУХ

ПИНСАЮПА

ПИСАНГ БАЛИ

ПТИЦЫ

ПХНИ АМПЭУ

РАКОВИНА

РАКООБРАЗНЫЕ

РАХУ

РИС

РИСА БОГИНЯ

РОМБ

РЫБА

РЫБОЧЕЛОВЕК

САВАТ

САРИМАНОК

СВАСТИКА

СЕКАР ДЖАГАД

СЕМЕН

СИДОМУКТИ

СЛИВА МАЙ

СЛОН

СОБАКА

СОЙСА

СОСНА

СПИРАЛЬ

СТУПА

СТУПНЯ БУДДЫ

ТАМБАЛ

ТИГР

ТРАВА

ТУМПАЛ

ТХЕПРАНОМ

ТЫКВА

УДАН ЛИРИС

УЗЕЛ МАГИЧЕСКИЙ

УТКА

ФЫОНГ ХОАНГ

ХАМСА

ХИНГИ УЗОРЫ

ЦВЕТЫ

ЧАНДИ

ЧЕРЕПАХА

ЧИНТЭ

ШОН НУОК

ЯКША

ЯЩЕРИЦА

ЛИТЕРАТУРА

SUMMARY

СПИСОК

СОКРАЩЕНИЙ

130

132

133

133

137

137

139

139

141

143

144

145

147

148

149

150

151

152

153

154

154

157

158

159

159

161

163

164

166

168

168

169

171

172

173

173

175

176

178

180

182

183

185

187

188

189

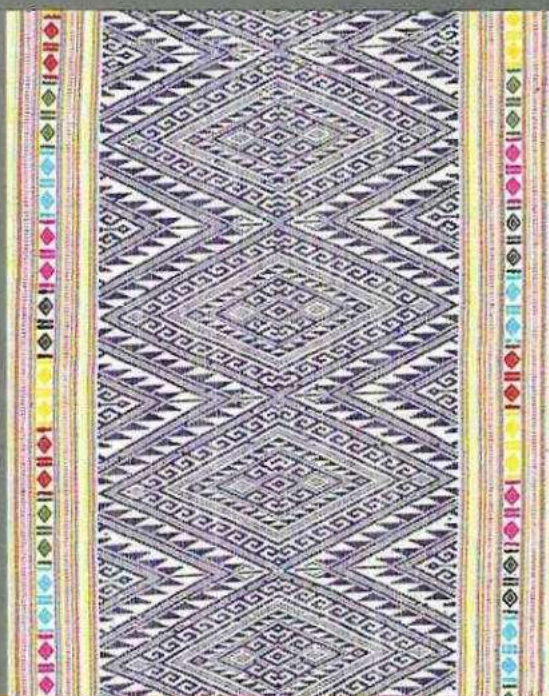
190

193

198

СПИСОК ЗАМЕЧЕННЫХ ОПЕЧАТОК

Страница, столбец, строка	Написано	Следует читать
с. 4, стр. 3	Н.П. Чукина	Н.П. Чукина
с. 4, стр. 30	designs	Designs
с. 4, стр. 31	ornamental motives	Ornamental Motives
С. 32, стр. 33–34	скомпанованных	скомпонованных
с. 55, ст. 1, стр. 42	помимо этого	помимо этого,
с. 59, ст. 2, стр. 7–8	пропущено	украшать кайму вышивок
с. 60, подпись под ил.	гринсинг	грингсинг
с. 126, ст. 1, стр. 16	герои,	герои
с. 154, ст. 2, стр. 35	жителей, Суматры	жителей Суматры,
с. 190, ст. 2, стр. 19	Claude J.	Claude, Dumont R.
с. 190, ст. 3, стр. 1	Duran	Durand
с. 191, ст. 2, стр. 13	Kçln	Köln
с. 198, стр. 3–4	Archйologie Khmers	Archéologie Khmers
с. 198, стр. 5	Bulletin de l'Йcole	Bulletin de l'École
с. 198, стр. 6	d'Extrkme-Orient	d'Extrême-Orient
с. 199, ст. 1, стр. 16	3 4	34
с. 199, ст. 1, стр. 24	4 2	42
с. 199, ст. 1, стр. 38	5 9	59



4	5
6	

Что означает на индонезийской ткани странное дерево, на котором вместо плодов растут человеческие головы? Почему у мачты корабля изображены буйволы и тигры? Что за фантастические «люди» с птичьими крыльями украшают лаосскую резную дверь? А чей огромный след ступни, покрытый непонятными значками, вышит на бирманском панно? ...эту завесу таинственности, скрывающую подлинное значение орнаментальных мотивов, истоки которых зачастую уходят в глубокую древность, и пытаются приоткрыть авторы энциклопедии, сотрудники сектора Юго-Восточной Азии Государственного музея Востока Н.А. Гожева, Г.М. Сорокина, Н.П. Чукина

