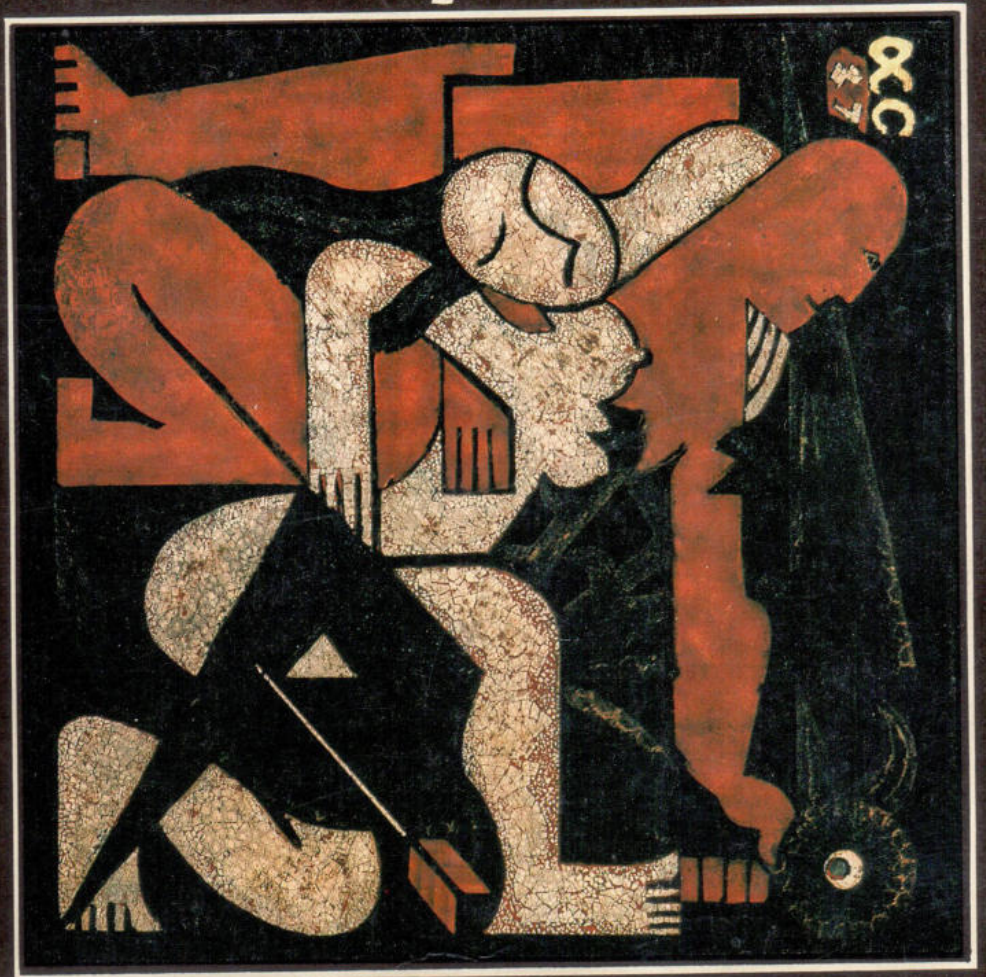


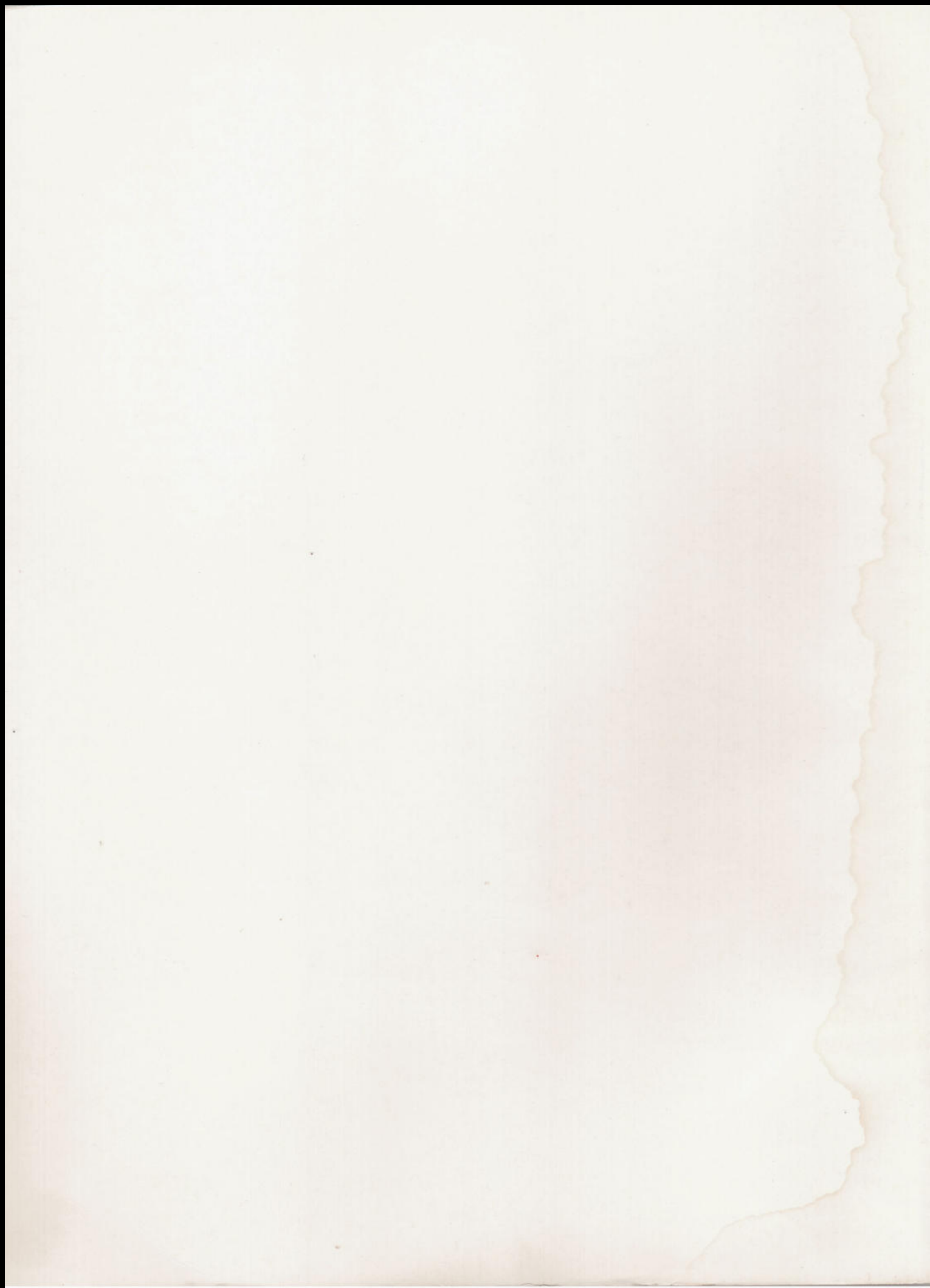
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИСКУССТВА
НАРОДОВ
ВОСТОКА
МУЗЕЙ

МИФЫ ЛЕГЕНДЫ В ИСКУССТВЕ



СТРАН
ЮГО-ВОСТОЧНОЙ
АЗИИ

МОСКВА



ПЕЧАТАЕТСЯ ПО РЕШЕНИЮ
РЕДАКЦИОННО-ИЗДАТЕЛЬСКОГО СОВЕТА
ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИСКУССТВА
НАРОДОВ ВОСТОКА

РЕДАКЦИОННАЯ
КОЛЛЕГИЯ:
Н. А. КАНЕВСКАЯ,
Э. Н. НИКИТИНА,
В. Л. СЫЧЕВ

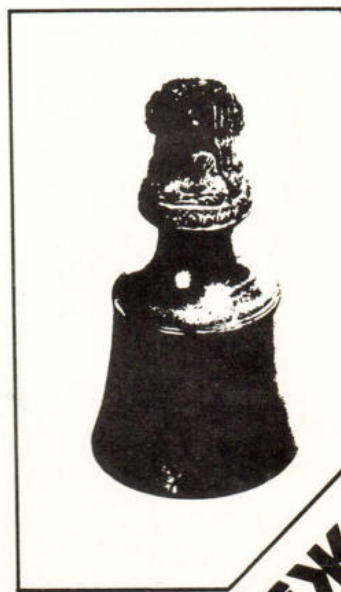
Москва
ВРИБ «Союзрекламкультура»
1990



ИНДОНЕЗИЯ



ВЬЕТНАМ



КАМБОДЖА

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
МУЗЕЙ
ИСКУССТВА
НАРОДОВ
ВОСТОКА

МИФЫ ЛЕГЕНДЫ

в искусстве
стран
ЮГО-ВОСТОЧНОЙ
АЗИИ



МЬАНМА



ТАИЛАНД



ЛАОС

МОСКВА

Предлагаемая работа, основанная на материалах из собрания Государственного музея искусства народов Востока, впервые на широком круге памятников изобразительного и декоративно-прикладного искусства народов Юго-Восточной Азии знакомит читателей с мифологическим творчеством, миром легенд и преданий, сложившихся в этом регионе.

СОДЕРЖАНИЕ

МИФЫ И ЛЕГЕНДЫ В ИСКУССТВЕ СТРАН ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ (Н. А. Гожева, М. Б. Кохан, Г. М. Сорокина, Н. П. Чукина)	6
ИНДОНЕЗИЯ (Н. П. Чукина)	13
ВЬЕТНАМ (М. Б. Кохан)	35
КАМБОДЖА (Г. М. Сорокина)	59
МЬЯНМА (БИРМА) (Н. А. Гожева)	73
ТАИЛАНД (Н. А. Гожева)	89
ЛАОС (Н. А. Гожева)	99
Библиография	108
Указатель имен мифологических персонажей и терминов	110

Мифотворчество как одна из форм общественного сознания является древнейшим способом понимания мира и места человека в нем. Главными предпосылками возникновения мифологии были такие особенности первобытного мышления, как чувственно-конкретный характер мировосприятия, наивное «очеловечивание» окружающей среды, неосознанное ощущение единства с природой, слабое развитие абстрактных понятий, эмоциональность и метафоричность. Отражение природных форм жизни в сознании человека складывалось в фантастическую картину мира, воспринимавшуюся как нечто единое, реально существующее. В мифах воплощалось все многообразие окружающей действительности, утверждалась гармония природного и социального, объяснялось происхождение упорядоченной Вселенной, возникшей из первозданного хаоса. В мифопоэтической модели мира структура и особенности функционирования Вселенной передавались через конкретные чувственные образы, становившиеся символами или знаками разных явлений и понятий. Мифология, таким образом, представляет собой своеобразную символическую (знаковую) систему, рисующую особым образно-поэтическим языком картины мироздания.

Благодаря синкретической природе мифопоэтического мышления в древнейшей мифологии содержались зачатки целого комплекса религиозно-философских, социальных и культурных явлений, таких, как обряд, ритуальный предмет, слово, танец, произведение искусства и т. д. В архаических обществах мифология стала родоначальницей философии и литературы, по словам Н. А. Флоренского, «материнским лоном всех наук и всех искусств». Генетически связанное с эпохой древнего мифотворчества, искусство развитых цивилизаций использует мифологические образы и сюжеты, которые находят зримое воплощение в памятниках материальной культуры. Художественное творчество народов Юго-Восточной Азии опирается также на разнообразные фольклорные традиции, в частности на легенды, которые объединяет с мифами наличие в них элементов сказочного и фантастического. Но в отличие от мифов легенды рассказывают о временах исторических или, по меньшей мере, следующих за мифологической эпохой. Таковы, например, буддийские легенды, сохранившие черты мифологического мировосприятия, так ярко проявившиеся в произведениях буддийского искусства.

Возникнув в первобытном обществе, мифология становится составной частью древнейших религиозных верований. Ранние этапы развития мифологических систем относятся ко времени сложения родоплеменных культов. Представления о сверхъестественном родстве между определенной группой людей (родом, племенем) и тотемами, которыми могут быть животные, птицы, растения, а также явления природы или неодушевленные предметы, находят отражение в памятниках древних культур Юго-Восточной Азии. На ритуальных барабанах периода поздней бронзы сохранились изображения различных священных животных Индокитая: драконов, оленей, крокодилов, лягушек, считавшихся легендарными первопредками. До наших дней в народном фольклоре бытует множество сказок о чудесном превращении предков-животных в людей, об участии их в делах родо-племенного коллектива. Так, у мон-кхмерских народов существуют многочисленные мифы о крокодиле, у тайских народов Вьетнама и Северного Лаоса — о черепахе, тигре, птицах, изображения которых встречаются в зооморфной орнаментике произведений искусства.

Идея перевоплощения послужила основой для возникновения образов фантастических существ: драконов, змей нагов, полулюдей-полуптиц, мифических животных, сочетающих антропоморфные и зооморфные признаки. С этими воззрениями тесно связаны антропогонические мифы, т. е. мифы о происхождении людей. У вьетов широко распространён миф о появлении людей из «ста яиц». В легендах многих народов Индокитая говорится о рождении первых людей из тыквы, а у жителей островной части бытуют представления о происхождении прародителей из деревьев (бамбука, кокосовой пальмы).

Архаичной формой религиозных верований у народов Юго-Восточной Азии стал культ камня, наделенного сверхъестественными свойствами, а позже культ горы. Во многих районах сохранилось почитание валунов необычной причудливой формы, гор вулканического происхождения. Обожествленные

камни и горы нередко считались местами обитания различных духов, что близко примыкало к комплексу анимистических представлений, согласно которым «душой» наделялись не только люди и животные, но и деревья, камни, небо, солнце и другие явления природы. С одушевлением природы связаны такие местные верования, как культ *нагов* у народов Западного Индокитая, *неак та*—у мон-кхмеров, духов *пхи*—у таи-лаосских племен, духов местности *тиен хоанг*—у вьетов и др. Анимистический характер имели и древние культы отдельных видов растений: проса, риса. Яркое воплощение подобные верования нашли в ряде легенд, связанных с богиней Риса или матерью Риса: Прах Пейсроп—у кхмеров, Нанг Кхосоп—у лао, Ме Пхосоп—у таи, Деви Сри—у народов Явы и Бали, Тхэн Люа—у вьетов.

К древнейшей стадии формирования человеческой культуры относится культ почитания предков, которые рассматривались как посредники между людьми и миром духов и божеств. Сложнейшие обряды и ритуалы, сопутствующие культу предков, облегчали живущим благоприятную связь с хтоническими божествами, олицетворяющими плодородие земли, ее животворящие силы, гарантируя тем самым богатый урожай и достаток земледельческим народам. Согласно одному из распространенных поверий, души предков после смерти отправляются в «страну мертвых» на лодках и возвращаются в дни особых праздников для участия в делах живых. Например, у батаков Суматры и даяков Калимантана встречаются захоронения в гробах-лодках, модели «корабля мертвых» и их изображения на ритуальных тканях. Мотивы лодок присутствуют в орнаменте бронзовых барабанов, которые горные народности Индокитая до сих пор используют во время аграрно-магических церемоний. Отголоски этих древних поверий прослеживаются в специальных праздниках, во время которых устраиваются гонки пирога и драконовых лодок. Культ предков нашел наиболее последовательное выражение в религиозных верованиях вьетов и островных народов, где сложилась сложная система почитания семейных, общинных и общегосударственных предков.

Схожесть ранних религиозно-мифологических представлений народов Юго-Восточной Азии вытекает из древней культурно-исторической общности различных этнических групп, связанных с областью распространения так называемой донгшонской культуры периода поздней бронзы. Свое название она получила по месту расположения известного могильника близ деревни Донгшон в Северном Вьетнаме, где обнаружены многочисленные изделия из бронзы, каменные топоры, керамика. Ареал донгшонской культуры захватывает обширную зону влияния, включая не только материковую часть Юго-Восточной Азии, но и островной мир. Бронзовые находки донгшонского типа встречаются повсюду: в Индонезии, на западе Таиланда, на территории Северного Лаоса и Камбоджи, а также в Южном Китае. Проблема датировки этой культуры в исторической науке еще окончательно не решена. Временные рамки донгшонской эпохи ориентировочно относят к IX—VIII вв. до н. э.—I—II вв. н. э. Вопрос об этнической принадлежности создателей донгшонской культуры также находится в стадии научного обсуждения¹, однако не вызывает сомнений особая связь донгшона с лак-вьетами—предками вьетнамцев, территория древнего племенного союза которых Ванланг являлась центром распространения донгшонской культуры. Носителями этой культуры было также население горных районов Индокитая. Донгшонской эпохой датируются знаменитые мегалитические сооружения Северного Лаоса в Долине кувшинов. Огромные каменные сосуды, согласно местным преданиям, использовались людьми-гигантами в качестве кувшинов для вина. Действительное же предназначение сосудов, как показывают археологические исследования,—погребальные урны, в которых хоронили знатных людей.

Одними из наиболее ценных художественных изделий культуры донгшон являются бронзовые барабаны, их находят во многих странах Юго-Восточной Азии. Они использовались как ритуальные инструменты во время религиозно-магических обрядов земледельческого культа, в частности служили для вызывания дождя. Существует предположение, что барабаны могли быть урнами для захоронения. Наряду с этим бронзовые барабаны являлись знаком высокого социального статуса их владельцев. Сложные орнаментальные узоры ударной плоскости бронзовых барабанов, выполненные в технике исчезающей восковой модели, свидетельствуют о высоком уровне бронзолитейного производства. Основным мотивом их декора было изображение многолучевой звезды—знака солнца, окруженной концентрическими поясами с фигурами животных, птиц, воинов, лодок и сцен из народной жизни. Построение изобразительного материала на верхней плоскости барабанов дает основание предположить, что эти композиции могли служить своеобразным календарем аграрных работ. Барабаны подобного типа до сих пор являются важнейшими атрибутами земледельческих ритуалов и родоплеменными реликвиями у ряда

¹ Чеснов Я. В. Историческая этнография стран Индокитая. М., 1976. С. 29—53.

народов Индонезии и горного Индокитая. Богатая орнаментика донгшонской бронзы существенным образом повлияла на систему декоративного оформления произведений традиционного прикладного искусства, в частности на декор индонезийских тканей — батиков, крисов и т. д.

В период сложения раннеклассовых государств, когда окончательно утвердилась донгшонская культура бронзы, в Юго-Восточную Азию начинают проникать философско-религиозные учения индуизма и буддизма вместе с сопутствующей им художественной культурой. Индийские традиции подверглись существенному переосмыслению, наложившись на уже имеющиеся у местных народов религиозно-этические и эстетические представления. Воспринятые идеи индуизма, в том числе — о божественном происхождении власти правителя, сыграли значительную роль в создании культа обожествленного монарха, что явилось своеобразным видоизменением культа предков. Наиболее последовательное развитие этого культа прослеживается в государственной идеологии мон-кхмерских народов: в государствах Бапном (I—VI вв.) и Ченла (VI—VIII вв.). Сходные процессы переработки элементов индийской культуры происходили во многих районах региона: в складывающихся государствах Центрального Вьетнама (Чампа, II—XVI вв.), Малаккского полуострова и островов Индонезии (Шривиджайя, VII—IX вв.), Центрального и Южного Индокитая, населенного монскими народами (Дваравати, VI—IX вв.; Раманна-деша, VII—XI вв.; Харипунджайя, VII—XIII вв.), в государственном объединении народа пью в среднем течении реки Иравади (Шрикшетра, I—IX вв.). Широкие политические, экономические и культурные связи между этими государствами обусловили более полное региональное единство, породившее сходные формы духовной культуры и нашедшее отражение в мифопоэтическом творчестве. Именно в это время зарождается своеобразный синкретизм в религиозно-мифологическом сознании народов, выражающийся как в мирном сосуществовании различных верований, так и в их взаимопроникновении, наложении одного на другое, наконец, в объединении разных культов в одних религиозных обрядах и ритуалах.

Благодаря влиянию проникавших на территорию Юго-Восточной Азии религиозных воззрений индуизма и буддизма с уже сложившимися моделями мира местные мифопоэтические представления обретают большую четкость, стройность, оформляются в отдельных случаях в законченные знаковые системы, что и определило в дальнейшем полноту их художественного воплощения. Это, в первую очередь, относится к памятникам материальной культуры, связанным с образами и понятиями индуистской мифологии. Из широкого круга индийских космогонических мифов, составляющих ядро мифологического комплекса, была воспринята прежде всего идея упорядоченной Вселенной. Согласно концепции о происхождении мира, центр мироздания олицетворяет мифическая золотая гора Меру, вокруг которой среди мирового океана плавают четыре материка. Южный материк, называемый Джамбудвипа, населен людьми. На вершине Меру находится обитель богов, состоящая из ряда небес, под горой — подземные миры, населенные мифическими существами, и ярусы ада. Гора покоится на теле космического змея Шешу. Подобное строение Вселенной соответствовало представлению о трехленной модели мира (небо, земля, подземный мир), существовавшему в древних мифологических системах Юго-Восточной Азии, что и обеспечило органичное восприятие индуистских идей. Образ организованной по такому принципу Вселенной наиболее ярко воплощен в разработанном мон-кхмерскими народами типе культового сооружения — храме-горе, где центральная башня святилища символизировала гору Меру, концентрические галереи или террасы вокруг храмовых башен — горные системы, а каналы, окружающие храм, — Мировой океан. Подобный тип храма-горы встречается в средневековой архитектуре Центрального Вьетнама, Южного Лаоса, Таиланда и Индонезии.

Божества обширного индуистского пантеона органично включаются в устоявшийся религиозно-мифологический мир традиционных местных культур. Центральное место в пантеоне занимает священная триада богов: Брахма, Шива и Вишну, олицетворяющие соответственно космическую энергию созидания, разрушения и сохранения Вселенной. На новой почве индуистские божества частично утрачивают старые функции, приобретая новые, роль одних уменьшается, другие же, напротив, выдвигаются на высшие ступени божественной иерархии. Если у кхмеров божества священной триады Шива и Вишну (у балийцев только Шива) сохраняют свой высокий статус, то в мифологии тай-лаосских народов на первое место выдвигается предводитель небесного воинства Индра, а в Мьянме (Бирме) он под именем Тиджамина даже становится верховным владыкой анимистического пантеона духов *натов*. Имена богов видоизменяются в соответствии с особенностями национальных языковых систем, а ряд исконно местных божеств получает индийские названия.

В процессе утверждения мифопоэтических концепций индуизма важное значение имело широкое распространение таких известных эпосов древней

Индии, как «Рамаяна» и «Махабхарата». Эпическая мифология, активно ассимилируя народные верования и культы, дала множество региональных версий. В них на первый план выступают героические персонажи, прообразы которых встречаются еще в древних сказаниях о легендарных первопредках — культурных героях. Эпическая сюжетика получает широкую разработку в изобразительном искусстве, в частности в скульптурном декоре храмовых сооружений и настенной живописи Камбоджи, Лаоса, Таиланда и Индонезии. Повествования «Рамаяны» и «Махабхараты» легли в основу многих танцевально-драматических представлений и спектаклей теневого театра кожаных кукол народов Юго-Восточной Азии.

Своеобразием средневековых мифопоэтических систем рассматриваемого региона было дальнейшее развитие мира низшей мифологии, включавшей в себя различные группы фантастических существ. Среди небесных обитателей можно выделить гандхарвов и апсар, изображавшихся в виде прекрасных музыкантов и танцовщиц. Сказочные леса считались местом обитания мифических *киннар* — людей-птиц, а подземные миры населялись разнообразными демонами (асурами, *ракшасами*) и карликами — *якшами*, входившими в свиту бога богатства Куберы. Одним из ярких представителей низшей мифологии является фантастическое змееобразное существо *нага*, происхождение которого связано с наиболее архаичными элементами традиционной мифологии — аграрными культами, культом матери-прародительницы и тотемическими верованиями. *Наги* почитаются как обитатели водного и подземного миров, как податели воды и хранители плодородия земли. Они являются центральными персонажами многих генеалогических мифов и, обладая способностью принимать человеческий облик, становятся легендарными прародителями правящих династий. Согласно древнейшим мифологическим представлениям о дуалистическом членении мира на верхние и нижние сферы, *наги* выступают как антагонисты царя птиц Гаруды. Образ небесной птицы, изначально связанный с солярными культами народов Юго-Восточной Азии, под влиянием индуизма слился с представлениями о Гаруде — мифическом носителе бога Вишну, ставшим участником многих легендарных событий.

Наряду с индуистской мифологией, на территории Юго-Восточной Азии в первые века нашей эры широкое распространение получает комплекс мифологических представлений и символика религиозно-философской системы буддизма. Близкая индуистской, космологическая концепция буддизма представляет Вселенную как цепь возникающих и исчезающих миров, как непрерывную смену космических циклов. В период возникновения «мира форм», т. е. во время преобразования Хаоса в Космос, пространство Вселенной организуется аналогично индуистскому космосу с трехчленным делением мира по вертикали, где мировой осью является гора Меру, и горизонтальной ориентацией по сторонам света. Функции хранителей или стражей света — локапал — отдаются различным богам. Причем имена локапал в региональных мифологических системах могут варьироваться.

Одна из основных причин достаточно быстрого усвоения местными народами буддийской доктрины заключалась в доступной и четко выраженной концепции спасения, согласно которой только человек благодаря своим собственным усилиям может достичь избавления от земных страданий. Восприняв древнеиндийское учение о сансаре (бесконечной цепи перерождений) и карме, определяющей телесную оболочку живого существа в зависимости от суммы заслуг и прегрешений в предыдущей жизни, буддизм не только определил причины страдания, но и указал путь, ведущий к его прекращению. Только следуя путем постоянного нравственного совершенствования можно вырваться из круга перерождений и достичь освобождения — нирваны, особого идеального состояния блаженства, покоя. Этическая направленность буддийского учения образно выражена в словах, приписываемых его основателю Будде Шакьямуни: «Подобно тому, как океан имеет лишь один вкус — вкус соли, так и мое учение имеет лишь один вкус — вкус освобождения».

Легендарная история жизни Будды Шакьямуни (мудрец из рода Шакьев) основана на реальных сведениях и фактах о первом проповеднике нового учения, жившем в Северной Индии (по мнению большинства ученых, время его жизни определяется между 570—470 гг. до н. э.). Согласно преданию, Сиддхартха Гаутама родился в знатной семье правителя и получил всестороннее образование. В возрасте 29 лет он покинул родной дом и присоединился к странствующим монахам-аскетам, поставив перед собой цель найти пути освобождения людей от страданий. По прошествии шести лет скитаний, отшельничества и аскетизма Гаутаме, сидевшему под священным деревом Бодхи, открылась истина. С тех пор он стал называться Буддой (Просветленным). Основы своего учения он изложил в первой проповеди, прочитанной в Оленьей роще близ Варанаси пяти аскетам, которые стали первыми членами основанной Буддой монашеской общины — сангхи. Именно с этого момента, как считают буддисты, пришло в движение Колесо Дхармы (Колесо Закона). Докматы своего учения Будда проповедовал и в последующие годы жизни.

Умер Будда в возрасте 80 лет, достигнув состояния паринирваны (полного и окончательного угасания)¹.

Первые изображения Будды появились в искусстве Юго-Восточной Азии в начале нашей эры. Выполнялись они в соответствии с правилами буддийского художественного канона, разработанного на рубеже тысячелетий в Индии и получившего своеобразную интерпретацию в разнообразных национальных традициях региона. Канонические требования основывались на имеющихся в священных текстах описаниях 32 главных и 80 второстепенных признаков, характеризующих Будду. В произведениях искусства воспроизводились далеко не все признаки, но некоторые из них стали обязательными: выпуклость на темени — знак мудрости (ушниша); удлиненные мочки ушей, указывающие на благородное происхождение; короткие волосы в мелких завитках, напоминающие о совершении Буддой обряда обрезания волос после ухода из дворца; бугорок между бровями — знак духовной силы (урна); длинные конечности, иногда с многолучевыми окружностями на ступнях и ладонях рук, символизирующие Колесо Закона, и др. Важное семантическое значение имели позы — асаны и жесты — мудры Будды, сочетания которых создавали определенные иконографические типы.

Образ Будды и его жизнеописание подверглись в дальнейшем достаточно сильной мифологизации, что было зафиксировано в различных буддийских канонических текстах. Как считают исследователи, наиболее близки к ортодоксальному учению версии, изложенные в каноне «Типитака» («Три корзины»), записанном на языке пали на Шри Ланке в первом веке до нашей эры. Из трех частей свода, носящих названия «Винайпитака», «Суттапитака» и «Абхидхаммапитака», самой обширной и значительной в плане мифологии представляется вторая часть. Излагаемые в ней многочисленные проповеди Будды сопровождаются описанием легендарных событий, часто наполненных мифологическим содержанием. К лучшим образцам мифопоэтического наследия буддизма относятся включенные в эту часть джатаки — нравоучительные рассказы о предыдущих воплощениях Будды. Джатаки излагаются как «припоминаемые» Буддой эпизоды или житийные повествования из прежних его перерождений в образе бодхисатвы, т. е. существа, которому предстоит стать Буддой. Огромная популярность джатак в Индии, а затем и в Юго-Восточной Азии объясняется тем, что буддизм широко использовал в этих текстах сказочно-мифологические сюжеты богатейшей фольклорной традиции различных народов, снабдив их морально-дидактическими наставлениями и придав им форму обрамленных притч. В литературе Индокитая зафиксировано несколько региональных сводов джатак, в которых к 547 каноническим рассказам было добавлено еще три текста. Из обширного собрания джатак выделялось десять последних и особенно джатака «Вессантара», рассказывающая о предпоследнем воплощении Будды в образе благородного и великодушного принца Вессантары. Темы джатак широко использовались в качестве сюжетов настенной храмовой живописи, рельефных композиций, мелкой пластики, а также театрализованных и кукольных представлений.

Учение буддизма развивалось в рамках двух основных направлений — хинаяны (малая колесница) и махаяны (большая колесница). Если в хинаяне спасение человека зависит от его собственных усилий, то в махаяне всем живым существам на пути достижения нирваны помогают бодхисатвы — люди, которые, согласно буддийской мифологии, достигли высшей степени нравственного совершенства, но добровольно отказались от нирваны во имя помощи всем страдающим в бесконечном круге сансары. В обширном пантеоне бодхисатв одно из основных мест занимает Авалокитешвара — божество сострадания и милосердия. Во Вьетнаме, где учение махаяны, вобрав в себя различные местные культы, заняло главенствующее положение, этот бодхисатва изображается в женском облике богини Куан-ам, с которой связаны многочисленные легенды и народные предания. В странах Юго-Восточной Азии большим почитанием пользуются также бодхисатва Манджушри, олицетворяющий знание и мудрость (его атрибуты — книга со священными текстами и меч — символ поражения невежества), и бодхисатва Майтрейя — будда будущего. В алтарных композициях буддийских храмов рядом с изображениями будд и бодхисатв помещали и скульптуры главных учеников Будды Шакьямуни, среди которых наиболее часто встречаются Ананда, Кашьяпа, Шарипутра, Маудгальяяна. В странах хинаяны: Мьянме, Таиланде, Камбодже, где культ бодхисатв не получил столь широкого развития, поклонению ученикам Будды придавалось особое значение. Красочные жизнеописания учеников становились сюжетами настенных росписей и рельефов, некоторым из них посвящались отдельные храмовые сооружения.

¹ Подробнее см.: Бэшем А. Чудо, которым была Индия. М., 1977.

Важнейшим источником по изучению мифологии являются произведения искусства позднего средневековья и нового времени, созданные по мотивам известных литературных памятников, в основу которых положены мифологические сюжеты. К ним относятся национальные варианты эпического сказания о Раме, тайский религиозно-мифологический трактат «Три мира по королю Руангу» (XIV в.), лаосская поэма «Синсай» (XVII в.), индонезийское сказание о Санг Боме (XVII в.), вьетское стихотворное повествование о Тхатъ Шане (конец XVIII — начало XIX в.) и другие¹.

Среди религиозных воззрений, оказавших влияние на сложение круга мифологических образов в Юго-Восточной Азии, следует упомянуть идеи конфуцианства и даосизма, получившие распространение во Вьетнаме, мусульманские концепции, принятые у народов Малаккского полуострова и Малайского архипелага, а также христианские учения различного толка².

Длительная история культурного развития Юго-Восточной Азии, в которой в различные периоды времени преобладали те или иные религиозно-мифологические системы, привела к формированию сложного мифопоэтического комплекса, синкретический характер которого нашел яркое отражение в произведениях искусства.

¹ Национальные особенности интерпретации мифологических сюжетов в литературных памятниках и изобразительном искусстве изложены в соответствующих разделах данной работы.

² Подробнее см.: Токарев С. А. Религия в истории народов мира. М., 1976; Радхакришнан С. Индийская философия. Т. 1. М., 1956. С. 290—404, 498—573.





КНДРОНУНУ

ИНДОНЕЗИЯ (Ява, Бали, Суматра)

Мифология Индонезии включает в себя несколько религиозно-мифологических систем. Наиболее развитыми мифопоэтическими представлениями обладают народы Западной Индонезии (острова Ява, Бали, Суматра и др.). Острова Ява и Бали — древние центры цивилизации Малайского архипелага, связанные этнической общностью, сходством исторических судеб, верований, жизненного уклада, многих черт быта, длительными культурными контактами и т. д.

Процесс сложения изначальных форм мифологии у народов Западной Индонезии, как и в большинстве стран Юго-Восточной Азии, закончился, в основном, к первым векам нашей эры, что также совпадает по времени с завершением их этногенеза. В этот важнейший культурно-исторический период в рассматриваемом ареале окончательно утвердилась донгшонская культура бронзы и начали распространяться индуизм и буддизм. Индуистские и буддийские божества слились в представлении родоплеменной верхушки народов Западной Индонезии с образами их собственных первопредков, ассоциировавшихся с горами, солнцем и связанных с культом плодородия¹.

В древних мифологических системах Явы и Бали центральное место занимают космогонические мифы. Образ мироздания, свойственный коренным мифологическим воззрениям индонезийцев, сочетается в них с мифологией индуизма. Идея космического дуализма, по которой все сущее в мире подразделяется на две полярные категории, относится к исконным особенностям древнейшей мифологии. В Западной Индонезии идея Верха — *каджа* — связана с представлением о небе, светлом духовном начале. Низ — *келод* — воплощает представление о земле, темном, чувственном начале.

Для традиционных религиозно-мифологических систем Явы и Бали характерен обширный пантеон богов. Среди них значительное место занимает божество Санг Хьянг Тунгал (Вездесущий, Первоединный) на Яве или Тингтя (Всемогущий, Изначальный) на Бали — родоначальник главных богов-демиургов Западной Индонезии. К особо почитаемым относятся Семар (на Бали — Твален), а также Батара Гуру, известный на Бали в основном как одно из воплощений Шивы. Эти божества возглавляют две полярные группы богов, одна из которых во главе с Батаром Гуру объединяет небесные, другая (Семар, Брама и др.) — земные и подземные миры.

При этом в сферу *келод* входят и демонические образы, такие, как Батара Кала, ведьма Рангда, злые духи *бута*, оборотни *леяки*, олицетворяющие силы созидания и разрушения, «связь между жизнью и смертью»¹. Созидательные начала в мифологии индонезийских народов особенно отчетливо выражены в поклонении аграрным божествам и культе предков, ведающих плодородием.

С верой индонезийцев в переселение духов умерших предков и аграрных божеств в различные предметы живой и неорганической природы связано происхождение «галечной» скульптуры, распространенной на Малых Зондских островах². Художественная разработка подобной скульптуры конца XIX — начала XX в. полностью обусловлена природной формой используемого материала — камней шаровидной или эллипсоидной формы. Птицеголовые, бородастые, заросшие волосами фигурки предков примечательны маленькими головами, утопающими в нерасчлененной массе камня-тела, и тонкими удлинненными руками, намеченными в невысоком рельефе.

По своим ритуальным функциям и художественному строю к галечной пластике близка деревянная культовая скульптура батаков — народа, живущего на острове Суматра. В стилистическом отношении она отличается крайним схематизмом и лаконичностью в моделировании фигур, обработанных зачастую только в верхней части; геометризованное лицо передает стереотипный обобщающий образ предка. Изображения предков вырезались не только в виде

¹ Парникель Б. Б. Введение в литературную историю Нусантары IX—XIX вв. М., 1980. С. 35.

² Мифы народов мира. Т. 1. М., 1980. С. 152.

³ Бернова А. А. Племенные верования малых народов Индонезии (конец XIX — начало XX в.). М., 1980. С. 37, 46.

статуарных фигур, но могли помещаться на крышках амулетниц для магических снадобий, на рукоятях традиционных ножей, мечей и т. д.

Култ предков отразился в сюжетах резьбы на магических жезлах суматранских жрецов, ствол которых унизан изображениями человеческих фигур и животных, расположенных друг над другом. Сюжетной основой многих подобных композиций послужили изложенные в различных версиях древние мифы о близнецах (брате и сестре), вступивших в греховный кровосмесительный союз. В наказание за это они, по предсказанию жреца, превратились в наросты на дереве. Согласно традиционным верованиям батаков, после проведения жрецом над вновь изготовленным жезлом особых ритуалов он обретал значительную сверхъестественную силу и мог во время военных действий наносить урон врагу, вызывать дождь во время засухи, оберегать племя от различных несчастий и злых духов¹.

Древнейшие религиозно-мифологические воззрения народов Западной Индонезии нашли воплощение в одном из наиболее значительных явлений индонезийской культуры — яванском кукольно-теневом театре *ваянг пуervo* (на Бали — *ваянг кулит*): В документальных источниках Явы это зрелище, и по сей день не утратившее до конца своих ритуально-магических функций, впервые упоминается в IX в., а его истоки уходят в глубокую древность и связаны с культом предков, с посвященным ему, в частности, мужским обрядом инициации. В давнем прошлом во время ночного священнодействия, проводимого жрецом-кукловодом *далангом*, на белом экране, освещенном масляной лампой, при помощи кожаных кукол *ваянгов* воскрешались племенные мифы. Тени, отбрасываемые от *ваянгов*, воспринимались собравшимися как духи божеств, вызванные из сверхъестественного мира.

Самых древних образцов кукол до настоящего времени, к сожалению, не сохранилось. Наиболее точное представление о первоначальном облике *ваянгов* может дать фигура Семара — одного из ведущих героев зрелища, древнего местного божества яванцев, могучий, всепроникающий дух которого, по поверьям, мог воплощаться во всех элементах Вселенной и воскрешать из мертвых (ил. 1). Образ Семара связан с нижней сферой и аграрными культурами. В нем тесно слились разрушительные и созидательные начала, недаром, согласно одной из легендарных версий, от него произошли божество любви Санг Хьянг Камаджая и бог смерти Батара Ямадипати.

По яванской мифологической традиции Семару четыре тысячи лет. Он является демиургом, сотворившим предков обитателей Явы, духом-охранителем острова, держащим в руках его судьбу¹. Личность Семара крайне сложна, контрастна и полифункциональна. С одной стороны, это космическое по своей природе божество экстраординарной силы, с другой — оно заключено в уродливую оболочку, в безобразную внешность клоуна, комического слуги главных положительных героев. В роли божества Семар отличается мудростью и ясновидением, умением предвидеть приближающуюся опасность и знанием, как ее нейтрализовать. Но в то же время Семар — клоун, его шутки отличаются грубостью, а выходки нередко носят непристойный характер. По абрису тела он почти шарообразен и наделен гермафродитными признаками, символизирующими его магическую силу.

Как и во многих странах Юго-Восточной Азии, приход индуизма на острова Западной Индонезии означал не только расширение местного пантеона божеств, но и значительное обогащение коренной мифологии. Особая роль в распространении индуизма на островах Ява и Бали принадлежала *ваянг пуervo*, который наиболее ярко представлял мифопоэтическую модель индуистско-яванского мира. Количество героев зрелища сильно увеличилось, их внешний облик видоизменился (исключения составили лишь божественный Семар и другие божества-клоуны). В основу большинства пьес были положены классические индийские эпосы «Махабхарата» и «Рамаяна». С точки зрения традиционного восприятия кульминационный момент зрелища — яростные сражения между правыми, позитивными героями (Рама, Лаксамана (Лакшман), пять братьев Пандавов) и левыми, негативными (демон Равана, братья Кауравы) — есть отражение борьбы, которая идет в душе человека между высоким и низменным началами.

Мифологические герои театра нашли воплощение в стилизованных плоских кожаных куклах *ваянгах*, большинство из которых покрыты ажурной резьбой и расписаны яркими, но тонко подобранными сочетаниями красок. Персонажи *ваянга* в целом подразделяются на три большие драматургические категории. К первой относятся боги, отшельники, короли, принцы и другие герои типа «утонченные, благородные» — *алус*. Во вторую категорию входят *раксасы* —

¹ Ревуенкова Е. В. Магические жезлы батаков Суматры. — Сборник Музея антропологии и этнографии. Вып. XXIX. Л., 1973. С. 183—200.

² Lee Khoon Choy. Indonesia between Myth and Reality. L., 1976. P. 147—150.

великаны, демоны-людоеды, злые духи *касар*—герои типа «зверские». К третьей принадлежат персонажи промежуточного типа, например, герои-воины, отличающиеся энергичным, темпераментным и прямодушным характером. Образ каждого ваянга дает мало информации непосвященному наблюдателю в силу закодированности сложного изобразительного языка. Так, о положении героя, его статусе в сложной иерархии мира можно узнать по внешнему контуру фигуры, костюму, причёске, головному убору. Характер героя, его состояние зашифрованы в цвете и типе лица, структуре тела, а также позе и в положении головы (ил. 2—3).

Ваянг пурво повлиял на другие театрализованные зрелища Явы, в частности на театр объемных кукол—*ваянг голек* и танцевально-драматическое представление *ваянг топенг*, исполняемое актерами в масках (ил. 4).

Мифологический мир индонезийцев довольно своеобразно раскрывается в орнаментации батиков—традиционных хлопчатобумажных тканей, украшенных в технике восковой резервации узоров. Батики служат как мужской, так и женской национальной одеждой, имеющей вид прямоугольного полотна (*каиш батик*), которое драпируется наподобие узкой юбки от талии до лодыжек. Батики также употребляются как мужские головные платки, разнообразные шарфы, покрывала, настенные коврики, скатерти, салфетки и картины, исполненные на сюжеты традиционной мифологии. Изделия из батика по технике изготовления в целом подразделяются на два вида—*батыки тулис*, выполненные традиционным ручным методом, и *батыки чап*, созданные при помощи металлического штампа.

Батики примечательны особой декоративностью и редкостным богатством узоров, насчитывающих несколько тысяч орнаментальных мотивов. Древние узоры тканей, часть из которых восходит ко времени неолита и эпохе бронзы Донгшон, окружены поэтическими легендами (ил. 5). Орнаменты яванских батиков лаконичны, похожи на знакомые формулы, в которых зашифрована информация о религиозно-мифологическом мировоззрении индонезийцев (ил. 6). Геометрические и растительные узоры символизируют различные благопожелательные понятия, среди которых особо важными считались связанные с идеей плодородия. К ним относится сложный декоративный мотив *лунг* в виде куста, растения или побега лотоса. В искусстве Явы и Бали этот мотив издавна олицетворяет небесное древо жизни и встречается во множестве вариантов. Крупный *лунг*, неоднократно повторенный в искусно продуманном живописном беспорядке, иногда располагается на фоне *грингсинга*—орнамента, напоминающего своим видом рыбку чешую,—одного из самых древних в батиках. Согласно традиции, *грингсинг* считается оберегом от болезней, и в недавнем прошлом в батиках, украшенных этим узором, заворачивали больного.

Ткани батика прежде вообще использовались в обрядах, которыми отмечались наиболее важные моменты в жизни людей (рождение, свадьба, вступление в должность, смерть и т. д.). Согласно легенде, первые одежды из батика под названием «любимый цветок» (*онто кусума*) принадлежали небесной фее, легендарной прародительнице яванского народа. Она известна под различными именами, в том числе и под именем Деви Сри—богини риса, волшебной дарительницы жизни и урожая. Поэтому яванцы в конце XIX—начале XX в. считали батика, украшенные особыми символично-магическими узорами, священными предметами, олицетворяющими предков по женской линии. Такие ткани, как правило, приносились в приданое женщинами, в то время как кинжал *крис*—национальное оружие индонезийцев—находился в числе неотъемлемых даров, вносимых в дом мужчинами при женитьбе.

Крисы, как и батика, выполняли важные социально-ритуальные функции. Ассоциируясь с предками по мужской линии, крисы в Индонезии являются не просто оружием, а глубоко чтимыми оберегами, священными предметами, в которые вселяются духи умерших предков (ил. 7). Известно, что в глубоком прошлом земледельческое население Явы использовало крисы в особом ритуале, цель которого заключалась в сохранении богатого урожая. Наиболее ранние свидетельства о таких кинжалах относятся к XIV в. Они известны как крисы типа *маджапахит*, их рукояти выковывались вместе с прямыми короткими клинками. Не случайно, что некоторые рукояти крисов этого типа выполнялись в виде фигуры Семара. Его изображения встречаются также и на клинках. На рукоятях кинжалов, кроме того, могли помещаться миниатюрные скульптуры предков—охранителей рода и различных божеств индуистского пантеона (ил. 8—9).

Согласно традиции, сверхъестественная сила крисов заключалась в клинках, поэтому не удивительно, что процесс их изготовления был насыщен мистикой и походил на таинственное священнодействие. Когда клинок был практически готов, особый жрец (он же и кузнец) освящал оружие, произнося над клинком магические формулы-заклинания и рисуя в воздухе их воображаемые знаки. В то же самое время будущий владелец криса посвящал своему оружию подношение из цветов и фимиама, молясь о том, чтобы дух, вселяющийся в клинок, имел сходство с хозяином, т. е. был родственен ему.

Только при этом условии изготавливаемый крис мог приносить счастье и удачу своему обладателю. Специфические узоры на клинках крисов были лаконичными благопожелательными знаками и если изготавливались по заказу, то выковывались в соответствии с вычисленной по гороскопу судьбой владельца. К крисам относились как к священному наследственному оружию, передаваемому из поколения в поколение от отца к сыну.

Особенно бережно исполняли обряды и ритуалы, связанные с крисами, на острове Бали, где это оружие считалось родовым божеством и почиталось под именем Батара Кавитан. Этот маленький остров, находящийся в близком соседстве с Явой, являет собой пример активного усвоения индуистско-яванских культурных ценностей. После падения в начале XVI в. восточно-яванской империи Маджапахит Бали становится преемником древних традиций Явы и единственным очагом индуистской культуры в Индонезии¹.

Балийская мифология нашла яркое отражение в полихромной индуистской скульптуре, широко распространенной на острове в XIV—XIX вв. Среди образов этой пластики особо примечательны персонажи, относящиеся к демоническому кругу, в частности лев *синга*— грозный охранитель священных мест (ил. 10). Значительная часть персонажей полихромной скульптуры изображает героев «Рамаяны» и «Махабхараты» (ил. 14). Они выполнены в традиционном стиле, примечательном своеобразной декоративностью. Поверхность фигур нередко сплошь заполнена пластичной резьбой и росписью, в которой преобладают яркие цветосочетания.

Скульптурные персонажи традиционного типа подразделяются на две основные тематические категории: божеств и демонов. Они исполнены на основе сложившегося канона, четко определенные иконографические элементы которого несколько варьируются, исходя из степени талантливости и фантазии создавших их мастеров.

Современная деревянная скульптура Бали отражает как индуистскую, так и более раннюю доиндуистскую мифологическую традицию. Последняя распространена в горных, отдаленных от центра районах Бали, где живет народ, именуемый себя «истинными балийцами»— *бали ага*. В скульптуре этого народа воплощен мир языческих божеств плодородия, обожествленных предков— охранителей рода, злых духов *бута*, оборотней *ляков*, многочисленных демонов и других. Персонажи местной демонологии представляются с сильно стилизованными изогнутыми телами, без признаков пола, в абсурдных позах, с гротескными улыбками и гримасами. В изображениях божеств плодородия гиперболизация отдельных частей фигуры довольно значительна, в частности утрированы гениталии, что обусловлено функциональной спецификой мифологических существ, оберегающих и дарующих урожай. При моделировании подобных фигур мастера причудливо сочетают элементы, принадлежащие разнообразным фантастическим существам.

К наиболее выразительным образам местной демонологии относятся маски персонажей заклинательной мистерии: злокозненной ведьмы Рангды и Баронга— демонического чудовища, сражающегося на стороне людей (ил. 11). Эта мистерия известна на Бали под названием «Чалон Аранг». С целью умиротворить Рангду, снискать ее благосклонность ведьму вызывают на ритуальный поединок с Баронгом, который воплощает белую магию, добро, справедливость; под именем Рату Аном он является олицетворением солнца, мужского начала. Ритуальное соперничество этих мифических существ— главная тема упомянутой танцевально-драматической мистерии, в которой Рангда и Баронг демонстрируют свои магические силы. Инсценируя в мистерии триумфы Рангды, балийцы надеются, что смогут добиться ее расположения. В частности, к ведьме Рангде обращаются в периоды некоторых эпидемий, с тем чтобы эта могущественная волшебница применила свою магическую силу для исцеления от болезней.

С индуистской пластикой традиционного стиля связана монохромная скульптура Бали, появившаяся в конце XIX—начале XX в. и получившая особое развитие в 20—30-е гг. нашего столетия. По своему характеру это качественно новое явление в пластическом искусстве острова, поскольку монохромные скульптурные образы в отличие от большинства произведений пластики Бали традиционного стиля более не являются ритуальными. Сюжетная основа скульптур в целом традиционна: местные варианты космогонического мифа о сотворении Вселенной (ил. 12), представления балийцев об окружающем их мире и отдельных явлениях (ил. 13), различные эпизоды индуистской мифологии.

¹ Маджапахит (1293—1520)— последняя индуистская держава Восточной Явы. После ее крушения под натиском мусульманских государств северного побережья острова официальной религией большинства жителей Явы стал ислам.

Значительное место в мифологической тематике монохромной скульптуры занимает образ Деви Сри — богини риса и плодородия. Фигура Деви Сри часто изображается с прорастающими из ее тела побегами. Это связано с мифом о богине, согласно которому бог Висну (Вишну), разгневанный на свою супругу Деви Сри, превратил ее в стебелек риса. Мастера любят изображать фигуру Деви Сри с гротескно удлинёнными пропорциями тела. Ее фигура почти утопает в остролистных побегах риса, из которых выглядывает только тонкое лотосоподобное лицо богини.

Лучшие произведения, выполненные по мотивам приключений героев «Рамаяны», демонстрируют мастерство балийских резчиков в построении динамичных многофигурных композиций, умение настолько тонко вырезать затейливые по орнаментальным ритмам узоры, украшающие фигуры, что они выглядят подобно драгоценной филигрании. Парные маски Ситы Деви и Рамы, широко распространенные на Бали, символизируют истинную любовь и восхищение балийцев перед этой легендарной парой влюбленных, которую обессмертила «Рамаяна».

Многие современные произведения созданы на сюжеты балийско-индуистских сказок. Как и изображения богини Деви Сри, фигуры сказочных персонажей исполнены в гротескной манере, подчеркивающей гибкую пластику удлинённых тел. Некоторые из них, например скульптуры музыкантов, довольно комичны. В подобном типе пластического творчества балийских резчиков находит выражение их природная склонность к юмору, умение подметить смешное и с неподражаемым своеобразием отобразить его в фантастических скульптурных образах. Возможно, подобная пластика фигур была навеяна сюжетом индонезийской сказки о толстяке Капиту. В ней идет речь о бедном флейтисте, уродливом толстяке-дурне, который после женитьбы на полюбившей его за волшебную игру на флейте дочери раджи превратился в прекрасного юношу.

Самобытное воплощение индуистской мифологии Бали нашла в традиционной живописи острова, которая, по-видимому, была занесена сюда с Явы в XIV в. В прошлом живописные полотна были предназначены для ритуальных целей, главным образом для украшения различных храмовых строений. Современные художники создают также произведения станкового искусства. Как и резчиков по дереву, «Рамаяна» привлекает живописцев своей насыщенностью остро драматическими ситуациями и сложными коллизиями сюжета (ил. 14).

В повествовательных картинах балийских авторов много разнообразных эпизодов и сопутствующих им сцен, расположенных по ковровому принципу. Занимая все изобразительное поле картин, они смотрятся как пестрый калейдоскоп, в котором нелегко зрительно выделить смысловые центры композиции. Сценические эпизоды отделены друг от друга пространственными цезурами (букеты цветов, деревья, кусты, горы, своеобразные строения). Колорит картин условно декоративен, примечателен преобладанием золотисто-коричневых тонов.

Героями современной мифологической живописи Бали нередко являются Рангда и Баронг. Особый цикл работ образуют полотна, посвященные религиозно-мифологическим воззрениям балийцев: храмовым празднествам, пышным ритуалам и церемониям.



СЕМАР. КУКЛА ТЕАТРА ВАЯНГ ГОЛЕК

(4650 П)¹
Индонезия, о. Ява. Середина XX в.
Дерево, ткань, резьба, роспись. Высота 68 см

Клоун Семар — воплощение древнего божества доиндуистской мифологии яванцев Санг Хьянг Исмайи. Кукла, олицетворяющая это божество, имеет особый знак на лбу (типа маленькой короны), который указывает на то, что Семар могущественнее Шивы. По яванской мифологической версии, Семар немедленно приходит на помощь к нуждающимся в защите, чтобы восстановить поправную справедливость. Он может воскрешать из мертвых при помощи воды, становящейся животворной после омовения в ней его волшебной палицы. Согласно восточнояванскому «Сказанию о Санг Боме», все индуистские божества, зная о его высочайшем происхождении и могуществе, обращаются к нему с глубоким почтением. Так, легенды рассказывают, что однажды разгневанный Семар разорил небесное царство, и бог Брами (Брахма) с небожителями, потеряв голову от страха, упали в обморок. Состязаясь в чародействе с богом Индрой, Семар победил, связав его волшебными путами так, что тот не мог пошевелиться. За принятое Батара Гуру несправедное решение Семар превратил его в муравья. Семар, как говорится в сказании, победил также ужасную демонницу Бетари Дургу и ее воинство.

Согласно местным преданиям, Семар обитает на Центральной Яве в двух пещерах на плато Диенг, издревле считавшемся самой священной частью острова и местом религиозного паломничества. В

эти пещеры приходят, чтобы поклониться духу Семара и получить от него наставления. До сих пор на Яве бытуют легенды, что во время этих посещений, которым предшествуют длительные и сложные церемонии очищения, некоторые паломники слышали голос Семара, а другие видели его самого.

Кукла Семар из коллекции музея представляет его в гневном состоянии, на что указывает черный цвет тела. К особым иконографическим признакам этого персонажа театра *ваянг голек* относится также шарообразное тело, узкие глаза и выступающая вперед челюсть. Перед представлением фигура Семара всегда окуривается благовониями, и божеству подносятся дары.

Литература:

Сказание о Санг Боме. М., 1973. С. 257—262, 292—293, 298; Lee Khoon Choy. Indonesia between Myth and Reality. L., 1976. P. 144—152.

¹ Здесь и далее цифры в скобках означают инвентарные номера произведений в коллекции Государственного музея искусства народов Востока.



2

**БАТАРА ГУРУ.
КУКЛА ТЕАТРА ВАЯНГ ПУРВО**

(3880 П)
Индонезия, о. Ява. Середина XX в.
Кожа буйвола, резьба, клеевые краски, роспись.
Высота 71 см

К числу наиболее почитаемых персонажей ваянга относится синкретический образ Батара Гуру (божественного учителя), именуемого также Санг Хьянг Маникмайей и отождествляемого с Шивой — Буддой — главным божеством индуистско-буддийского пантеона яванцев. Получивший наиболее полное развитие в религиозно-мифологической системе Явы в XIV—XVI вв. образ Батара Гуру символизирует верхний мир, небесное начало, источник духовной силы людей. Вот что гласит одна из легенд о происхождении Батара Гуру.

Бог Санг Хьянг Тунгал (Первоединый, Всеобъемлющий) имел двух сыновей, родившихся почти одновременно. Первый, чье имя было Исмайя, олицетворял темноту, а второй, Маникмайя — свет. После долгих споров о первородстве отец признал Исмайю старшим сыном, но поскольку темнота может быть пронизана светом, то Исмайя стал считаться менее могущественным, чем его брат. Исмайе был придан безобразный вид, и он под именем Семара был послан на землю, чтобы заботиться о ней и о населяющих ее людях. Второй сын творца, Маникмайя, под именем Батара Гуру был оставлен на небе, наделен сверхъестественной красотой, силой и могуществом с тем, чтобы охранять небеса и высшие сферы Вселенной. Вскоре Батара Гуру чрезмерно возгордился своими

достоинствами, за что отец решил наказать его физическими недостатками. Левая нога Батара Гуру стала неподвижной, и с тех пор он мог передвигаться только на корове Андни. За невежество творец наделил Батара Гуру пятнами на шее. За осмеяние молящегося человека, одетого в халат, пустые рукава которого свисали, придавая ему вид четырехрукого существа, Батара Гуру была придана вторая пара рук. Однажды он не смог сдержать своего влечения к женщине, за что у него выросли клыки, как у демона.

Некоторые из этих легендарных признаков нашли отражение в иконографии куклы Батара Гуру. Это божество представлено в окружении растительного ореола в виде четырехрукого человека с атрибутами Шивы (цветок-трилистник, дубинка). Развернутые ступни ног указывают на его неспособность ходить. Золотой цвет лица и тела символизирует божественное происхождение героя, голова увенчана тварообразной короной. Черты лица, как и у всех положительных героев ваянга, стилизованы по типу «утонченного героя».

Литература:

Мифы народов мира. Т. 1. М., 1987. С. 164; Ulbricht H. Wayang Purwa. Shadow of the Past. Kuala Lumpur, 1970. P. 23—24.



3

**РАВАНА.
КУКЛА ТЕАТРА ВАЯНГ ПУРВО**

(3887 П)
Индонезия, о. Ява. Середина XX в.
Кожа, рог буйвола, клеевые краски, роспись.
Высота 109 см

Кукла, изображающая владыку демонов Равану, олицетворяет в театре *ваянг пурво* негативные начала индуистско-яванской мифологии, представляя собой классический тип «зверских» персонажей.

Согласно «Сказанию о Сери Раме» (индонезийский вариант «Рамаяны»), Равана был наделен огромной волшебной силой. Король демонов мог, например, легко изменить свой облик. Так, приняв вид почтенного брахмана, Равана обманом похитил царевну Ситу Деви, не вступив в открытый бой за ее обладание с доблестным Сери Рамой, ее царственным супругом. Во время битв Равана выступает в своей самой устрашающей ипостаси, принимая облик десятиголового и двадцатирукого демона-великана, с головы до ног усыпанного диковинными драгоценностями, сверкающими подобно звездам на небе. Во время сражения с мифическим орлом Джентаю (Джатаю), который вступил с Раваной в смертельный бой, стремясь спасти Ситу Деви, оторванные головы демона выростали снова, а из его тела вырывались ветер, дождь и огромные столбы пламени. Только после семидневной битвы с Джентаю Равана победил его хитростью, коварно выведав у орла уязвимое место, в котором заключалась его жизнь. В последнем решающем поединке с Сери Рамой Равана сражался на колеснице, запряженной тысячей коней и тысячей крылатых львов. Однако, несмотря на всю свою

огромную магическую силу, король раксасов был побежден Сери Рамой, пронзившим самую маленькую голову демона, в которой была заключена его душа.

Кожаная кукла Раваны—одна из самых крупных во всем театре. Это огромный толстый демон, стоящий на коротких ногах. К демоническим признакам, указывающим на необузданность натуры Раваны, его грубость и вульгарность, относятся также выпученные глаза, хищно оскаленный рот, из которого торчит пара острых клыков, борода и густая щетина волос на груди. Пальцы обеих рук демона сложены в фаллические жесты. Раване принадлежит волшебный крик Си Амул, что означает «Яростный». На голове владыки демонов высокая королевская корона с изображением Гаруды—символа его царского статуса. Как король демонов Равана имеет золоченые тело и лицо.

Литература:

Сказание о Сери Раме. Индонезийская Рамаяна. М., 1961. С. 28—35, 152—157, 214—223, 244—250.



4 **ХАНУМАН.
КУКЛА ТЕАТРА ВАЯНГ ГОЛЕК**

(7653 П)
Индонезия, о. Ява. Конец XIX—начало XX в.
Дерево, резьба, ткань, роспись. Высота 93 см

Полководец обезьян Хануман—один из самых любимых героических персонажей кукольных театров Явы и Бали. Красочные легенды сопровождают каждый шаг его жизни, связанной с многочисленными подвигами, совершаемыми им при помощи волшебства. О них рассказывается в индонезийских версиях «Рамаяны» и «Махабхараты», согласно которым Хануман был названным сыном бога ветра Баю (Ваю) и обладал способностью летать по воздуху, быстро бегать и прыгать. Он был наделен огромной сверхъестественной силой. В «Сказании о Сери Раме» повествуется, что изо рта Ханумана с самого рождения во время речи сыпались звезды. Солнце научило его множеству военных уловок и хитростей для применения их во время боя на земле, под землей и на море, которые делали неуязвимым Ханумана в битвах с богами, небожителями, демонами, великанами и злыми духами. После подвижничества Хануман научился «пятистам видам мудрости», «двумстам видам волшебства», умел стать невидимым. Волшебная сила Ханумана была столь велика, что ни земля, ни огромное дерево, ни скала не могли выдержать его мощного прыжка через океан в столицу Раваны, где томилась в плену царевна Сита Деви. Чтобы пересечь пролив, отделяющий материк от острова Ланги (Ланки), Хануману пришлось прыгать с руки Сери Рамы. Передав Сита Деви заветное

кольцо от ее царственного супруга, он предстал перед Раваной неуязвимым, несмотря на то, что демоны пытались убить его самым разнообразным оружием. Согласно сказанию, хитроумный Хануман смог убедить демонов Раваны в том, что он погибнет, если его обмотают сотней тканей, обольют маслом и подожгут. Все это и было сделано слугами владыки демонов. Вспыхнувший, как факел, Хануман стал прыгать по крышам домов, поджигая их. Чародейная сила Ханумана, однако, была столь велика, что на его теле не опалился ни один волос, в то время как столица Раваны сгорела дотла.

В *ваянг голек*е Хануман представляет особый тип зооантропоморфного героя. Лицо обезьяны стилизовано, фигура окрашена голубым цветом—знаком его принадлежности к роду Висну (Вишну). Волосы полководца убраны в традиционный «пучок Пандавов» в виде полумесяца, за ухом украшение в форме рыбы—символ его высокого происхождения. Пропорциональная фигура Ханумана в *ваянге* выглядит атлетической, что указывает на его энергию и бесстрашие.

Литература:
Сказание о Сери Раме. Индонезийская Рамаяна. М., 1961. С. 127—131, 196—206, 223—230.



5

**КАИН БАТИК
С УЗОРОМ ПАРАНГ РУСАК**

(7319 П)
Индонезия, Центральная Ява. Середина XX в.
Хлопок, техника *чап*. Длина 245 см

Геометрический орнамент *паранг русак* (сломанный нож) — один из самых изысканных мотивов яванских батиков. О происхождении этого узора не существует единого мнения, поскольку он бытует в большом количестве орнаментальных композиций как геометрических, так и растительных форм. Одна из традиционных гипотез связывает происхождение его основных элементов — *парангов* (S-образных фигур), уложенных в непрерывные диагональные ряды, с формой пламевидного клинка криса, называя такой тип узора «мечевидным». Другая гипотеза выводит элементы *паранга* из очертаний клюва священной птицы-носорога, олицетворяющей небесные сферы Вселенной. Интересна легендарная версия происхождения этого узора. Она связана с необычным сном одного из властителей Явы, во время которого он увидел поразивший его рисунок треснувшей скалы, разбитой ударом молнии. Проснувшись, он приказал придворным мастерицам воспроизвести этот узор в декоре батика. Большинство исследователей склоняется к тому, что узор *паранг русак* очень древен, восходит к периоду неолита и эпохе бронзы Донгшон. В частности, его можно видеть на изделиях из камня и бронзы, где этот орнамент менее стилизован, чем в батиках, и поэтому в нем отчетливо видны его основные элементы: незамкнутые или двойные S-образные спирали. Согласно традиции, этот

рисунок символизирует бессмертие и вечную жизнь. При княжеских дворцах Центральной Явы узоры типа *паранг русак* предназначались для украшения одежды только лиц королевской крови. Они принадлежали к категории так называемых «запрещенных» узоров, то есть тех, которыми простой народ еще в конце прошлого века не имел право украшать свою одежду.

Литература:

Warming W., Jaworski M. *The World of Indonesian Textiles*. Tokyo, N. Y., S. Francisco, 1981. P. 169, 172—174.



6

**КАИИ БАТИК
С КОСМОГОНИЧЕСКИМ УЗОРОМ**
(4186 П)
Индонезия, Центральная Ява. XIX в.
Хлопок, техника *батик-тулис*. Длина 300 см

Декор данного *каина батика* можно условно назвать космогоническим, поскольку в его лаконичных узорах заключены символы религиозно-мифологических представлений яванцев о мире. «Космогонические» батики включают в себя ряд повторяющихся композиций, состоящих из набора устойчивых орнаментальных компонентов.

В декоре ткани зашифрованы, в частности, такие понятия, как единство Вселенной, представляемой верхним (узор гаруда), нижним (узор змея нага) и средним (узор древа жизни) мирами. Последний символизирует все три мировые сферы в их единстве (крона — небесную, ствол — земную, корни — подземную). Аналогичную идею единства всего сущего во Вселенной выражает орнаментальный мотив «корабля мертвых» с деревом жизни в центре. Постоянным мотивом данных тканей является узор, который символизирует священную гору Меру и имеет вид маленьких пологих холмов, скомпонованных в композиции, живописно обрамляющие группы более крупных узоров. Широко распространены и такие узоры, как «россыпь рисовых зерен» (*габах синавур* — пожелание плодородия земли и большого потомства), «крылатые» миниатюрные павильоны (олицетворение небесных и земных храмов, где обитают божества).

Орнаментальные мотивы «космогонических» батиков могут сочетаться друг с другом в самых различных вариациях, но основные мотивы последних неизменны. К наиболее распространенным из них относится также изображение птицы Гаруды, которое встречается в разных иконографических версиях. Наиболее хрестоматийны такие орнаментальные символы Гаруды, как узор *лар* — одно крыло, *миронг* — два крыла, изображаемые либо вместе, либо на некотором расстоянии друг от друга. Священную птицу олицетворяет также узор *сават*, имеющий вид высоко поднятого птичьего хвоста, фланкируемого широко раскрытыми крыльями. Изображение Гаруды в декоре батиков во всех иконографических версиях может служить символом царской власти, могущества, покровительства божества Висну. Сравнительно недавно батики, украшенные космогоническими узорами, употреблялись в качестве одежды только привилегированных сословий Явы, являясь своеобразным знаком социального статуса их владельцев.

Литература:

Adams M. Y. *Symbolic scenes in Javanese Batik.* — *Textile Museum Journal*, 1970. № 1,3. P. 25—40.



КРИС С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ЗМЕИ НАГИ

(7528 П)
Индонезия, о. Ява. XIX в.
Металл, дерево, ковка, гравировка, резьба, золотая
насечка. Длина с ножами 45,6 см

Индонезийская традиция объясняет появление криса на Яве действием сверхъестественных сил, рассматривая его как дар богов. Яванские исторические хроники и предания полны фантастических рассказов о магической силе древних крисов, способных творить чудеса: отводить огонь, исцелять больных, источать воду из острия клинка, в случае опасности, грозящей владельцу, выпускать из клинка рой пчел, громыхать в ножнах, давая знать об угрозе, и т. д. Благодаря особой мистической силе туджу некоторые крисы, по поверьям, могут говорить, плавать, летать по воздуху в поисках жертвы, убивать врага своего хозяина простым наведением на него клинка или путем пронзания его следа. Такие крисы, наделенные экстраординарной магической энергией, способны оградить своего хозяина от любых опасностей. Для этих же целей на клинках выковывались изображения персонажей ваянга, тотемных животных, как реальных, так и мифических, как, например, змеи наги. Нага в традиционной космологии Явы и Бали принадлежит к началу келод—земле, низу, водной стихии и является воплощением Деви Сри. Согласно местным поверьям, клинки крисов символизируют священную змею. Прямая форма клинка ассоциируется со змеей в состоянии покоя, а пламевидная—в состоянии движения. В преж-

ние времена для придания крису большей сверхъестественной силы клинок вводили во внутренности и мозг змеи.

В результате сложной техникиковки клинков их поверхность обрела шероховатую слоисто-чешуйчатую фактуру, по традиции считавшуюся имитацией змеиной шкуры. Нередко изображение «коронованной» змеи выковывается или выгравировывается по всей длине клинка, как, например, на данном клинке, где оно отличается ювелирным мастерством изготовления и придает крису изысканный декоративный эффект.

Литература:

Moebirman. Keris and other weapon of Indonesia. Jakarta, 1973. P. 38—39; Lee Khoon Choy. Indonesia between Myth and Reality. L., 1976. P. 3, 119—124, 156, 158, 178, 199.



КРИС

(1745 П)

Индонезия, о. Ява. XIX в.

Металл, кость, ковка, резьба. Длина 43,7 см

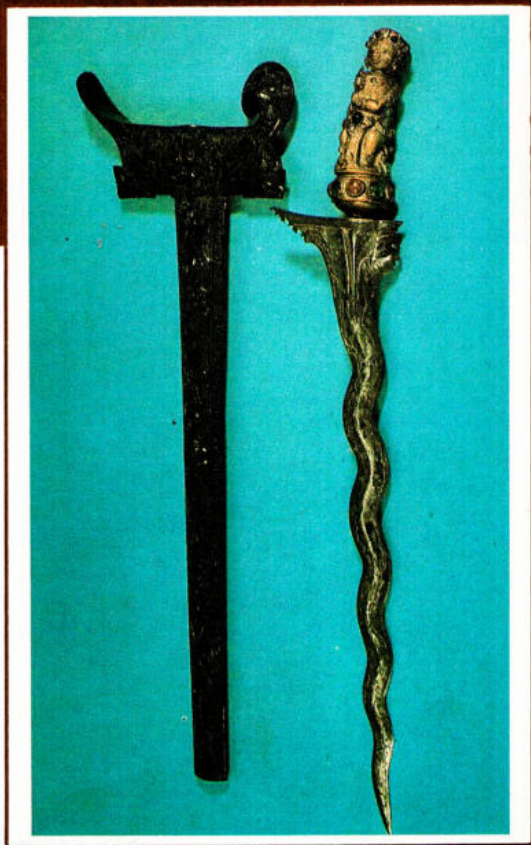
Рукоять данного криса относится к одному из наиболее распространенных типов, широко известных под условным названием Гаруда. По мифологической традиции в основе подобных рукоятей лежит крайне отдаленная от ее современной формы скульптурная композиция, изображающая божество Висну, восседающее на Гаруде. Согласно индуистской мифологии, Гаруда стал ездовым животным Висну благодаря подвигу, связанному с похищением легендарным орлом амриты — напитка бессмертия. Желая вернуть напиток богам, Висну предложил в обмен на него любой дар. Гаруда захотел занять положение выше Висну, и тот поместил изображение орла на своем знамени, но взамен попросил Гаруду стать его ваханой.

Изображения Висну, восседающего на Гаруде, стали на Бали традиционным, часто встречающимся мотивом как в каменной, так и в деревянной скульптуре острова. По традиции подобные фигуры охраняли от всяких бедствий. На протяжении веков длительная стилизация этой композиции в рукоятях крисов привела к почти полной утрате сходства изображения не только со своим прототипом, но и с антропоморфной фигурой вообще. Лишь в мягких очертаниях пластической композиции рукояти можно усмотреть сходство со склоненным человеческим торсом. О легендарном орле в рукоятях подобного типа напоминают орнаментальные знаки-

символы, рассеянные в живописном беспорядке по всему изображению: перья, крылья, хвост. Изредка помещается условное изображение птицы в целом. Наличие символов Гаруды на крисах воспринимается владельцем оружия как знак пожелания покровительства могущественного индуистского божества Висну.

Литература:

Мифы народов мира. Т. 1. М., 1987. С. 266.



9

КРИС

(7002 II)
Индонезия, о. Бали. Конец XIX—начало XX в.
Металл, дерево, ковка, чеканка, резьба, инкрустация
цветными стеклами. Длина с ножами 65 см

Скульптурная рукоять криса выполнена в виде обожествленного героя Бимы (Бхимы)—одного из братьев Пандавов, благородных персонажей «Махабхараты». Согласно яванской поэме «Дева Ручи», созданной по мотивам индийского эпоса и широко известной по репертуару *ваянг пуervo*, Бима совершил множество подвигов в поисках живой воды, которая могла даровать вечную юность и мудрость. Однажды во время своих походов за напитком бессмертия Бима, погрузившись в океанскую бездну, встретил морское чудовище, из выпученных глаз которого вылетало пламя, а из громадного рта лился яд. Бима сначала растерялся, а затем, вспомнив о магической силе своего громадного ногтя на указательном пальце, сунул его в пасть монстра, и кровь, брызнувшая из нее, сделала океан красным. Победив демона, Бима пошел на поиски святого источника дальше, пока неожиданно не встретил Дева Ручи—крохотное создание ростом с маленького ребенка. Он был удивлен, что Дева Ручи все знал о нем. По его настоянию огромный Бима волшебным образом вошел в его тело через левое ухо. Глазами Дева Ручи Бима увидел безграничность Вселенной во всем ее разнообразии. Благодаря его объяснениям, даваемым мягко звучащим голосом, Бима познал смысл жизни и тайну бессмертия, заключавшихся в драгоценности истинного знания. Приобщившись

к сокровенной истине, великан Бима поклонился скромному Дева Ручи и, просветленный, вернулся во дворец к своим братьям, чтобы поведать им о том, что человек ищет вечной жизни и счастья по всей Вселенной, не сознавая, что эти ценности заключены в его душе, в нем самом.

В иконографии Бимы на крисе подчеркнуты демонические признаки (круглые глаза, толстый нос, усы), указывающие на то, что мужественный Бима бесстрашен и прямодушен, но лишен внутренней утонченности своих братьев Пандавов. В правой руке Бимы сосуд с волшебным эликсиром бессмертия. Фигура Бимы на рукояти криса нередко воспринимается балийцами как пластическое воплощение одного из легендарных предков, наделенное огромной сверхъестественной силой, что делает это оружие оберегом, защищающим своего владельца от всяческих бедствий. Маска демона Кала на поперечине ножен криса, вырезанных из черного дерева, призвана отпугивать от хозяина оружия злых духов.

Литература:

Парникель Б. Б. Введение в литературную историю Нусантары IX—XIX вв. М., 1980. С. 62—63; Lee Khoon Choy. *Indonesia between Myth and Reality*. L., 1976. P. 134—135.



10

ЛЕВ СИНГА

(6666 П)
Индонезия, о. Бали. XIX в.
Дерево, резьба, роспись. Высота 46,2 см

Скульптура мифического льва *синга* относится к традиционной полихромной пластике острова Бали, где изображения крылатых львов считаются священными. В образах этих мифологических существ звучат отголоски древних воззрений, по которым лев является владыкой царства зверей. Одна из многочисленных буддийских легенд рассказывает, что некогда лев был очень страшен и агрессивен, причиняя много бедствий людям. Но однажды его, заворожив прекрасной жемчужиной, заманили в обитель Будды, где под влиянием сверхъестественной силы Великого Учителя лев был укрощен, приручен и стал служить людям, охраняя священные места. Скульптурные изображения льва *синга* на Бали и по сей день связаны с ритуалом. Они играют роль своеобразных оберегов храмов, общинных домов или деревень. Скульптуры львов нередко располагали на особо чтимых местах, в том числе на алтарных постаментах. Их помещали на венцы столбов, стоящих на околицах балийских селений. В сельских общинных домах такие скульптуры увенчивали перекрестье центральной несущей опоры и горизонтальной балки.

Образ льва является индуистско-буддийским символом мужества, силы, отваги, воинской удачи и знатности. Недаром при

кремации воинов на острове используют саркофаг в виде крылатого льва. Лев также считается владыкой царства зверей.

По своему канону фигура льва *синга* близка к изображениям демонических персонажей балийской мифологии. В основе иконографической разработки голов этих мифических существ много общих черт, свойственных демонам, оберегающим балийцев от злых сил и влияний: круглые выпученные глаза, короткие сплюснутые носы с резко вывороченными ноздрями, огромные рты с торчащими клыками.

Литература:

Lee Khoon Choy. *Indonesia between Myth and Reality*. L., 1976. P. 75, 82.



МАСКА РАНГДЫ

(7653 П)

Индонезия, о. Бали. Конец XIX—начало XX в.
Дерево, пальмовое волокно, ткань, кожа, резьба,
роспись, инкрустация зеркальными вставками, позолота. Высота 30 см

Рангда — главная ведунья черной магии, королева оборотней леяков, воплощение женского начала и зла. Она слывет наиболее злокозненной из ведьм и нередко обвиняется в напускании на людей злых чар, вызывании различных бед и природных катаклизмов. Этот наиболее устрашающий и экспрессивный образ балийской демонологии воскрешает в памяти целый ряд связанных с ним легенд.

Одно из преданий повествует о том, как однажды Рангда нашла маленькую девочку, брошенную на берегу. Она удочерила ее, назвав Ратна Мангали. Когда Ратна выросла и стала прекрасной девушкой, могущественный король Эрлангта влюбился в нее и сделал своей женой. До этого люди жили вечно и никто никогда не умирал. Но после женитьбы Эрлангта они стали умирать один за другим. Придворные заподозрили, что молодая королева — колдунья. Советник короля похитил Ратну во время сна, но даже под пытками она не созналась, что является дочерью злой волшебницы. Лишь после того, как она превратила свою преданную служанку в птицу Гаруду и та победила советника, ослепив его, король убедился, что Ратна Мангали — ведьма, повинная в смерти его подданных. На помощь дочери явилась ее приемная мать Рангда. Тогда Эрлангта призвал

на помощь жреца Мпу Бхарадаха, который устранил Рангду и сжег ее колдовскую книгу.

Изображениям Рангды и ее соперника Баронга подносятся жертвоприношения, чтобы их магическая сила не уменьшалась. Перед представлением совершается ритуал, во время которого у духов масок испрашивают разрешение на их использование. В противном случае танцоры, исполняющие роли этих демонов, по воззрениям балийцев, могут потерять сознание или сойти с ума.

Маски Рангды и Баронга вырезались из дерева, считающегося на Бали священным. Чтобы наделить маску Рангды сверхъестественной силой, изображение ведьмы берут ночью на кладбище или в *пура дalem* (храм смерти), где особый жрец произносит над маской молитвы и заклинания. Считается, что признаком насыщения маски магической энергией служит излучаемое ею легкое зеленоватое свечение. Затем маску оборачивают в сакральную белую ткань и хранят в особом ларце в храме, посвященном Рангде.

Литература:

Belo I. Rangda and Barong. L., 1949; Lee Khoon Choy. Indonesia between Myth and Reality. L., 1976. P. 78—79.



12

**КОМПОЗИЦИЯ
«БАЛИЙСКИЙ МАКРОКОСМ»**

(7652 II)
Индонезия, о. Бали. Середина XX в.
Дерево, резьба. Высота 62 см

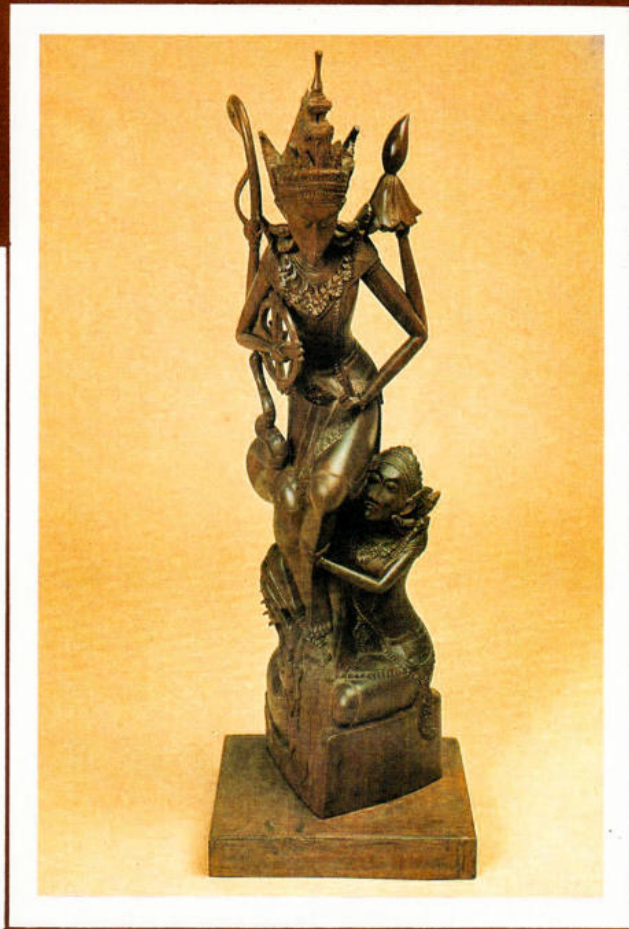
Скульптурная композиция «Балийский макрокосм» воплощает один из вариантов балийского космогонического мифа о сотворении мира с островом Бали в центре. Согласно этому мифу, вначале ничего не было во Вселенной. Затем мировой змей Антабога посредством медитации сотворил землю в форме черепахи, которая плавала в океане с покоящимся на ней островом Бали. Балийская космогоническая концепция подразделяет Вселенную на различные вертикальные уровни — подземный, земной и небесный миры. В соответствии с этими представлениями, в нижней части вертикальной по композиции группы «Балийский макрокосм» расположено изображение змея Антабога, олицетворяющего подземный мир, а

лежащая на нем фигура черепахи соотносится с земным миром. Находящаяся над ними фигура Висну на Гаруде символизирует верхнюю небесную сферу. В целом скульптурная группа «Балийский макрокосм» воплощает идею единства мира и гармонии Вселенной. Она примечательна также искусным решением многофигурной композиции, в которой каждый пластический компонент ритмически связан друг с другом.

Литература:

Мифы народов мира. Т. 1. М., 1987. С. 151—152; Lee Khoon Choy. Indonesia between Myth and Reality. L., 1976. P. 83—84.





13

**ВИСНУ С БОГИНЕЙ ЛУНЫ
ДЕВИ РАТИ**

(3953 П)
Индонезия, о. Бали. Середина XX в.
Дерево, резьба. Высота 55 см

В сюжетной основе скульптурной композиции «Висну с богиней Луны Деви Рати» лежит индуистская легенда, поэтично истолковывающая затмение Луны. Вот о чем рассказывается в одном из ее разнообразных вариантов. Однажды на пире небожителей бог Брами одаривал собравшихся богов эликсиром бессмертия — амритой. Каждый из богов делал по несколько глотков, с тем чтобы всем досталось поровну. Демоны на пир, где раздавалась амрита, не допускались, но один из них — Калу Раху — тайно проник во дворец Брамы, задумав коварством похитить живую воду. Юная богиня Луны, красавица Деви Рати, увидев демона, поняла, что он замыслил недоброе, и сказала об этом богу Висну, охранителю небесного порядка в царстве небожителей. Висну подоспел к демону в тот момент, когда он, вырвав из рук одного божества сосуд с волшебным эликсиром, успел сделать один глоток. Разгневавшись на столь дерзостный поступок, Висну превратил Калу Раху в ужасное чудовище. С тех пор мстительный демон неотступно преследует юную богиню Луны за то, что она помешала ему выпить

напиток бессмертия. Он использует каждый удобный момент, чтобы отомстить Деви Рати и проглотить ее. Иногда это ему удается, и тогда наступает затмение Луны. Но каждый раз, когда чудовище проглатывает богиню, Висну в образе молодого прекрасного божества неизменно приходит ей на помощь и спасает от гибели.

Композиция «Висну с богиней Луны Деви Рати» примечательна рядом художественных особенностей, свойственных лучшим работам балийских скульпторов, имеющим многовековые традиции обработки дерева. В частности, эта скульптурная группа привлекает внимание искусной вертикальной компоновкой фигур, расположенных в сложных пространственных разворотах, их отточенностью, ювелирной филигранностью декоративных деталей.

Литература:

Мифы народов мира. Т. II. М., 1987. С. 367; Индонезийские сказки. М., 1956. С. 12.



СЦЕНЫ ИЗ «СКАЗАНИЯ О СЕРИ РАМЕ»

(7385 П)
Индонезия, о. Бали. Середина XX в.
Холст, клеевые краски. 61×86,7 см

В картине отражены наиболее драматичные моменты из легендарной жизни главных героев «Сказания о Сери Раме». Согласно изобразительным традициям древней балийской живописи, на полотне изображены разновременные эпизоды эпоса, свободно расположенные в пределах трех горизонтальных поясов. В нижнем ярусе представлены главные благородные герои — царевич Сери Рама, изгнанный в лес в результате происков злой мачехи, его супруга, прекрасная Сита Деви, и брат Лаксамана (Лакшман), разделившие с ним изгнание. Справа внизу фигура Ситы Деви, посылающей Сери Раму за золотой ланью, которой царевна была очарована. Она не знала, что это оборотень — *раксас*, сотворенный злой волей Раваны для того, чтобы он увел братьев из хижины и Сита Деви осталась одна.

Средний ярус картины наглядно иллюстрирует один из самых кульминационных моментов «Рамаяны» — охоту Сери Рамы за золотой ланью-оборотнем (в центре) и эпизоды похищения Ситы Деви, которые художник расположил по обеим сторонам от центральной сцены. Слева можно видеть одинокую фигуру Ситы Деви и

изображение коварно подкравшегося к ней Раваны. Справа — полный драматизма и динамичности эпизод похищения демоном-великаном Ситы Деви.

Верхний ярус композиции иллюстрирует события, развернувшиеся непосредственно после похищения Ситы Деви. Главным героем здесь — мифический орел Джетаю (Джатаю), который, увидев вероломный поступок Раваны, немедленно вступил с ним в яростный поединок, вырвав на миг из его рук похищенную Ситу Деви. В изображении орла мастер следует традиционной иконографии, представляя его с телом человека, но с огромными крыльями и головой птицы. В одной из рук Джетаю маленькая фигурка Ситы Деви, а другой он угрожает королю *раксасов*. Эта центральная сцена слева обрамляется изображениями двух клыкастых *раксасов* — воинов Раваны, а справа — фигурами самого демона и двух его слуг.

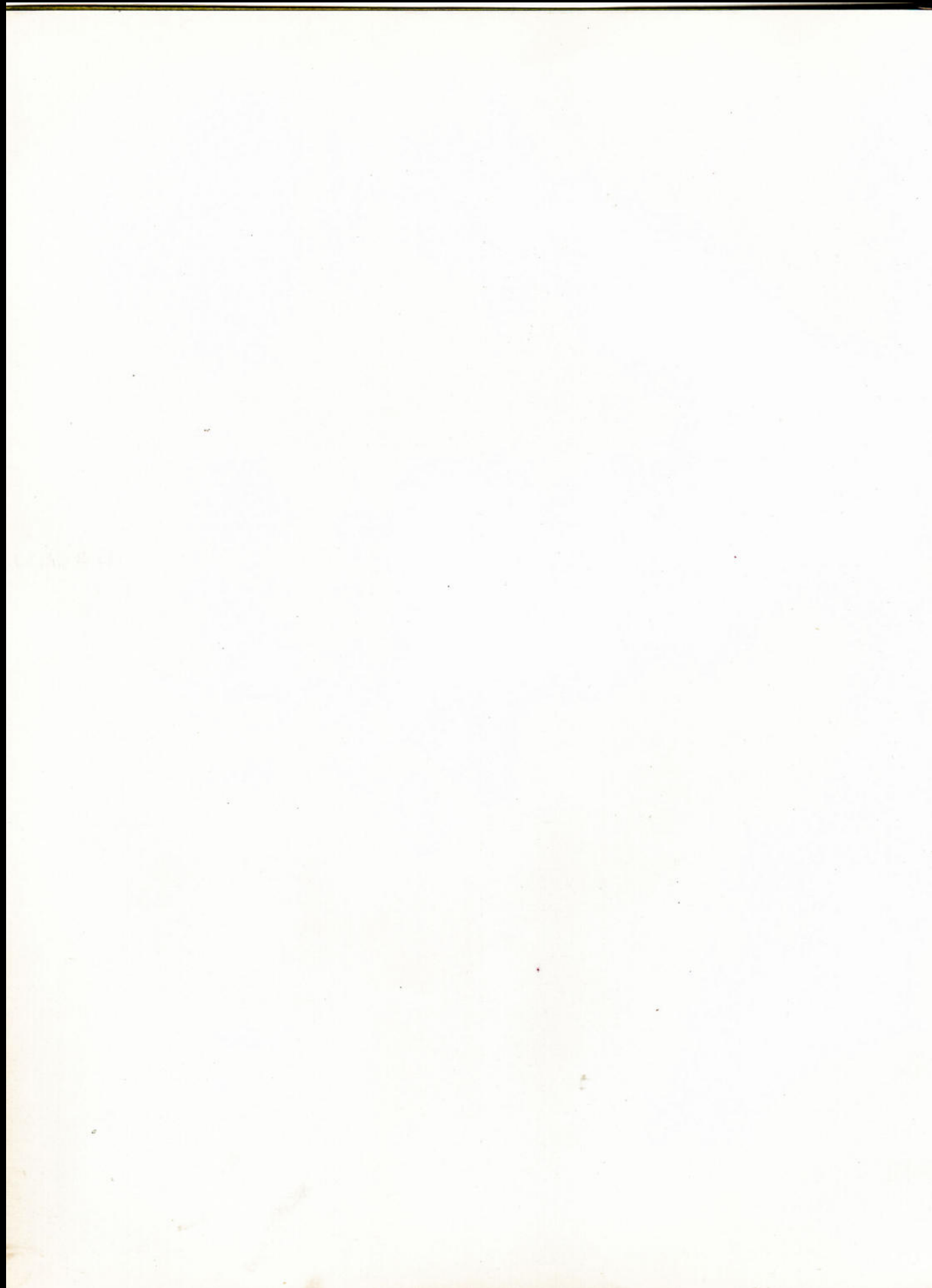
Литература:

Сказания о Сери Раме. Индонезийская Рамаяна. М., 1961.





BLETHAM



Большое значение для реконструкции мифопоэтических и религиозных представлений вьетнамцев имеет обширный материал археологического, этнографического и фольклорного характера. Кроме того, одним из основных источников для изучения мифологии древних вьетов являются сохранившиеся тексты исторических хроник и летописей XII—XV вв., составленные при дворах вьетнамских правителей. Согласно традиции, в них излагались не только исторические события и храмовые легенды, но и обширный круг фольклорно-мифологических сюжетов, связанных с ранним периодом становления национальной государственности.

Древнейший пласт мифологической системы вьетов включал в себя представления, общие для ранних этапов формирования общественного сознания народов Юго-Восточной Азии. Это различные космогонические мифы, в которых основным творцом-демиургом выступает Тхэн Чу Чэй (Дух, подпирающий небо). Упорядочив хаос, отделив небо от земли каменным столбом, он вместе с другими божествами и духами создал женские божества Солнца и Луны, растительный и животный миры, гром, молнию и другие явления природы.

Ранние этногенетические мифы вьетов тесно связаны с представлениями о тотемистических предках и являются составной частью единого круга образной системы, характерной для мифопоэтических циклов Юго-Восточной Азии. Изображения дракона, птицы *лак*, змеи, крокодила получили широкое распространение в словесном фольклоре и художественной традиции древних вьетов, ранние следы которой сохранились на материальных памятниках донгшонской культуры.

В период становления раннеклассового общества этногенетические мифы, частично трансформированные, включаются в обширные мифологические циклы, отразившие процесс становления ранних вьетских государств. В средневековых хрониках повествуется о том, что мифическими первопредками вьетнамского народа были Лак-Лаунг Куан (Правитель Дракон Лак) и небесная фея Ау Ко, от брака которых родилось сто сыновей. Однако родители, олицетворявшие противоположные стихии, не смогли жить вместе и, поделив детей, отправились в разные стороны. Один из сыновей, ушедших с отцом к морю, согласно мифологической версии, стал основателем самого раннего в Юго-Восточной Азии вьетского государства Ванланг (середина I тыс. до н. э.), положив начало династии Хунг-вьонгов (Правителей Мужественных).

Образ зооморфного мифического первопредка — дракона — стал одним из наиболее устойчивых мотивов во вьетнамском искусстве, получил художественное осмысление в архитектурном декоре вьетнамских храмов и национальной орнаментике. Наряду с драконом, к мифическим животным — покровителям вьетской государственности — относится Золотая Черепаха (Ким Куи), цикл мифов о которой связан со сказаниями о волшебном оружии. Наиболее распространенным повествованием этого цикла считается легенда о правителе ранневьетского государства Аулак (III в. до н. э.) Ан-зыонге (Правителе Мирном Солнечном) (ил. 25). К этой же группе относится более поздняя легенда о Ле Лое, возглавившем освободительную борьбу против китайской династии Мин в XV в. В легенде повествуется о том, что однажды, когда бедный рыбак Ле Лой плыл в своей лодке по озеру, перед ним неожиданно появилась Золотая Черепаха. Она поднесла ему волшебный меч, которым рыбак смог победить врага и отстоять независимость страны. После победы над китайскими феодалами Ле Лой был провозглашен правителем, основав династию Ле, а волшебный меч, превратившись в дракона, снова исчез в водах озера Возвращенного меча, расположенного в центре Ханоя. Эта легенда стала одной из наиболее распространенных тем в национальном изобразительном и декоративно-прикладном искусстве.

Стадиальными для вьетов, так же, как и для других народов Юго-Восточной Азии, являются древнейшие представления о существовании обширного пантеона анимистических божеств — духов, населяющих весь окружающий мир. Условно их можно разделить на добрых — *тхань*, вредоносных — *ма* и страшных демонов — *куи*, которые, согласно религиозным верованиям, оказывали постоянное воздействие на жизнь людей. Наибольшим почитанием

среди многочисленных божеств этого культа пользовались три Тхань Мау — добрые женские божества гор, лесов и морей, которые рассматривались не только как защитницы от бед в своих стихиях, но и как исцелительницы от различных болезней. Впоследствии культ этих богинь вошел в систему религиозного даосизма и приобрел в XVIII—XIX вв. ярко выраженный мистический характер. Скульптурные и рисованные изображения Тхань Мау, а также других второстепенных персонажей этого культа использовались при магических обрядах изгнания злых духов.

В повествовательном фольклоре и народном искусстве нашли воплощение многочисленные сюжеты, тесно связанные с культом сил природы и природных стихий. В деревянной резьбе вьетнамских храмов XIX в. можно видеть героев старинного предания о Духе Гор (Шон Тине) и Духе Вод (Тхюй Тине). В мифические времена они соперничали друг с другом в любви к Ми-ньонг — дочери правителя Хунга. Шон Тинь добился ее руки и увез девушку на гору Танвиен в дельте реки Красной. Тогда разгневанный Тхюй Тинь поднял ураган, переполнил водами реку и двинул против Шон Тиня сотни водяных чудовищ, но был отброшен назад. С тех пор каждый год он пытается вернуться к подножию горы со своими наводнениями и тайфунами.

К ранним этапам становления родо-племенных отношений у вьетов относится формирование культа предков, который, наряду с широко распространенными верованиями в добрых духов и демонов, лежит в основе религиозных представлений вьетнамцев. В период средневековья культ предков получает дальнейшее развитие и функционирует на трех уровнях — государственном (культ предков правителя), общинном (культ покровителя общинной территории) и семейном. Покровителями местности могли становиться духи мифических персонажей, национальные герои, предки, «открывшие» место будущего поселения общинного коллектива или научившие крестьян одному из видов ремесел (врачеванию, шелкоткачеству, резьбе по дереву и т. д.), а также разбойники или морские пираты, что объяснялось желанием уберечь общину от их вредоносного влияния. Ритуально-обрядовая практика почитания предков на общинном уровне была строго регламентирована и состояла из множества обрядовых компонентов, основным из которых было строительство общинного дома — *диня*, посвященного духу местности — *тиен хоангу*. Главной архитектурной и художественной особенностью *диня* было широкое использование рельефной резьбы по дереву в оформлении его внутреннего пространства. Резьбой украшалась верхняя, плохо освещенная часть *диня*, колонны, консоли, внутренние перекрытия, что во многом определило художественный стиль резьбы. Для нее характерна лаконичная выразительность, отличающаяся схематизмом и обобщенностью в моделировке фигур. Наиболее распространенными сюжетами деревенской резьбы XVII—XIX вв. были изображения четырех мифических животных: дракона, черепахи, фантастического льва и птицы феникс, а также лотосов, небесных фей и разнообразных сцен мирской жизни («Возращение с охоты», «Купание среди лотосов», «Борьба с тигром», «Чиновник и девушки», «Игра в шахматы» и др.).

В семейном культе предков, наряду с почитанием умерших членов семьи, основателей рода, большая роль отводилась ритуалам, связанным с поклонением верховному божеству — Нефритовому императору Нгок Хоангу. С его образом сочеталась сложная обрядность, проводимая в период празднования Тэт — Нового года по лунно-солнечному календарю, принятому в странах Восточной Азии. Тэт по этому календарю наступает в период между зимним солнцестоянием и весенним равноденствием и совпадает с началом весны и нового аграрного цикла. Считалось, что в это сакральное время умирания и возрождения природы божество домашнего очага Тао Куан отправляется на небо, чтобы доложить Нгок Хоангу о всех добрых и злых поступках, совершенных членами семьи в течение года. В дни празднования Тэт сжигалось лубочное изображение Тао Куана, весь год хранившееся в домашнем алтаре, а спустя несколько дней на его место помещалось новое, что означало возвращение божества очага в дом.

С почитанием небесного правителя Нгок Хоанга была связана не только жизнь членов семьи, но и судьба душ умерших предков. По традиционным представлениям вьетов, Вселенная трехчленна и состоит из небесного, земного и подземного миров, в последнем из которых обитают души умерших. Согласно поздней модификации, происшедшей под влиянием буддизма, в подземном мире расположены Десять дворцов — своеобразный ад, где главным правителем и судьей душ является Нгок Хоанг. В зависимости от поступков, совершенных человеком при жизни, его душа попадала в один из Десяти дворцов, где подвергалась мучениям, соответствующим тем провинностям, которые она совершила, после чего следовало перерождение. Добродетельные люди могли родиться знатными чиновниками, военачальниками, менее добродетельные — торговцами, ремесленниками, учеными, земледельцами, худшим же наказанием было превращение в злых неприкаянных духов, перерождение в животных, насекомых или водяных тварей. Большие картины-свитки на сюжет странствия

душ в подземном царстве вывешивались в храмах и были действенным средством морально-этического воспитания широких масс верующих.

Чрезвычайно разнообразный пантеон религиозной системы культа предков включал в себя образы обожествленных исторических деятелей, национальных героев, боровшихся за независимость вьетнамского государства. Наиболее почитаемы легендарный Кинь-зыонг вьонг (Правитель Солнечный Кинь), правители Хунг-вьонги — основатели первого вьетского государства, правитель Ан-зыонг, предводители народных восстаний — сестры Чынг (ил. 28), Ба Чиуе, Ле Лой, Нгуен Чунг, император Динь Бо Линь (ил. 23), военачальник Нго Куен. Одному из наиболее выдающихся национальных героев древности посвящена работа народного мастера-лубочника Нгуен Данг Кхиема «Чан Куок Туан». Она рассказывает о первом бое знаменитого полководца Чан Хынг Дао, культ которого в общегосударственном масштабе стал оформляться с 1300 г. Постепенно аккумулировав функции второстепенных духов-охранителей, Чан Хынг Дао стал почитаться как главный защитник государства, а в более широком аспекте народной религии — как универсальный защитник от злых сил.

Персонажи религиозной системы культа предков, солярные и анимистические божества, многочисленные герои народных легенд и преданий составили основу богатейшей сюжетики народного лубка — одного из наиболее самобытных видов народного искусства Вьетнама. Картины из деревни Донгхо, известные с периода средневековья, стали выражением определенной системы религиозного мировоззрения, исторически сложившейся шкалы этических и художественных ценностей. Яркие картинки, печатавшиеся на волокнистой бумаге с деревянных штампов, были неотъемлемой частью религиозно-обрядовой жизни каждой вьетнамской семьи. Они использовались для украшения домашнего алтаря предков, дарились друг другу в канун новогоднего праздника как пожелание традиционных «видов счастья»: долголетия, успехов по службе, многочисленного мужского потомства и т. д. Благодаря привлечению широчайшего круга фольклорных сюжетов лубки становились одной из наиболее активных форм сохранения в народной памяти огромного богатства мифопоэтической и фольклорной традиции. Распространенными сюжетами в лубке были сказание о лесорубе Тхать Шане (ил. 27), легенда об эпическом богатыре Зяунге, образ которого восходит к древнейшим представлениям о божестве грома. В легенде о нем, изложенной в исторических хрониках, рассказывается о том, что в далекие времена правления Хунг-вьонгов в деревне Фудонг родился мальчик, который не мог ходить. Однако, когда враги вторглись в страну, малыш поднялся на ноги и превратился в сказочного великана. Он потребовал выковать для себя железного коня, железные палицу, шапку и выступил против врагов. Когда в кровавом бою сломалась его палица, Зяунг вырвал бамбук и превратил его в свое оружие. Победив врага, богатырь взлетел в небо, а на земле с тех пор растет красный бамбук, обгаренный кровью врагов, побежденных Зяунгом.

В сюжетах народного лубка отразился длительный процесс объединения различных религиозно-мифологических элементов в единую систему так называемого религиозного синкретизма, значительную часть которого составляли даосские и буддийские верования. Распространение даосизма во Вьетнаме относится к первым векам нашей эры. В народной среде он со временем вылился в различные формы магии и суеверий. Основное место в культовой практике религиозного даосизма уделялось предсказаниям, колдовству и обрядам изгнания злых духов. Пантеон религии был чрезвычайно разнороден. Он включал в себя персонажи вьетской «низшей» мифологии: духов *тхань*, *ма*, многочисленных божеств анимистического культа, солярных и астральных божеств, обожествленных исторических героев. В процессе своего утверждения даосизм активно использовал образы предшествующей мифологии и прежде всего — небесного правителя Нгок Хоанга, который стал первым бессмертным и главным божеством в религиозной системе даосизма. Одним из основных персонажей даосской мифологии является также Лао Куан (китайский Лао-цзы) — легендарный основатель учения даосизма. В повествовании о его чудесном рождении рассказывается о том, что Лао Куан появился на свет из правой подмышки своей матери в тот момент, когда она стояла под сливовым деревом. У новорожденного были желтые лицо и тело, три длинных уха, борода, глаза и рот квадратной формы. Деревянная скульптура на этот сюжет помещалась в алтарной части или включалась в архитектурный декор даосских храмов Северного Вьетнама.

Проникновение даосизма на территорию вьетских государств происходило одновременно с усвоением буддийского религиозно-философского учения. Особенностью адаптации буддизма во Вьетнаме было преобладание в III—VI вв. ортодоксального буддизма, проникшего из Индии¹. С XI в. активно

¹ Trán Văn Giáp. Le Bouddhisme en Annam, des origines au XII-e siècles. Bulletin de l'École Française d'Extrême Orient. Vol. 32. Hanoi, 1932. P. 256.

воспринимается китаизированный буддизм махаяны вместе с сопутствующей ему культурой, что привело к тому, что с середины первого тысячелетия мифопоэтическое творчество вьетов все больше соединяется с южно-китайской мифологической традицией. Испытав наивысший расцвет в XI—XIV вв., в период правления независимых вьетских династий Ли—Чан, буддизм как государственная религия уступает место конфуцианству, которое, однако, утвердилось лишь в высших слоях правящего класса. Основное препятствие широкому распространению конфуцианства во Вьетнаме заключалось в том, что за длительный период своего господства буддизм сумел прочно укорениться в народной среде, войдя в тесное взаимодействие с местными верованиями и культурами.

Своеобразным художественным выражением мировоззренческих и философских положений буддизма явились буддийские храмы и культовая скульптура. К XI в. во Вьетнаме сложились основные типы культовой архитектуры и приемы их декоративного оформления. В наиболее общем виде буддийский храм *тхюа* являлся сооружением павильонного типа (ритуальная сфера), соединенным небольшим переходом с пристройкой, где находилось святилище (сакральная сфера) (ил. 26). Образно-символическая структура буддийского храма, возможно, заключала в себе представления о трехчленном делении Вселенной. В передней части храма—молитвенном зале—были расположены скульптурные изображения десяти правителей Подземного царства—*тхадьен*, алтари культа предков, скульптуры божества земли Тхо Зиан и божества кухни Зиан Чай. Переход, ведущий в алтарную часть храма, где монахи совершали молитву, может быть интерпретирован как мир земной. Здесь помещались изображения архатов—монахов-отшельников, бодхисатв, скульптурная композиция «рождение Будды» (ил. 21). В третьей, священной части храма, располагался трехступенчатый центральный алтарь, соотносимый с небесной сферой.

На трех ступенях алтарной лестницы выстраивалась скульптурная композиция, символизирующая различные уровни буддийского пантеона. Центральными фигурами на первых двух ступенях были будды, бодхисатвы и ученики Будды Тиккамуни (Шакьямуни) (ил. 19, 20). Верхняя ступень алтаря—своеобразные антресоли между колоннами центрального нефа, заполнялась тремя скульптурами—*там тхе* и представляла высшую сферу буддийской космогонии. Три будды—Азида (Амида), Тиккамуни, Зилак (Майтрейя) символизировали три временных категории: прошедшее, настоящее и будущее, а также три «драгоценности» буддизма—закон, общину, будду. Мифологизация внутреннего пространства алтаря определялась идеей упорядочения Вселенной, совершенствования человека и мира. Ступенчатое построение воспринималось как постепенное восхождение Будды Тиккамуни на высшую ступень нравственного совершенства. В алтаре последовательно, снизу вверх были расположены канонические скульптуры Будды, иллюстрирующие основные этапы и события его жизни: рождение, период монашества, паринирвану (ил. 18), пребывание в высшей сфере буддийского космоса.

Особенности доктринальных установок буддизма махаяны относительно роли бодхисатв, о которых говорилось выше, обусловили их высокий статус в пантеоне народного буддизма. В позднем буддизме широкое распространение получил образ бодхисатвы Куан-ам (Авалокитешвары) в женском облике (ил. 15, 16), которая почиталась как покровительница материнства, чадоподательница, спасительница от всевозможных бедствий. Скульптуры богини Куан-ам в окружении ее спутников Нгок Ны и Ким Донга (ил. 17) помещались в отдельных алтарях буддийских храмов, легенды о жизни Куан-ам оживали в спектаклях национального народного театра *тео*.

Многочисленные буддийские легенды и фольклорно-мифологические сюжеты получили широкое осмысление в искусстве и литературе XVIII—XX вв. В период бурного развития городов и формирования культуры средних слоев города. Одной из наиболее демократичных форм литературы этого периода стали анонимные повествовательные поэмы—*чуены*. По характеру изложения они были близки к фольклору, так как в их основе лежали хорошо знакомые храмовые легенды и эпические сказания, ранее нередко существовавшие в устной традиции. На сюжеты многих *чуенов*, таких, как «Куан-ам Тхи кинь», «Встреча у Голубого ручья» (ил. 24), на ханойской улице Хангчонг создавались серии живописных или графических свитков для украшения интерьера городских домов. Сюжетика *чуенов* составила тематическую основу многих традиционных видов народного искусства, таких, как декоративные лаки, вышивка, резьба по дереву и кости.



15

КУАН-АМ ТХИЕН ТХУ

(20069 Д)
 Вьетнам. XVIII в.
 Дерево, резьба, лак, позолота. Высота 70,5 см

Скульптура Куан-ам (Авалокитешвары) выполнена в иконографическом каноне Куан-ам тхиен тху (Куан-ам вечная, бессмертная), который предусматривает изображение бодхисатвы со множеством рук.

Одна из многочисленных легенд о Куан-ам повествует о том, что в прошлом она была любимой дочерью последнего короля легендарной династии Хунг-вьонгов — основателей древнего вьетского государства. Против воли девушки отец решил выдать ее замуж, однако Куан-ам, твердо решившая стать монахиней, тайно бежала в монастырь Белая птица. Отец разыскал ее и в наказание за своеволие хотел казнить, но меч, занесенный над головой девушки, чудесным образом переломился надвое. В тот же миг на месте казни появился тигр, который спас девушку и унес в лес. После чудесного спасения Куан-ам очутилась в Пагоде Ароматов и стала монахиней. Живя в монастыре, она совершила много благородных деяний, главное из которых состояло в том, что Куан-ам пожертвовала

своими глазами, чтобы спасти умирающего отца. Благодаря своему поступку она обратила в буддийскую веру родителей, а Нгок Хоанг за милосердие и сострадание к людям вернул ей зрение и причислил к рангу святых.

Основой сложения различных иконографических типов бодхисатвы Куан-ам является «Лotosовая сутра», в которой указано 32 облика Авалокитешвары. Двенадцатирукая Куан-ам тхиен тху изображена в позе созерцания. Две основные пары рук сложены: одна в жесте моления — анджали, другая в жесте созерцания — дхьяна. В восьми руках, расположенных ореолом с двух сторон фигуры бодхисатвы, находятся различные атрибуты божества: ритуальные музыкальные инструменты, чаша, сосуд с эликсиром бессмертия, глаз, магическое оружие — ваджра (молния, алмаз).

Литература:

Bezacier L. L'art vietnamien. P., 1954. P. 174; Durand M. Imagerie populaire vietnamienne. P., 1960. P. 415.



16

КУАН-АМ ТОА ШОН

(19646 D)
 Вьетнам. XVIII в.
 Дерево, лак, резьба, позолота. Высота 70 см

Скульптура Куан-ам представляет собой один из шести наиболее распространенных во Вьетнаме иконографических канонов этого божества — Куан-ам тоа шон (Куан-ам в горах). Богиня изображена в виде благородной и совершенной монахини, сидящей на уступе скалы. В правой руке она держит сосуд с эликсиром бессмертия, обвитый лентой.

Во Вьетнаме образ Куан-ам получил широкую фольклорную и литературную интерпретацию. На основе ранних произведений XI в. в конце XVIII—начале XIX в. создается повествовательная поэма «Куан-ам Тхи Кинь», ставшая наиболее любимым литературным произведением в народной среде. В поэме повествуется о том, что Будда, желая испытать молодого монаха, послал его на землю в образе девушки по имени Тхи Кинь. Вскоре она вышла замуж за студента из богатой семьи вопреки воле его родителей. Однажды, когда муж спал, Тхи Кинь заметила на его лице торчащий волос и решила срезать его. Случайно проснувшись и увидев ножницы в руках жены, студент выгнал ее из дома, обвинив в намерении убить его. Незаслуженно оскорбленная Тхи Кинь хотела расстаться с

жизнью, но, вспомнив о своих родителях, решила уйти в монастырь и посвятить свою жизнь Будде. Переодевшись в мужское платье, она стала жить в буддийском монастыре под именем Кинь Там. Случилось так, что молодого монаха полюбила богатая прихожанка Тхи Мау, но Тхи Кинь отвергла ее чувства. Тогда разгневанная Тхи Мау, родив ребенка от своего слуги, объявила молодого монаха отцом сына. Осужденная всеми, Тхи Кинь не открыла правды и, признав ребенка, взяла его на воспитание. Спустя три года Тхи Кинь почувствовала, что приходит конец ее земному существованию. Прежде чем покинуть землю, в письме родителям она открыла историю своих страданий. После смерти она стала бодхисатвой, сочувствующей всем страдающим.

Литература:

Durand M. Imagerie populaire vietnamienne. P., 1960. P. 415—416; Nguyễn Khắc Viện, Hữu Ngọc. Vietnamese literature. Hanoi, 1981. P. 398—399.





НГОК НЫ

(18907 I)
Вьетнам. Конец XVIII в.
Дерево, лак, резьба. Высота 52 см

КИМ ДОНГ

(18804 I)
Вьетнам. Конец XVIII в.
Дерево, лак, резьба. Высота 35,8 см

Скульптурные изображения Нгок Ны (Нефритовой девушки) и Ким Донга (Золотого юноши)—верных спутников и помощников Куан-ам—обычно помещались в алтаре буддийского храма с двух сторон от скульптуры богини. Во Вьетнаме сохранились различные легенды как местного, так и китайского происхождения, рассказывающие о появлении этих персонажей. Изображение Нгок Ны с жемчужиной в руках связано с легендой о дочери короля драконов, которой грозила опасность превратиться в карпа. Чтобы предотвратить эту беду, отец-дракон дал ей светящуюся жемчужину, с которой девушка отправилась к Куан-ам, и при свете волшебного жемчуга читала богине ночные молитвы, тем самым избавив себя от нежелательного перевоплощения.

Изображение Ким Донга с молитвенно сложенными руками повествует о тех временах, когда богиня Куан-ам была монахиней и жила в Пагоде Ароматов в горах Северного Вьетнама. Узнав, что ей нужен слуга, боги прислали в пагоду молодого отшельника, жившего уединенно в горах. После многочисленных испытаний, подтвердивших его преданность, Куан-ам позволила Ким Донгу навсегда быть рядом с ней.

Более популярна во Вьетнаме поздняя фольклорная интерпретация жизнеописания Нгок Ны и Ким Донга, которая объясняет парность этих изображений в буддийских храмах. В легенде рассказывается о том, что родители Нгок Ны жили в деревне; они были небогаты и очень набожны. Когда в селе появился странствующий монах—будущий Будда, Нгок Ны покинула родной дом и стала странствовать вместе с мудрецом. Позже в другой деревне к ним присоединился юноша Ким Донг. Молодые люди полюбили друг друга. Узнав об этом, Будда предложил им оставить его ради любви и жить мирской жизнью. Однако молодые люди пожертвовали своим счастьем, сохранив преданность Учителю. Имена Нгок Ны и Ким Донга стали для вьетнамцев синонимом самопожертвования и верности буддийскому учению.

Спутники Куан-ам изображены в традиционной одежде стоящими в канонических позах: Нгок Ны с пламенеющей жемчужиной и Ким Донг в позе почтения с молитвенно сложенными руками.

Литература:

Bezacier L. *L'art vietnamien*. P., 1954. P. 173—174.



18

БУДДА НАТ БАН

(32553 кп)
 Вьетнам. XVIII в.
 Дерево, лак, резьба, позолота. Высота 55 см

Скульптурное изображение Будды нат бан (паринирвана Будды) входит в число пяти наиболее распространенных во Вьетнаме иконографических типов Будды Тиккамуни (Шакьямуни), иллюстрирующих важнейшие события его жизни. Скульптура лежащего Будды символизирует достижение им состояния паринирваны — высшей цели, к которой стремится каждый последователь буддизма.

В религиозных канонических текстах, в частности, в «Махапариниббанасутре», дается подробное описание того, как Шакьямуни достиг паринирваны в возрасте 80 лет. Однажды, во время одного из своих последних странствий по Северной Индии, Будда заболел и уже был близок к смерти, но смог пересилить свою болезнь и задержать наступление долгожданной паринирваны, чтобы успеть дать верным ученикам последние наставления. Спустя некоторое время ему явился демон Мара, который стал искушать Будду скорее войти в блаженное состояние nirваны. Однако Великий мудрец отверг призывы и усилием воли вновь продлил свое пребывание на земле. Когда же все наставления были даны, Будда прибыл в рощу на берегу реки Гираньявати. Увидев два сросшихся цветущих дерева, он попросил своего ученика Ананду приготовить в этом

месте ложе и лег головой к северу. Ночью в роще собрались все ученики, монахи и миряне ближайших городов и селений, чтобы воздать почести своему Учителю. Будда обратился к ним с последними словами, затем дух его стал восходить все выше и выше, и Шакьямуни достиг вечной nirваны. В тот же миг грянул гром, и сотряслась могучая земля.

Согласно канону, Будда, достигший паринирваны, изображен лежащим на правом боку, подложив правую руку под голову, а левую — опустив на ложе. Особенностью вьетнамской иконографии Будды нат бан является то, что его ложе выполнено в виде цветка лотоса, поднимающегося из воды.

Литература:

Ольденбург Г. Будда, его жизнь, учение и община. М., 1905. С. 263—271.



19

КА-ЗИЕП

(18828 I)
 Вьетнам. Конец XIX в.
 Дерево, лак, резьба, позолота. Высота 60 см

Скульптура Ка-зиэпа (Кашьяпы) изображает одного из главных учеников Будды Шакьямуни. Согласно буддийским источникам, Ка-зиэп был сыном брахмана Капилы и вел мирскую жизнь. Однажды, вспахивая свое поле, он увидел, как птицы пожирают червей, извлеченных его плугом из земли. Узнав, что вина за гибель этих живых существ ляжет на него, он решил удалиться от жизни, стать аскетом и войти в буддийскую общину. Жена последовала за ним. Ка-зиэп стал одним из восьми основных учеников Будды и достиг состояния высшего нравственного совершенства, став архатом (достойным). После смерти Будды Ка-зиэп стал буддийским патриархом под именем Махакашьяпы и возглавил первый буддийский собор, на котором были приняты тексты буддийского учения.

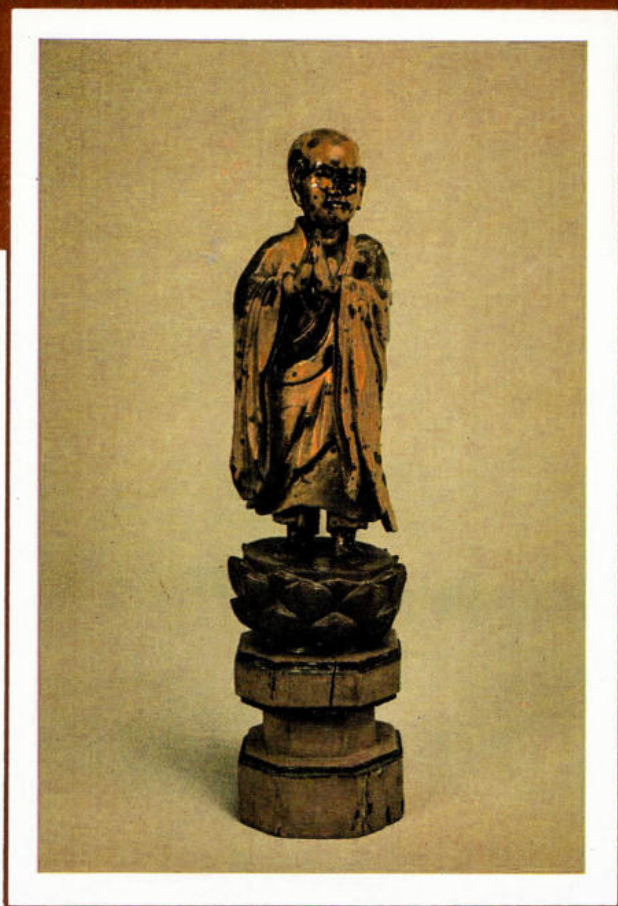
В буддийских текстах повествуется также о том, что прежде чем войти в состояние паринирваны, Будда отдал Махакашьяпе свои золотые одежды, чтобы он передал их будущему Майтрейе, когда тот явится на землю. Махакашьяпа был очень стар. Почувствовав приближение физической смерти, он завернулся в золотые одежды и

отправился к священной горе, которая разверзлась и укрыла его. Гора будет хранить Махакашьяпу и золотые одежды до появления Майтрейи, после чего три пика сдвинутся, гора откроется, Махакашьяпа передаст золотые одежды и перейдет в вечную нирвану.

В соответствии с вьетнамской традицией Ка-зиэп изображается в монашеском плаще, закрывающем лишь одно плечо, ладони его рук зажаты одна в другой в молитвенном жесте. Ка-зиэп был старейшим по возрасту среди учеников Будды и старше самого Великого Учителя, поэтому традиция предписывает изображать его старым и изможденным, с глубокими морщинами на лбу.

Литература:

Мифы народов мира. Т. 1. М., 1980. С. 629; Asiatic Mythology. N. Y., 1963. P. 96.



20

АНАНДА

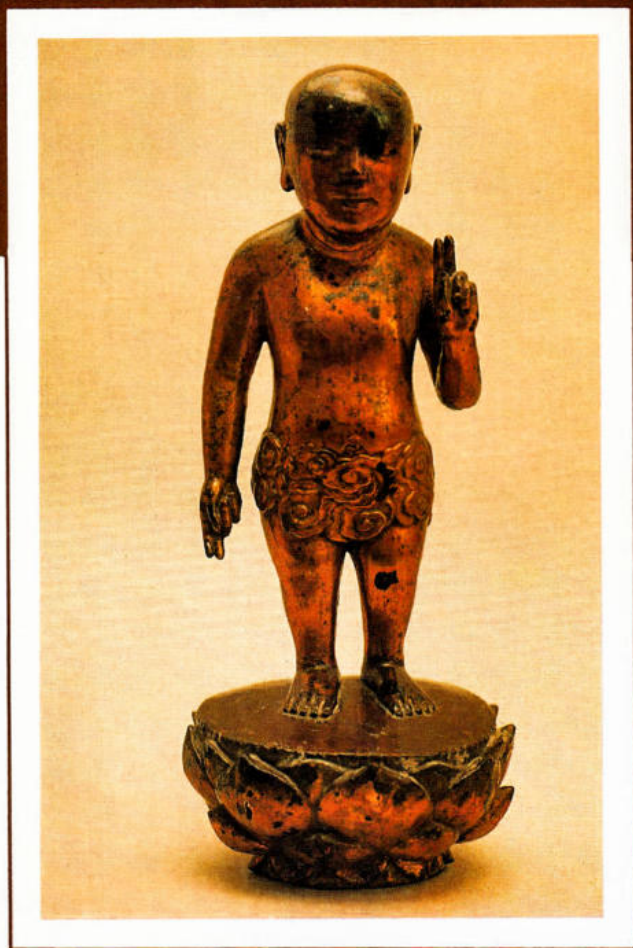
(18829 Г)
Вьетнам. Конец XIX в.
Дерево, лак, резьба, позолота. Высота 59 см

Ананда, так же, как Ка-зиеп,— один из наиболее почитаемых во
системе учеников Будды Шакьямуни. Согласно традиции, Ананда
является в виде монаха с руками, сложенными в жесте
поклонения. В буддийских текстах повествуется о том, что Ананда
был двоюродным братом и любимым учеником Шакьямуни. В
жизни многих предыдущих перерождений он находился рядом с
Учителем, сопровождая его во всех странствиях. С Анандой связаны
различные житийные легенды, характер которых дает основание
предполагать, что его прототипом был реальный человек, образ
которого со временем подвергся мифологизации. В частности, с
жизнем этого ученика связана легенда о том, как было положено
начало приобщения женщин к буддийской сангхе. Однажды, возвра-
щаясь после сбора подаяний, Ананда проходил мимо колодца.
Увидев рядом с ним девушку, монах попросил воды. Девушка была
из высшей касты, и прикосновение к ней считалось осквернением, о
чем она сказала Ананде. Однако, следуя учению Будды, отвергавше-
му социальное неравенство, Ананда взял чашу из рук девушки со

словами: «Я не спрашиваю тебя, сестра моя, ни о твоей семье, ни о
твоём происхождении. Я вижу, что ты чиста, как эта колодезная
вода». Пакрити (так звали эту девушку) вдруг почувствовала любовь
к благородному Ананде. Пылкий юноша был готов разделить ее
чувства, но Будда, узнав об опасности, подстерегающей молодого
монаха, развеял чары прекрасной Пакрити, сумел обратить ее в
буддийскую веру и привлечь в сангху. Затем Будда перед учениками
и членами сангхи обосновал возможность включения женщин в
состав буддийской общины. После смерти Будды Шакьямуни Ана-
нда, оставаясь глубоким приверженцем буддизма, достиг высшей
степени святости и стал бодхисатвой. Ему приписывается создание
ряда канонических текстов «Трипитаки». Умер Ананда в возрасте
120 лет.

Литература:

Bezacier L. *L'art vietnamien*. P., 1954. P. 168; *Asiatic Mythology*.
N.Y., 1963. P. 81.



21

БУДДА-МЛАДЕНЕЦ

(19801 1)
 Вьетнам. Начало XX в.
 Дерево, лак, резьба, позолота. Высота 46 см

Скульптурное изображение Будды в образе младенца является составной частью канонической композиции Тикка кью лонг (Шакьямуни, которому помогают драконы), включающей в себя также изображение девяти драконов, переплетенные тела которых образуют изящную арку позади фигуры Будды. Композиция иллюстрирует момент рождения и первые шаги принца Сиддхартхи Гаутамы. Согласно общепринятой буддийской мифологии, будущий Будда родился в Северной Индии у правителя племени шакьев Шудходаны и его жены Майи после того, как она увидела во сне белого слона, превратившегося в облако и вошедшего в ее лоно. Это предвещало рождение необыкновенного сына. Принц Гаутама появился чудесным образом из правого бедра Майи, стоящей под деревом в роще Лумбини. Лишь только младенец появился на свет, боги покрыли его тело небесной тканью. Сделав семь шагов, мальчик одной рукой указал на небо, другой — на землю, провозгласив «голосом льва», что созданное им великое учение будет господствовать вечно на

земле и на небе. Затем два небесных слона Нанда и Упананда омыли новорожденного потоками холодной и горячей воды, а боги усыпали землю цветами.

Во вьетнамской трактовке этого канонического сюжета два слона превращаются в девять небесных драконов, которые своим дуновением вызывают мелкий дождь, омывший тело будущего Будды. Младенец стоит на лotosовом троне, указывая двумя пальцами поднятой левой руки вверх, а пальцами правой руки — на землю. Для иконографии Будды в образе новорожденного характерно отсутствие одного из главных отличительных признаков Великого Учителя — ушниси, которая является обязательным элементом при изображении Будды, достигшего просветления.

Литература:

Мифы народов мира. Т. 1. М., 1980. С. 637; Bezacier L.L'art vietnamien. P., 1954. P. 169—170.



22

**ИСТОРИЯ КОРОЛЯ
ДИНЬ ТИЕН ХОАНГА**

(13212 1)
Вьетнам, деревня Донгхо, провинция Хабах.
Середина XX в.
Бумага, цветная ксилография. 25,2×54,8 см

Сюжет, изображенный на народной картине, иллюстрирует рассказ о детстве будущего короля Динь Бо Линя (тронное имя — Динь Тиен Хоанг) — основателя династии Динь (968—981). Одна из легенд рассказывает, что его отец Конг Чы был военачальником вьетнамской армии, которая под предводительством великого Нго Куена в 938 г. на реке Батьданг одержала победу, положившую конец почти тысячелетнему господству чужеземных феодалов. После победы Конг Чы был назначен правителем области Тяу Хоанг, но вскоре умер, и его вдова с малолетним сыном поселилась в местности Хоалы у храма Духа гор, где, согласно древней летописи, на листьях лотоса остались следы улитки, составившие иероглифы «Сын неба». Вместе с другими детьми Динь Бо Линь пас быков и буйволов, а мать ткала шелк. Мальчик рос умным и смелым, сверстники выбрали его своим полководцем. Дети часто устраивали сражения, постигая в играх военное искусство. Сохранились предания о том, что каждая крупная победа в игре заканчивалась

убиением буйвола и пиром для всей «армии». Затем, во избежание наказания от владельца убитого буйвола, находчивый Динь Бо Линь втыкал отрубленный хвост животного рядом с пещерой и говорил, что это злые духи утащили буйвола под землю, и лишь хвост торчит снаружи. Впоследствии друзья юного полководца стали солдатами и командирами армии, при помощи которой Динь Бо Линь сумел подавить феодальную смуту и в 968 г. объединить страну, дав новому государству название — Дайковьет (Великий Вьет).

На лубке изображены две детские «армии», вооруженные деревянными мечами и копьями из стеблей трав. Справа на черном буйволе восседает Динь Бо Линь с двумя мечами в руках. Над его головой мальчик держит зонт из огромного листа лотоса.

Литература:

Краткая история Вьетна. М., 1980. С. 129—130.



23

МОНАХ ДАТ МА

(19335 I)
 Вьетнам. Современное воспроизведение
 с оригинала XIX в.
 Бумага, гуашь, акварель. 125×52 см

На картине-свитке изображен Дат ма (Бодхидхарма)—28-й общепобуддийский патриарх, активно проповедовавший буддизм в Китае во второй четверти VI в. Традиция утверждает, что он привнес в эту страну созерцательную форму буддизма махаяны, получившую широкое распространение во Вьетнаме под названием *тхиен* (дхъяна—размышление, созерцание). Многочисленные легенды рассказывают о необычайных способностях Бодхидхармы пребывать в состоянии созерцания долгие годы. В одной из них говорится, что однажды, глядя на скалу, он так глубоко впал в состояние транса и внутренней сосредоточенности, что не заметил, как прошло девять лет. Его ноги за это время настолько ослабли, что он никогда больше не смог ходить. Скульптурные изображения

всегда воспроизводят Бодхидхарму сидящим в позе лотоса, в монашеском плаще, покрывающем его голову и неподвижные ноги.

На свитке из собрания музея Бодхидхарма, согласно буддийской иконографии, изображен сидящим на лotosовом троне. Его образ легко узнаваем—из всего буддийского пантеона лишь Бодхидхарма имеет выпуклые глаза, густые брови. Скульптурное или графическое изображение монаха Дат ма располагалось в одном из боковых алтарей буддийских храмов Северного Вьетнама.

Литература:

Bezacier L. *L'art vietnamien*. P., 1954. P. 173.





24

**УДИВИТЕЛЬНАЯ ВСТРЕЧА
У ГОЛУБОГО РУЧЬЯ**

(13211 D)
Вьетнам. Ханой. Середина XX в.
Бумага, ксилография, роспись. 55,5×26,5 см

Народная картина создана на сюжет популярного литературного произведения «Удивительная встреча у Голубого ручья», которое входило в сборник новелл «Книга об удивительном», составленный поэтессой Доан Тхи Дьем в XVIII в. В основу произведения положена средневековая легенда, рассказывающая о том, что во времена правления государя Тхань Тонга из династии Ле (1460—1497) в бедной хижине в окрестностях старого Ханоя в местечке Голубой ручей жил студент Ту Уен. Однажды, возвращаясь с праздника, он встретил прекрасную девушку и полюбил ее. Но девушка, пройдя рядом с ним лишь несколько шагов, растаяла в воздухе, и тогда понял Ту Уен, что он встретился с феей. Влюбленный студент изливал свое томление в бесчисленных стихах. Так прошел год. Наступила весна, и юноша решил обратиться за помощью к божествам. После долгих молений он увидел во сне величественного старца, который обещал встретиться с ним на следующий день на Восточном мосту через реку Толить. Назавтра юноша действительно встретил старика с корзиной свитков. Купив один из них, Ту Уен был несказанно удивлен, увидев на нем любимую фею. Он повесил картину в своей хижине и каждый день беседовал с небожительницей, читал стихи, угощал сладостями. Прошло время,

и студент стал замечать, что кто-то наводит порядок в его хижине, когда его нет дома. Спрятавшись, он подкараулил момент, когда небесная фея сошла с картины, и умолил ее навсегда остаться с ним. Девушка, которую звали Зянг Киеу, согласилась, объяснив, что она пришла к нему по велению Небесного Владыки, чтобы отплатить юноше за добро, совершенное им в предыдущей жизни. В тот же миг хижина превратилась в роскошный дворец, и влюбленные сыграли свадьбу, на которой было много небожителей. Прожив много лет, познав горе и радость, они поняли тщетность земного существования и, простившись с сыном, навсегда поднялись в небо на волшебных птицах.

В соответствии с традиционными живописными приемами на картине объединены разновременные эпизоды повествования: встреча юноши с феей на берегу Голубого ручья, покупка свитка у волшебного старца и чудесное появление феи в доме студента. Каждая сцена сопровождается надписью, разъясняющей происходящие события.

Литература:

Белые пески. Ханой, 1982. С. 48—54.



25

Нгуен Суан Кыюнг (род. 1947)
ПАГОДА ТХАЙ
 (10622 гэк)
 Вьетнам, 1986
 Шелк, акварель. 72,5×58 см

На картине художника Нгуен Суан Кыюнга в традиционной технике живописи на шелке изображен храм Тхиен Фук (Небесное счастье), широко известный также под названием Тюа Тхай. Храм был основан в XI в. недалеко от Ханоя в живописном месте у подножия горы Шай и первоначально назывался Хьюнг Тхань Вьен (Аромат моря). Впоследствии он неоднократно перестраивался и расширялся. Сохранившийся архитектурный комплекс относится к XVII—XVIII вв. и является не только буддийским храмом, но и уникальным сооружением — *деном*, посвященным буддийскому проповеднику и поэту Ты Дао Ханю.

По храмовой легенде, рассказанной вьетнамским исследователем Нгуен Биком, Ты Дао Хань был сыном одного из чиновников при дворе императора династии Ли. По ложному навету завистливого Дай Диена отец мальчика был убит. Ты Дао Хань поклялся отомстить за смерть отца. Став монахом, юноша уехал в дальние края, где в совершенстве постиг искусство магии и волшебства. Спустя много лет Ты Дао Хань вернулся в родные края, чтобы исполнить свою клятву. Произнеся магические заклинания, он бросил в реку свой железный посох, который не утонул, а поплыл против течения, приблизился к коварному Дай Диену и убил его.

Прожив долгую жизнь, Ты Дао Хань умер, но вскоре за свои праведные поступки вновь родился сыном придворного чиновника Сун Тхиен Хао. В то время у правящего императора Ли Нян Тона не было детей и, полюбив сына чиновника, он решил сделать его своим наследником. После смерти императора Ты Дао Хань стал править под именем Ли Тхань Тона (1128—1138). Спустя десять лет Ли Тхань Тон передал трон своему сыну, удалился в монахи и дожил свой век в храме Тхиен Фук.

Литература:

Краткая история Вьетна. М., 1980. С. 62, 246.



26

Нгуен Данг Кхием (род. 1914)
ЛЕГЕНДА ОБ АН-ЗЬОНГ ВЬОНГЕ.
 Серия из 4-х свитков. 1986
 (10264 гзк)
 Вьетнам, Ханой, 1986
 Бумага, гуашь, акварель. 170×40 см

Серия картин народного мастера Нгуен Данг Кхиема иллюстрирует легенду о правителе ранневьетского государства Аулак Ан-зьюнге. Данные археологических раскопок и сопоставление различных письменных источников позволяют утверждать, что в основе легенды лежат реальные факты: историческая личность Ан-зьюнг вьонга (258—208 гг. до н. э.) и вторжение циньских войск на территорию государства Аулак в III в. до н. э. В повествовании также нашли отражение представления вьетов, связанные с культом предков и культом духа земли — Золотой Черепахи. Долгое время легенда об Ан-зьюнг вьонге существовала на основе устной исторической традиции, наиболее ранняя из известных письменных версий содержится в летописи «Краткая история Вьета» и относится к концу XII в. В более позднем письменном памятнике «Записи Великого Вьета, полное описание» Нго Ши Лиена (XV в.) легенда об Ан-зьюнг вьонге значительно расширена за счет введения «чудесных» элементов.

Предание повествует о том, что в давние времена страна вьетов называлась Аулак и правил ею король Ан-зьюнг. Чтобы защитить столицу от иноземных захватчиков, он приказал построить высокую крепость, подобную панцирю улитки. Однако король не мог закончить строительство крепости, так как стены ее рушились вновь и вновь. Ан-зьюнг старался призвать на помощь Небо, Землю и чудесных духов, но ничто не помогало. Спустя некоторое время приплыла по реке Золотая Черепаха и поведала правителю о том, как

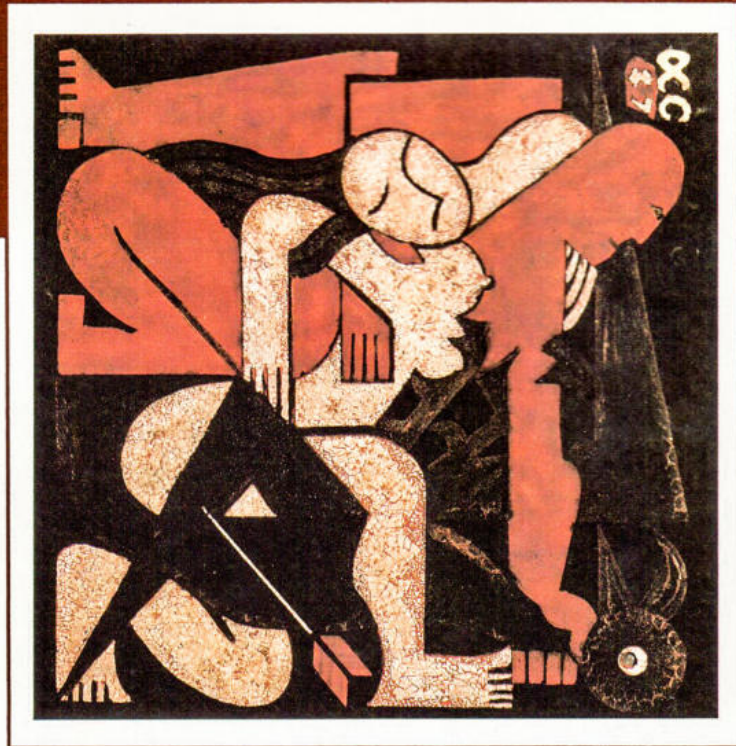
победить злого демона, разрушающего крепость-улитку. На прощание Золотая черепаха дала Ан-зьюнгу свой коготь, с его помощью военачальник Као Ло сумел сделать «Чудесный арбалет золотого когтя прославленного духа», не знающий промаха. Когда напали на страну вражеские войска правителя Чжао То, они не смогли победить Ан-зьюнга, вооруженного волшебным арбалетом. Решив выведать секрет арбалета, Чжао То женил своего сына Чжун Ши на дочери Ан-зьюнга принцессе Ми-тяу. Спустя некоторое время Чжун Ши тайком подменив волшебный коготь, лишил Ан-зьюнга магического оружия. Узнав об этом, Чжао То стремительно напал на страну Аулак и захватил ее земли. Отступая, Ан-зьюнг посадил дочь на своего коня и помчался к морю. Не зная о коварстве мужа, Ми-тяу бросала за собой вслед разноцветные гусиные перья, и Чжун Ши без труда преследовал беглецов. Домчавшись до моря, Ан-зьюнг вновь призвал на помощь Золотую Черепаху, и та поведала ему о невольной вине его дочери. Разгневанный Ан-зьюнг тут же казнил Ми-тяу, и капельки ее кров, попав в воду, превратились в светлые жемчужины. Сам же правитель бросился в волны и был поглощен морской пучиной.

Четыре свитка содержат ярусные композиции, на которых последовательно изложены основные сцены повествования.

Литература:

Познер П. В. Древний Вьетнам. Проблема летописания. М., 1980, С. 56—61; Краткая история Вьета. М., 1980. С. 109—110.





27

Нгуен Суан Кьюнг
ТХАТЬ ШАНЬ, УБИВАЮЩИЙ ОРЛА
(19620 гзк)
Вьетнам. 1987
Лаковая живопись. 50×49,8 см

На лаковой картине изображен герой одной из наиболее популярных повествовательных поэм — *чуенов* XVIII—начала XIX в. «Тхатъ Шань». В ее основе лежит эпическое сказание волшебного-героического характера (спасение богатырем девушки, которую уносит огромная птица), а также элементы мифов о священном оружии. В поэме повествуется о том, что в давние времена у одной добродетельной пары не было детей, однако боги пожалелись над ними и на старости лет даровали сына по имени Тхатъ Шань. После смерти родителей мальчик стал бедным лесорубом. За трудолюбие и доброту к людям Владыка Неба подарил Тхатъ Шаню волшебный бронзовый топор, лук и стрелы с золотыми наконечниками, при помощи которых он сумел победить чудовищного дракона, досаждавшего жителям королевства. Много лет прожил Тхатъ Шань в своей хижине под раскидистым деревом. Однажды он увидел в небе огромного орла, который нес в когтях прекрасную девушку. Преследуя орла по кровавым следам, лесоруб добрался до глубокой пещеры, где орел заточил пленницу. В жестокой схватке Тхатъ Шань убил страшную птицу и спас девушку, оказавшуюся дочерью правителя. С первой встречи принцесса и лесоруб полюбили друг друга и поклялись в верности. Тем временем хитрый торговец вином Ли Тхонг, знавший, что правитель отдаст принцессу в жены тому, кто найдет и спасет ее, закрыл Тхатъ Шаня в пещере, а сам появился перед правителем и объявил себя спасителем принцессы.

Оставшись в пещере, Тхатъ Шань освободил плененного орлом сына Духа Вод, за что Владыка подарил дровосеку волшебную цитру, которая могла заставить людей веселиться или печалиться. Вскоре по ложному навету духов дракона и орла, убитых Тхань Шанем, дровосек был брошен в тюрьму. Перед казнью Тхатъ Шань пожелал сыграть на волшебной цитре, и принцесса, услышав музыку, узнала в узнике своего спасителя. После того, как она рассказала все королю, коварный Ли Тхонг был наказан, а Тхатъ Шань и принцесса поженились. Много подвигов совершил Тхатъ Шань, спасая королевство от врагов, и страна еще долгие годы пребывала в процветании и благополучии.

На картине изображен центральный эпизод легенды — борьба Тхатъ Шаня с орлом, выполненный в своеобразной художественной манере. Стилизованные фигуры юноши и орла слетены в причудливую орнаментальную композицию. Экспрессия битвы подчеркнута контрастным сочетанием темных цветов лака с мерцающим блеском перламутра и позолоты.

Литература:

Никулин Н. И. *Вьетнамская литература X—XIX вв.* М., 1977. С. 174; Durand M. *Imagerie populaire vietnamienne.* P., 1960. P. 377—394.



28

**ВАЗА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ
СЕСТЕР ЧЫНГ**

(19318 D)
Вьетнам, 1980-е гг.
Керамика, роспись эмалевыми красками.
Высота 95 см

Большая напольная ваза украшена росписью с изображением сестер Чынг Чак и Чынг Ни — героинь национального освободительного движения первого века н. э. Со временем их образы были сакрализованы и включены в пантеон культа предков. Вьетские исторические хроники сообщают, что уже в XII в. культ сестер Чынг имел общегосударственное значение, в честь них в Северном Вьетнаме были построены многочисленные поминальные храмы культа предков. О мужественных героинях было создано много преданий, записи которых первоначально носили характер хроникального изложения с введением чудесного элемента, как, например, в «Собрании тайнств и чудес земли Вьет» Ли Те Сюэна (XIV в.) и «Записи Великого Вьета, полное описание» Нго Ши Лиена (XV в.). Позже, на рубеже XVII—XVIII вв. исторический сюжет о сестрах Чынг получил дальнейшую литературную обработку.

В основе преданий о сестрах-героинях лежат исторические события 40—44 гг. н. э. В то время территория ранневьетского государства Аулак находилась в руках китайских правителей династии Хань и управлялась чужеземными наместниками. Родные сестры Чынг Чак и Чынг Ни, согласно преданию, происходили из рода легендарных Хунг-вьонгов. Их мать рано овдовела и воспитывала дочерей в воинственном и патриотическом духе. После того как муж Чынг Чак был убит по приказу китайского наместника за подготовку к восстанию, она сама подняла народ на борьбу и возглавила освободительное движение, которое приняло всенарод-

ный характер и стало одним из крупнейших народных восстаний в истории древнего Вьетнама. Сестрам Чынг удалось взять 66 крепостей, одержать победу в крупных сражениях, изгнать китайских наместников и на два года восстановить независимость страны. Чынг Чак была провозглашена правительницей. В 43 г. после ожесточенного сопротивления восстание было подавлено двадцатитысячной китайской армией, а сестры покончили с собой, бросившись в реку Хатзянг. По преданию, сестры погибли в шестой день второго месяца по лунному календарю, и он ежегодно отмечается как день их памяти.

Подвиги бесстрашных воительниц Чынг стали сюжетами пьес национального театра *тео* и *туонг*, многочисленных произведений декоративного искусства. На вазе сестры традиционно изображены восседающими на боевом слоне с мечами в руках, преследуя убегающих врагов.





КАМБОДЖА

Элементы архаических мифологических представлений мон-кхмеров сохранились в памятниках кхмерской литературы и фольклора. К одним из наиболее ранних мифов можно отнести предания о духах местности *неак та*, которые, по поверью, могли воплощаться в камни необычной формы. С этими верованиями был связан обряд поклонения священной горе как прибежищу духов. О значительном месте, занимаемом культом горы в мифологической системе кхмеров, свидетельствует тот факт, что название первого раннеклассового государства на территории Камбоджи Бапном (I—VI вв.) связано с древним титулом монарха *курунг бнам* (царь горы).

Чрезвычайно жизнестойким оказался в Камбодже культ змеобразных существ *неаков* (нагов), общий для всего Юго-Восточного региона. Женщина *неак* является главным персонажем кхмерских мифов о возникновении правящих династий государств Бапном и Ченла (VI—VIII вв.). Существующие мифологические варианты отличаются друг от друга отдельными деталями, но при этом в них сохраняются неизменными главные структурные элементы — прибытие из далекой страны героя и его чудесная женитьба на принцессе *неаке*, принявшей облик прекрасной девушки. Далее отец невесты — царь *неаков* выпивает часть моря вокруг острова, где находились влюбленные, и создает таким необычным способом новое царство, в котором герой становится правителем. Интересной сюжетной подробностью является то, что жених может попасть в подземное царство, лишь держась за край одежды невесты. Именно на эту часть мифа делается ссылка при объяснении одного из обрядов современного свадебного ритуала — поднесения в дар молодоженам национальной одежды *сампота* с изображением *неака*.

Связь змеи *неак* с правящей династией сохраняется и в период империи Камбуджадеша (IX—XIV вв.), когда ее изображение в виде семиглавой кобры становится олицетворением величия и незыблемости королевской власти. Монументальные пластические образы змей *неаков*, высоко поднявших головы с раскрытыми капюшонами, неизменно включаются в структуру храмовых и дворцовых комплексов — их тела образуют балюстраду, обрамляющую дорогу, которая подводит к храму. Скульптурные изображения помещаются также на террасах и лестницах, ведущих к святилищу, фланкируют вход в королевский дворец.

На формирование художественных традиций в искусстве Камбоджи значительное влияние оказал культ девараджи (бога-короля), который приобрел законченный вид в VIII—IX вв. Он объединил в себе древние обряды почитания предков и хтонических божеств и представления о божественной силе правителя. Культ девараджи предполагал не только всевластие монарха и его всеильность, но и признание правителя живым богом, сливающимся после смерти с божественным покровителем, земным олицетворением которого он является. Для совершения обрядов поклонения богу-королю был разработан архитектурный тип храма-горы, ставший на протяжении столетий основным видом культового сооружения Камбоджи.

Наиболее известен храм Ангкор Ват (первая половина XII в.), считающийся, благодаря своему художественному значению, вершиной средневекового кхмерского зодчества. В легенде, повествующей о его создании, утверждается, что Ангкор Ват был сооружен для принца Прах Кет Меалеа. Достоинства и заслуги принца были столь велики, что бог Прах Энтреа (Индра) взял его живым на небеса. Но небожители были недовольны присутствием среди них смертного, и юноше пришлось вернуться на землю. Тогда Прах Энтреа даровал ему для царствования страну кхмеров, а небесный зодчий возвел прекрасный дворец. В сооружениях Ангкор Вата наиболее полно отразилась мифологическая система кхмеров. Храм являлся объемно-пространственной схемой мироздания, в его архитектуре и декоре слились воедино древнейшие верования в духов, обитающих на вершинах гор, и индуистские космогонические воззрения. Таким образом, пять башен Ангкор Вата, возведенные на вершине трехступенчатой пирамиды, символизировали гору Меру, а концентрическая ограда и водоемы — горные хребты и мировой океан. Ангкор Ват, как и большинство храмовых сооружений Камбоджи, богат скульптурными изображениями божеств кхмерского пантеона. Последний включал в себя, наряду с местными

мифологическими персонажами, и значительно видоизмененные образы индуистских богов, среди которых главное место занимают Прах Нореай (Вишну) и Прах Эйсор (Шива). Широкое распространение получает образ Харихары — синкретического божества, объединяющего в себе созидательные энергии Шивы и Вишну. Характерная особенность кхмерской образной системы сказалась в том, что божества обычно изображались в благостных манифестациях, а устрашающие воплощения практически не были восприняты.

Своеобразие религиозной ситуации в кхмерской империи определялось тем, что на протяжении ряда веков индуизм довольно мирно сосуществовал с буддизмом. Иногда возводились три святилища (храм Прасат Прах Кхсет — 1067 г.), в которых поклонялись одновременно и Будде, и индуистским божествам. С XIV в. в Кампучии утверждается и затем становится государственной религией буддизм хинаяны, но и в XX веке в ряде важных ритуалов, в частности коронации, участвовали индуистские монахи *баку*. Они совершали обряд омовения священной водой и вкладывали в руки королю скульптуры Прах Эйсора и Прах Нореая. Такой синкретический характер кхмерская религия сохраняет долгое время.

Образы индуистских и буддийских божеств нашли воплощение в храмовых рельефах и скульптуре. Монументальные статуи обычно выполнялись из мелкозернистого, отлично поддающегося полировке песчаника и дерева. Наряду с этим, значительное количество культовых изображений отливалось из металла, причем некоторые из этих произведений имели довольно большие размеры, достигая иногда четырех метров в высоту. Но наиболее широкое распространение получила мелкая бронзовая пластика, что объясняется прежде всего ее функциональными особенностями. Небольшие скульптуры помещали в домашний алтарь, отправляясь в дорогу, брали их с собой.

Искусство изготовления мелкой бронзовой пластики сохраняется и в современной Камбодже. Для создания своих произведений мастера используют традиционную технику утраченной восковой модели, однако их профессиональное и техническое мастерство не достигает прежних высот. Значительную часть изделий составляют изображения божеств и фантастических существ, входящих в пантеон кхмерского религиозно-мифологического комплекса, например, таких, как Прах Нореай, *лукабала* — один из четырех стражей сторон света, Крут — священный солнечный орел (ил. 32) и т. д. Круг произведений современной бронзовой пластики включает в себя также образы буддийской мифологии, в которых воплощены важные эпизоды из жизни Будды. Среди них важное место занимают изображения Будды, сидящего на *неаке*. Согласно буддийской традиции, царь *неаков* спас легендарного мудреца от потопа, подняв его над землей на кольцах своего тела. Этот сюжет, скульптурные воплощения которого известны в Камбодже с XIII в., очень популярен и в наши дни. Наряду с образом Будды, одним из наиболее часто воспроизводимых персонажей является Хеваджра, божество-охранитель в пантеоне буддизма, изображаемый с восемью головами и шестнадцатью руками. В подобных произведениях наиболее ярко проявляется стремление кхмерских художников к сохранению традиций в искусстве художественного литья. Они тщательно воспроизводят основные иконографические типы изображений или отдельные их элементы. В частности, в скульптуре Хеваджры оригинальная трактовка многорукости божества является характерной именно для кхмерского искусства. Руки отходят от плеча единой нерасчлененной массой, создавая иллюзию их быстрого движения и образуя своеобразный ореол вокруг фигуры.

Значительное место в кхмерском искусстве занимают герои сказания «Риэмке», являющегося переложением древнеиндийского эпоса «Рамаяна». Эпиграфические данные свидетельствуют о распространении эпоса в Камбодже уже в VII в. Самый ранний из сохранившихся до настоящего времени письменных текстов был составлен, по-видимому, в начале XIX в. Он значительно отличается от классического индийского варианта. Кхмерские авторы почти не касаются предыстории и легенд о происхождении главных героев, значительно ограничивают количество персонажей, но при этом сохраняют основные события и отбрасывают лишь второстепенные детали.

Персонажи «Риэмке», особенно главный герой эпоса Риэм (Рама), считавшийся воплощением бога Прах Нореая, служили источником вдохновения при создании многих произведений искусства. Рельефы, воспроизводящие сцены из священного эпоса, украшали стены храмов, образным языком повествуя о подвигах божества. Современные мастера создают произведения мелкой пластики, отливая из бронзы скульптуры Риэма, обезьяны Ханумана — верного помощника главного персонажа, повелительницы рыб Суваннмечхи — кхмерской русалки и др. Сюжеты «Риэмке» легли в основу кхмерских театральных представлений, в первую очередь — театра теней и национального балета. Популярность этих зрелищ чрезвычайно высока, а изображения актеров, исполняющих роли Риэма и Сейды (Ситы), стали излюбленным мотивом при создании произведений декоративно-прикладного искусства.

В традиционном искусстве Камбоджи нашли воплощение образы фантасти-

ческих существ, мифических и реальных животных, занимающих важное место в религиозно-мифологическом комплексе кхмеров. Эти существа соотносятся с космическим началом, олицетворяют четыре стороны света, а также двенадцать лет шестидесятилетнего календарного цикла. Мифические звери выступают ваханами—ездовыми животными божеств. Крут—вахана Прах Нореая, трехглавый слон—Прах Эндреа, бык—Прах Эйсора. Изображения этих и других фантастических существ неизменно включались в орнаментику произведений искусств и несли определенную семантическую нагрузку. Так, фигуры Крута и *неаков*—охранителей священных мест—являются одними из основных элементов архитектурного декора, их фигуры украшают культовые предметы: сосуды для священной воды, блюда для подношений, светильники, курильницы и т. п. Существует в кхмерском искусстве несколько изобразительных типов фантастического льва. Наиболее часто встречается лев, олицетворяющий мощь и доблесть (ил. 35). В прикладном искусстве широко распространены металлические шкатулки в виде льва, а также небольшие скульптурки—благопожелательные настольные украшения. В рельефных композициях наддверных плит средневековых кхмерских храмов особенно часто встречаются изображения льва с хоботом слона. Буддийская мифология дает двойственную трактовку этого животного: с одной стороны, он выступает защитником Будды, с другой—перечисляется среди чудовищ из свиты демона Мары.

Среди реальных животных следует отметить слона, символизирующего по традиции мудрость, стойкость, прочность. Ему приписывали способность определять будущего правителя страны. Во многих легендах могучий слон выступает как один из атрибутов власти, и его пропажа или гибель ведут ко всевозможным осложнениям, вплоть до утраты королевства. В период средневековья монументальные скульптуры этих животных иногда устанавливались рядом с храмом, а на рельефах встречаются сцены охоты на слонах, торжественные выезды правителя, схватки боевых слонов. В декор произведений прикладного искусства (особенно часто в орнаментике шелковых тканей) также включаются изображения этих животных. Своеобразным видом искусства Камбоджи было изготовление искусно декорированных бронзовых колокольчиков для слонов. Нередко их украшала маска демона Раху, с злокозненными действиями которого связывались лунные затмения.

Произведения традиционного искусства Камбоджи дают довольно полное представление о своеобразии мифопоэтического творчества кхмеров.



29

ГОЛОВА БУДДЫ
(фрагмент скульптуры)(764 П)
Камбоджа. XIV—XV вв. (?)
Камень серпентинит, резьба, полировка.
Высота 20,5 см

Скульптура выполнена в соответствии с предписаниями канона, существующего в иконографической системе буддизма и включающего в себя обязательные признаки Великого человека. Наряду с каноническим жизнеописанием Будды, в Камбодже существовали местные легенды. В королевских анналах зафиксировано предание о пребывании Будды у подножия гор Дангрек. В нем говорится, что когда Учитель со своим учеником проходили мимо дерева *тхлок*, из его ствола появилась большая ящерица и облизала Будде ноги в знак почтения. Затем Будда повстречал скупого старца, который положил ему в чашу для подаяний испорченный огурец. Тогда Будда, обращаясь к своему ученику, предсказал, что на этом месте будет королевство Нокор Кук Тхлок, которым будут править потомки скупого старика. Их подданные станут следовать учению Будды, но окажутся болтунами, и государство подчинит себе

соседняя страна. Произойдет это оттого, что старец предложил Будде испорченный огурец. Как и предсказал Будда, после смерти скупца возродился сыном правителя отдаленной страны, но рассорился со своими братьями и был изгнан отцом. Он покинул королевство и увел с собой 10 миллионов человек. После долгих странствий они увидели землю, которая понравилась им, и основали новое государство Нокор Кук Тхлок.

Стилистически данная скульптура близка к кругу памятников поздней ангорской школы (XIII—XIV вв.) и отличается усилением этнических признаков, а также мягкостью, пластичностью моделировки, выразительностью задумчивой улыбки, создающими поразительный по своей одухотворенности образ.

Литература:

Миго А. *Кхмеры*. М., 1973. С. 178.



30

**РИТУАЛЬНЫЙ СОСУД
В ВИДЕ РАКОВИНЫ**

(7242 П)
Камбоджа. XV в. (?)
Бронза, литье. Длина 30 см

В ритуальной практике кхмеров раковины имели двойную функцию — служили сосудами для возлияния священной воды и использовались как музыкальные инструменты. При богослужениях в храмах применялись обычно натуральные раковины, издающие глубокие и вибрирующие звуки, обладающие, по преданию, способностью рассеивать сонмища злых духов. Во время военных действий рев раковин был призван устрашать врага и ободрять воинство. Раковина является одним из атрибутов бога Прах Нореая (Вишну). Согласно легенде, она была сделана из кости убитого им демона (по другой версии, служила местом обитания демона). Раковина входит в число атрибутов некоторых буддийских божеств. Белая раковина считается символом счастья, одним из «Восьми благословенных подношений»-благопожеланий.

В Камбодже для совершения ритуальных возлияний обычно использовались металлические сосуды в виде раковин, обладавшие устойчивой формой и декором. В центре орнаментальной композиции широкой части раковины, хранящейся в музее, помещено изображение Хеваджры, окруженного шестью фигурками второстепенных персонажей. Хеваджра является гневным божеством-охранителем. Олицетворяя мудрость и сострадание, он одновременно уничтожает туговость и негативные эмоции. По традиции Хеваджра

изображается с четырьмя ногами и шестнадцатью руками, образующими подобие ореола вокруг его фигуры.

Литература:

Coedès G. *Bronzes khmers*. P., 1923. P. 50.



31

КРУТ
(7417 П)
Камбоджа. XIX в.
Металл, литье. Высота 10,8 см

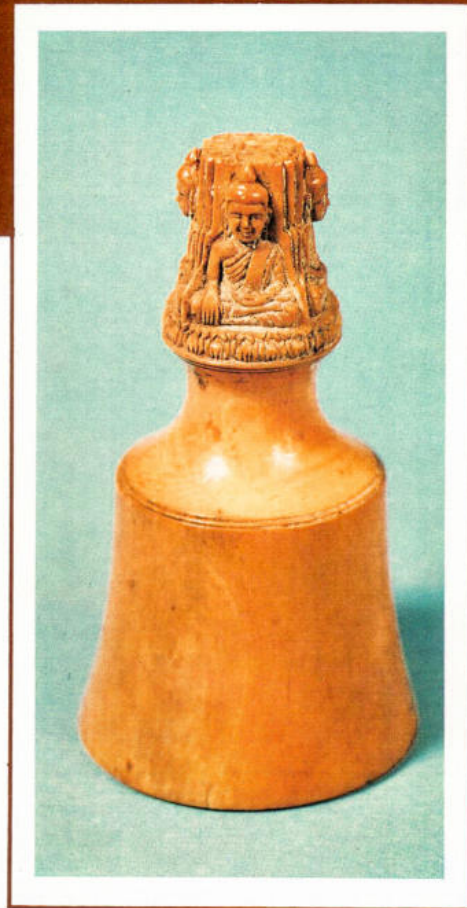
Скульптура изображает Крута (Гаруду)—повелителя птиц и ездовое животное бога Прах Нореая. По традиции Крут считается преследователем змей *неаков*. В легендах повествуется о похищении им амриты—напитка бессмертия, который он передает *неакам* как выкуп за избавление его матери от рабства. В поэме «Ризмке» («Рамаяна») Крут помогает спасти главных героев—Ризма (Раму) и Лака (Лакшману), когда те были смертельно ранены заколдованными стрелами демона Эндочита (Индраджита). Попавшие в храбрых воинов стрелы превратились в змей и обвили вокруг их тел, безжалостно жала и кусали. Но когда над полем битвы появился Крут, змеи исчезли и колдовство перестало действовать. В буддийских текстах Крут иногда заключает союз с *неаками* и является их покровителем. Согласно джатакам, Будда в течение своих предыдущих жизней дважды рождался царем птиц. В джатаке «Какати», по мотивам которой кхмерским королем Анг Дуонгом в 1815 г. была написана знаменитая поэма «Ниенг Какей» («Госпожа Какей»), Крут похищает у царя Промотота его супругу Какей. Царица соглашается на это, ведь Промотот, увлеченный игрой в шашки с Крутом, не уделяет ей должного внимания. Министр царя обещает найти Какей. Превратившись в блоху, он прячется в густом оперении Крута и таким необычным способом попадает во дворец царя птиц. Здесь он вновь принимает человеческий облик и в

отсутствии Крута соблазняет царицу. Вернувшись затем ко двору Промотота, министр рассказывает о неблагоприятном поведении Какей. Разгневанный Крут возвращает царицу супругу, тот приказывает посадить ее на плот и пустить в открытое море. Плот переворачивается, и царица Какей гибнет в бушующих волнах.

Образ Крута получил широкое распространение в архитектуре и прикладном искусстве Камбоджи, так как изображения царя птиц были связаны с функцией охранения священных мест и предметов. По буддийским представлениям, на время пребывания Будды на небесах, где он проповедовал свое учение, бог Прах Энтра (Индра) поручил Круту охранять священную гору Прах Сумеру. Поэтому изображения Крута помещаются на ритуальных чашах, пьедесталах храмовых скульптур, светильниках, выполняются в виде миниатюрных скульптур. Священный орел олицетворял также боевую доблесть, и поэтому нередко фигура Крута украшала военные штандарты. Местными особенностями его изображения являются человеческий торс, довольно узкие крылья, примыкающие к рукам по всей их длине, орлиные лапы и голова птицы с мощным клювом и большими круглыми глазами.

Литература:

Coedès G. Bronzes khmers. P., 1923. С. 47; Giteau M. Ikonographie du Cambodge post-angkorienne. P., 1975. P. 247—248.



32

ПЕЧАТЬ

(7154 II)
 Камбоджа. Начало XX в.
 Слоновая кость, резьба, гравировка. Высота 7 см
 (справа — фрагмент нижней плоскости печати)

Верхняя часть печати оформлена в виде скульптурной композиции из четырех фигур сидящих будд, расположенных по сторонам прямоугольного навершия. Два рельефных изображения будды даны с жестом бхумиспарша (касание земли) и два — с жестом самадхи (медитация). Согласно традиции, распространенной в Юго-Восточной Азии, так обычно изображались четыре последних из множества существовавших в буддийском пантеоне будд — Кракучханда, Канакамунни, Кашьяпа, Шакьямуни. Всю нижнюю плоскость печати занимает изображение мифологической змеи *неака*.

С фантастическими существами — змеями *неаками* — связаны богатые фольклорные и историко-литературные материалы. Кхмерская традиция относит возникновение правящей династии от змеи *неак* к первым векам нашей эры, но самые ранние письменные сведения датируются только IX в. В период существования империи Камбуджадеша (IX—XIV вв.) семиглавая змея *неак* становится символом мощи и величия кхмерских правителей, неразрывно связывается с институтом королевской власти. Китайский путешественник Чжоу Дагуань, побывавший в Камбодже в XIII в.,

сообщает, что каждый кхмерский монарх должен часть ночи проводить в «золотой» башне, куда к нему, по преданию, приходила многоголовая змея, владычица всей земли. Нарушение этого обычая королем грозило бедствиями и несчастьями всей стране. Если же в назначенный час не являлась змея, это было знаком скорой смерти короля.

В буддийской мифологии *неаки* являются почитателями учения Будды, по традиции они охраняют священные тексты и в положенный срок передают их людям. В Камбодже существует предание о *неаке*, который, превратившись в юношу, стал учеником Будды. Но однажды во время сна он принял свой первоначальный облик и был вынужден покинуть монашескую общину. В память о нем во время праздника Буэх неак — пострижения в монахи — родители дарят юношам одежду с изображением *неака*.

Литература:

Dannau Y. *Cambodge. Lausanne, 1956. P. 95; Poree-Maspero E. Cere monies des douze mois. Fetes annuelles cambodiennes. Phnom Penh, n. d. P. 39.*





33

**ПОПИЛЬ—РИТУАЛЬНАЯ ПЛАСТИНА
ДЛЯ СВЕЧЕЙ
С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ХАНУМАНА**

7952 П
Камбоджа. XX в.
Металл, литье. Высота 11,8 см

**ПОПИЛЬ—РИТУАЛЬНАЯ ПЛАСТИНА
ДЛЯ СВЕЧЕЙ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ
МОЛЯЩЕГОСЯ БОЖЕСТВА**

7950 П
Камбоджа. XX в.
Металл, литье. Высота 16,9 см

**ПОПИЛЬ—РИТУАЛЬНАЯ ПЛАСТИНА
ДЛЯ СВЕЧЕЙ**

7953 П
Камбоджа. XX в.
Металл, литье. Высота 11,7 см

Попиль—металлическая пластина в форме листа дерева баньяна, на острие которой укрепляется свеча. Во время религиозных и семейных праздников, а также в важные моменты в жизни человека совершается обряд вращения *попиля*, который заключается в том, что несколько человек становятся вокруг виновника торжества и передают справа налево из рук в руки *попиль* с зажженной свечой, направляя дым в центр. Возникновение *попиля* объясняется в кхмерской легенде, повествующей о боге Прах Эйсоре (Шиве) и воспитанном им принце. Когда юноша собрался жениться, Прах Эйсор подарил ему на свадьбу золотой лист баньяна с драгоценной свечой и научил ими пользоваться.

В декоре *попилей* значительное место занимают изображения божеств и духов покровителей—богини счастья с лотосами в руках, *лукабал*—стражей сторон света, богини земли Прах Торни. На *попиле* (справа) представлен герой «Ризмке» — мифическая обезьяна Хануман, один из самых популярных в Камбодже персонажей древней поэмы. Его нередко изображают совершающим гигантский прыжок, так как, по преданию, Хануман обладал чудесной способно-

стью летать. Это волшебное умение предводителя обезьяньего войска помогло спасти жизнь могучему герою Лаку, тяжело раненному ударом копья предводителем демонов Риепой (Раваной). Излечить Лака могли лишь целебные травы, произрастающие в горах далеко на севере. Хануман полетел за волшебными травами, но те спрятались при его приближении. В гнев Хануман схватил гору, поднял ее в воздух и перенес на поле боя, где целебные растения были найдены, а Лак моментально излечен. Наряду с этим сюжетом, кхмерские художники часто воспроизводят сцену ухаживания Ханумана за царицей рыб Суваннмечхой. Это один из эпизодов «Ризмке», в котором повествуется о том, как чудовищные рыбы мешали обезьянам армии Ханумана перебросить мост через пролив на Ланку. Тогда Хануман нырнул на дно океана, нашел повелительницу рыб, сумел очаровать и покорить ее. После этого морские обитатели не препятствовали возведению переправы.

Литература:

Стратанович Г. Г. Народные верования населения Индокитая. М., 1978. С. 61—62.





34

ЛОКЕШВАРА

(7536 П)
Камбоджа. 1970-е гг.
Металл, литье. Высота 35 см

Скульптура изображает бодхисатву Локешвару (Авалокитешвару) — в буддийской мифологии покровителя длящейся в настоящее время Бхадракальпы, которая началась после паринирваны Будды Шакьямуни и закончится с появлением будды будущего Майтреи. Он почитается как божество милосердия, чем объясняется то значительное место, которое занимает образ Локешвары в пантеоне махаяны.

В Камбодже культ бодхисатвы милосердия получает распространение уже в раннекхмерском государстве Бапном (I—VI вв.). Наиболее яркое проявление этого культа прослеживается в религиозной реформе, проведенной Джаяварманом VII (1177 — около 1220), когда кхмерский правитель был объявлен земным воплощением бодхисатвы Локешвары. С этого времени широко распространяются буддийские тексты, повествующие о благих деяниях бодхисатвы милосердия. Широкой известностью, например, пользовалась легенда о превращении Локешвары в волшебного коня и спасении им 500 купцов, выброшенных бурей на остров, где обитали злые людоедки. Купцы воззвали к божеству, и в момент, когда им грозила неминуемая гибель, явился конь, на которого они все чудесным образом уселись; он перенес купцов по воздуху в безопасное место.

В буддийских текстах перечисляются 108 форм, которые может принимать Локешвара. В некоторых своих воплощениях, по представлениям кхмеров, он приобретает функции созидателя Вселенной. В этой форме Локешвара эмануирует тысячи существ, полубогов, мудрецов. В тексте «Карандавьюхасутра», известном в Кампучии со второй половины X в., подчеркивалось, что каждая пора кожи бодхисатвы является настоящим макрокосмосом и содержит целую Вселенную. В соответствии с этими представлениями возникла своеобразная иконография многорукого Локешвары. Торс божества, руки до локтя, щиколотки покрыты многочисленными изображениями маленьких фигур сидящих будд. В прическе помещена фигура дхьяни — будды Амитабхи, воплощением которого, согласно буддийской мифологии, является Локешвара. В восьми руках он держит характерные для него атрибуты: книгу, четки, коробочку с семенами лотоса (?), цветок лотоса, боевой метательный диск.

Литература:

The Image of Buddha. Tokyo, 1980. P. 326; *Asiatic Mythology.* N. Y., 1963. P. 204.



35

ШКАТУЛКА

(7527 П)
Камбоджа. 1970-е гг.
Металл, ковка, гравировка. Длина 17,5 см

Шкатулка со съёмной крышкой выполнена в виде фантастического льва и предназначена для хранения в ней бетеля — тонизирующей жевательной смеси. В кхмерском искусстве лев всегда является существом фантастическим, т. к. этот реальный зверь в регионе Юго-Восточной Азии не встречается. Наибольшее распространение в мифологии кхмеров получил образ льва *реачеасей*, сильного зверя, олицетворяющего королевскую власть и мощь. Он является также охранителем священных мест, и в таком качестве его монументальные изображения часто помещались вдоль лестниц, ведущих к святилищу храма. Согласно кхмерским преданиям, *реачеасей* обитает в лесу на склоне горы Прах Хембопан, расположенной на южном из четырех материков мироздания. Фантастический лев обладает чудесной способностью летать и совершать гигантские прыжки, поэтому на его скульптурных изображениях нередко за лапами помещаются маленькие пламевидные крылья. В буддийских джатаках упоминается о том, что Будда иногда принимал облик льва. В одной из них повествуется о том, что когда-то Будда в облике льва жил в золотой пещере высоко в горах. Ему стал прислуживать шакал, привлеченный охотничьей удачей могучего зверя. Проголодавшись, шакал обращался ко льву: «Яви,

господин, свое могущество!» — и тот достигал желанную добычу. Но вскоре глупый шакал возгордился и решил, что силой он равен своему покровителю. Шакал сам захотел отправиться на охоту, и лев не смог его отговорить. Неразумный шакал бросился на дикого слона и был им растоптан.

Литература:

Джатаки. М., 1979. С. 320—324;
Giteau M. Iconographie du Cambodge post-angkorienne. P., 1975. P. 249.





МЪЯНМА

МЬЯНМА (Бирма)

В мьянманской литературе и фольклоре, несмотря на сравнительно позднее возникновение письменной традиции (XI—XII вв.), отчетливо прослеживаются древние пласты мифопоэтических представлений, нашедшие отражение в памятниках архитектуры и изобразительного искусства. Мифические и легендарные сюжеты, связанные с почитанием природных феноменов, содержат ряд наиболее архаичных элементов религиозных воззрений народов Мьянмы. Необычные по величине или форме горы и камни, обожествленные еще в далеком прошлом, становились объектами всеобщего поклонения, что нередко сопровождалось возведением на этих местах святилищ, относящихся к уже более поздним культам. Священными, например, считаются напоминающая «каменный палец» гора Поупа в центральной части Бирмы, где проводятся ежегодные фестивали в честь ее божественных обитателей, десятиметровый, повисший над пропастью валун близ Чайтио, увенчанный буддийской ступой, мандалайский холм, на котором, по преданию, побывал Будда, и другие.

В мифологических сказаниях мьянманских народов сохраняются представления о тесной связи мира людей и мира животных, причем появление последних на земле часто предшествует появлению человека. Мифы объясняют происхождение животных, особенности их внешнего облика и повадок, выявляют в отдельных случаях их генетическое родство с определенной группой людей. Животные могут вступать в браки с людьми, становятся их предками и покровителями. Как в сказках и мифах, так и в произведениях искусства наиболее часто встречаются изображения тигра, слона, буйвола, обезьяны, зайца, лягушки, змеи, черепахи, улитки, совы. В ряде мифов действуют фантастические существа, некоторые из которых имеют зооантропоморфную природу (киннары, гаруды), другие соединяют в себе признаки различных животных (львы *чинтэ*, *пинсаюба*—животные «пяти красот» (ил. 42), третьи обладают сверхъестественными способностями принимать человеческий облик (драконообразные наги, чудовища *билу* и др.).

Образы фантастических животных находят яркое воплощение в средневековом изобразительном искусстве, одной из важных эстетических установок которого было признание единства природы всех существ—божественных и земных, мифических и реальных. При моделировании мифологических образов мьянманские мастера использовали причудливые сочетания различных природных форм, разработали единую орнаментальную систему, наиболее своеобразным элементом которой был «пламенеющий» листообразный узор, легко прочитываемый в силуэте каждого изображаемого персонажа: *чинтэ* или нага, *кейнари* или *билу*.

Основу древних верований народов Мьянмы составляет культ предков, повлиявший на создание пантеона местных божеств. С миром «небесных» предков соотносится представление о мировом порядке, действующем как на небе, так и на земле. Установление космических законов, как и собственно творение Вселенной, приписывается богам, первопредкам и культурным героям. Космогонические мифы качинов, одного из северных народов тибето-мьянманской языковой семьи, рисуют характерную для региональных мифологий картину создания мира. Из бесформенной пустоты, из клубов дыма и тумана первыми появились отцовское и материнское начала, отождествленные с небом и землей. От их слияния родились боги—создатели и хранители Земли, Солнца, Луны и звезд. Великие Отец и Мать стали прародителями животных и людей, а боги научили последних выращивать рис, ловить рыбу, добывать огонь и совершать обряды. Мифическая история качинов содержит широко распространенный у народов Индокитая мотив всемирного потопа и чудесного спасения добродетельной пары (брата и сестры), а также появления различных племен и народностей из огромной тыквы. Подобные мифологические представления мьянманских народов оказывали существенное влияние на художественное осмысление ими окружающей действительности.

Особое место в мифологическом комплексе региона занимает культ *натов*, сложившийся в среде основного населения Мьянмы—собственно мьянманцев. Появившиеся на политической арене страны сравнительно поздно (VII—IX вв.), но быстро занявшие ведущие позиции, мьянманцы обладали к тому времени развитой системой анимистических воззрений, включавшей также элементы тотемизма и фетишизма. *Натами* они называли духов явлений и объектов природы (солнца, луны, ветра, дождя, гор, полей, рек и др.), а также

духов региональных и «хозяйственных» (местности, города, деревни, храма, домашнего очага). К ним относились и личные покровители человека — *мизаин* (женский дух) и *пхазанн* (мужской дух)¹. Позже к *натам* были причислены 37 духов легендарных и исторических деятелей, умерших, как правило, трагической безвременной смертью. В период утверждения буддизма в XI в. во главе этой группы был поставлен *нат* Тиджамин, отождествленный с индуистско-буддийским божеством Индрой (Саккой). Тогда же были введены в буддийскую космографию *наты* «шести небес», но, связанные с отвлеченными религиозно-философскими понятиями, они, в отличие от культа 37 *натов*, не получили у мьянманцев большой популярности.

Несмотря на все усилия буддизма ассимилировать анимистическую систему, культ *натов* сохранил свою самостоятельность и оригинальные черты древней традиции. Вера в духов прочно вошла в сознание и быт мьянманского народа. Только здесь анимистический культ достиг высокой степени антропоморфизации. Почти в каждой деревне можно увидеть маленькую хижину на сваях с фигуркой *ната* внутри, скульптуры *натов* устанавливаются также в специальных сооружениях при буддийских храмах. Все изображаемые *наты* персонифицированы, а 37 главных *натов* имеют свои легендарные биографии. В позднесредневековом искусстве они изображаются в придворных костюмах с украшениями, в высоких головных уборах (ил. 38). Фигуры *натов* становятся обязательными элементами архитектурного декора храмовых и дворцовых построек, вписываются в орнаментальную резьбу, украшающую предметы традиционной мебели, декоративные ширмы (ил. 37).

Вместе с тем в общей картине религиозно-мифологических верований культ *натов* играет второстепенную роль. Ведущее место принадлежит буддийской мифологии, с которой первыми познакомились в начале нашей эры жители Раманнадешы — страны монов на территории Южной Мьянмы — и Шрикшетры — государства народа пью в среднем течении реки Иравади. Данные археологических раскопок, проводившихся в трех городах пью, в частности в Пейтано (I—V вв.), свидетельствуют о преобладании буддийских культовых сооружений. Многочислены находки буддийских скульптур, рельефов, votivных таблиц и керамических сосудов, использовавшихся как в быту, так и при совершении буддийского обряда кремации. Одна из легенд связывает название города Пейтано с именем девушки, с которой сурово обходился удочеривший ее отшельник, заставляя носить воду в необожженных глиняных кувшинах. Сосуды размокали и разваливались, и бедная Пейтано должна была вновь и вновь идти к реке. Сжалившийся над девушкой бог Вишну подарил ей сто тысяч терракотовых кувшинов и создал в ее честь город. Появление в фольклорных сюжетах, а позднее в мифологизированных историях мьянманских хроник индуистских богов, а также отдельные скульптурные изображения божественных персонажей, найденные при раскопках городов пью, позволяют говорить о достаточно широком распространении на территории Мьянмы в первой половине I тыс. н. э. наряду с буддизмом и индуизма, приобретавшего постепенно национальную окраску.

К VI—VII вв. у пью и монов, а затем и у мьянманцев, взявших на вооружение религиозные и культурные достижения окружающих их народов, преобладающим становится буддизм толка хинаяны. Буддийские памятники крупнейшего средневекового государства Юго-Восточной Азии — Паганского царства (XI—XIII вв.) — позволяют считать период его существования «золотым веком» мьянманского искусства. Созданная за удивительно короткий срок столица государства — город Паган с его «пятью тысячами храмов»² — поистине одно из чудес света, сокровищница архитектуры, живописи и скульптуры. В таких известных храмовых комплексах, как ансамбль ступы Швезигон (1084—1113) и храм Ананды (1091), нашли наиболее яркое и законченное выражение символично-философские идеи буддизма о структуре Вселенной с горой Мьянмо (Меру) в центре (ее символизирует ступа), о храме как жилище божества, вмещающем все богатство образов реального и мифического миров.

Основными объектами поклонения в храме были изображения Будды Гаутамы, считавшегося Великим человеком, идеально прекрасным и душой и телом, наделенным особыми признаками совершенства. В мьянманской иконографии, как и в иконографии других стран Индокитая, наибольшее распространение получил образ сидящего Будды с жестом бхумиспарша, означающим победу над демоном Марой и достижение высшего знания — просветления.

¹ Симакин С. А. Культ *натов* и его место в религиозных представлениях бирманцев. — Проблемы истории, культуры, филологии стран Азии. Вып. 1(6). Л., 1973. С. 23.

² Ожегов С. С. Архитектура Бирмы. М., 1978. С. 30.

Изображения Просветленного выполнялись как в круглой скульптуре, так и в рельефе на каменных стеллах и votивных таблицах, предназначенных для закладки в алтари и стены буддийских храмов и ступ. Широко распространенным иконографическим типом было изображение окруженного человеческими фигурками, животными или маленькими ступами Будды, сидящего в позе лотоса—падмасана—с жестом дхармачакра. Семантика жеста определяет композицию как «Первая проповедь», которая в паганский период вошла в иконографию восьми основных сцен из жизни Будды.

На ряде votивных таблиц из Пагана, выполненных при помощи штампа, запечатлены все канонические композиции, к которым, помимо упомянутых сцен «Просветление» и «Первая проповедь», относятся: «Рождение», «Спуск с небес Таватимса», «Двойное чудо», «Укрощение слона Налагири», «В лесу Парилейяка» и «Паринирвана». Особенно впечатляюще легендарные сюжеты воспроизводились в тематических циклах настенной храмовой живописи. Разработанные паганскими мастерами живописные каноны, где важную роль играли символика жестов, атрибуты, подчинение декоративно-орнаментальной стихии рисунка, смысловому содержанию образа, были определяющими и при художественном воспроизведении легенд о прошлых воплощениях Будды. Для паганского периода, как и в целом для мьянманской изобразительной традиции, характерно тематическое богатство и разнообразие при выборе сюжетов из канонического свода джатак. Если мастера соседних таи-лаосских народов отдавали предпочтение десяти последним историям о жизни бодхисатвы, то мьянманцы прекрасно знали все 550 джатак, о чем свидетельствует, например, иллюстрирующий эти сюжеты гигантский цикл из 1,5 тыс. поливных рельефных изразцов храма Ананды (XI в.).

Классическую «иконную» схему, характерную для всего средневекового искусства, представляли собой алтарные композиции, состоящие из большой статуи Будды, окруженной меньшими по размеру фигурами учеников (ил. 36). Хотя каждый из сподвижников Будды имел легендарное жизнеописание, их изображения ни в коей мере не были портретами. Они выполнялись по канону—в виде буддийских монахов с бритой головой, в монашеском одеянии, с жестом моления анджали. Исключение составляют лишь такие шедевры храмовой паганской пластики, как портретные скульптуры коленапоклоненного короля Чанзитты и главы буддийской сангхи Шин Арахана вокруг колоссальной статуи стоящего Будды из храма Ананды.

Сложившаяся в паганский период система религиозного синкретизма, объединявшая под эгидой буддийского учения широкий круг древних анимистических и фетишистских верований, почитание солярных и природных божеств, культ предков и национальных исторических деятелей, нашла наиболее полное и законченное выражение в искусстве эпохи династии Конбаунов (середина XVIII—конец XIX в.)—периода расцвета мьянманского феодализма. В это время в Северной Мьянме строились грандиозные по своему архитектурному облику города, в том числе и последняя средневековая столица город Мандалай (основан в 1857). По замыслу его основателя короля Миндона в градостроительной концепции Мандалая воплощались религиозно-мифологические идеи о структуре Вселенной, а сам город должен был стать мировым буддийским центром. На вершине мандалайского холма до сих пор стоит статуя Будды уникальной иконографии: правой рукой Просветленный указывает на то место, где, как гласит предание, будет построена столица буддийского мира.

Сердцем Мандалая была королевская цитадель с комплексом деревянных дворцов, украшенных великолепной резьбой и позолотой¹. Если Паган можно назвать архитектурной поэмой в камне, то Мандалай—это лебединая песня средневекового деревянного зодчества. Достижение высот мастерства резчики по дереву воспевали мир народной фантазии: лестничные марши охраняли львы *чинтэ*, опорные столбы превращались в змееобразных драконов *ная* с львиными лапами, демонические маски людоедов *билу*, фигуры зверей, птиц и фантастических персонажей мьянманского фольклора помещались среди изысканного растительного орнамента дверных панно, зубчатый силуэт фронтонов многоярусных крыш создавали вереницы скульптур *натов*. Деревянное здание дворца или храма становилось похожим на сказочный замок после золочения и инкрустации зеркальным стеклом резных деталей архитектурного декора в виде змеев *нагов*, *кейнари* (ил. 37), *натов-охранителей*, Тиджамина (ил. 38) и других мифических существ. Излюбленным персонажем в позднесредневековой художественной школе был хранитель мира Локанат, почитавшийся как покровитель музыки и танца. Согласно легенде, своим божественным пением, танцами и игрой на цимбалах он прекратил кровавую битву между львом *чинтэ* и крылатым слоном за господство на небесах.

¹ Мандалайский королевский дворец был крупнейшим деревянным сооружением мира. Во время второй мировой войны в 1944 г. он был почти полностью уничтожен.

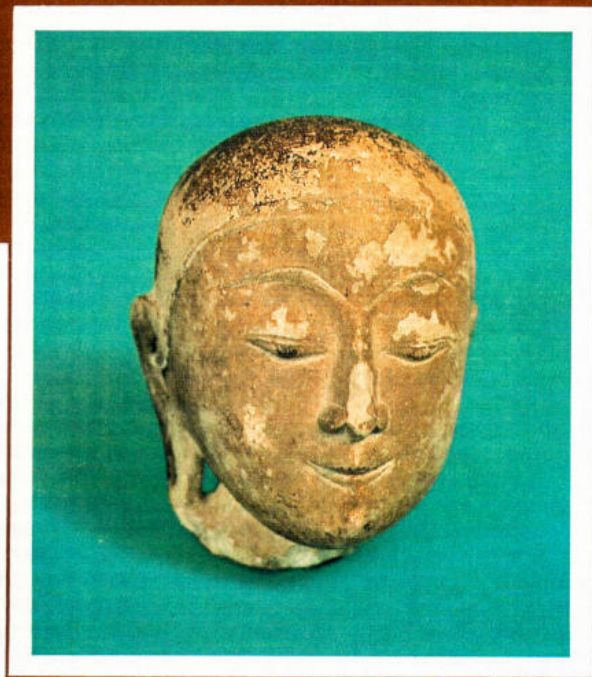
Примером органичного синтеза образов древних воззрений с идеями ортодоксального буддизма может служить первоначально связанная с анимистическими обрядами поклонения *натам* мелкая глиняная пластика эпохи Паганского королевства, когда в ней стала широко использоваться буддийская тематика, фольклорные мотивы сказок и легендарных преданий. Тогда же сложился лаконично-выразительный стиль мелкой пластики, сохраняющийся и в современном народном творчестве. Отдельные, ярко раскрашенные фигурки из необожженной глины или целые миниатюрные композиции изображают персонажей мьянманских сказок («Старший и младший братья Тамбва»), божественную Туязади (считающуюся, подобно индийской Сарасвати, покровительницей наук, литературы и искусств) на мифической утке *хинта*, короля Чанзитту на коне. Но особенно популярны герои буддийских джатак: щедрый король Вейтандара и его жена Мади («Вессантара»), стойкий король нагов Бхурида («Бхуридатта»), кроткий и добрый монах Тувана и жестокий король Пиляка («Сама», ил. 39).

Сюжеты буддийских легенд составляют тематическую основу декора многих традиционных видов народного творчества, в том числе и лакового искусства *юндэ*. С древности мьянманцы используют лак для покрытия изображений будд и божеств, предметов культа и буддийских рукописей, плетеной из бамбука посуды и декоративных ваз, а в последние десятилетия — для создания станковых лаковых картин и настенных панно. Сложный процесс изготовления *юндэ* заканчивается нанесением декора с помощью многоцветной гравировки, росписи, рельефа и техники «золотого лепестка». Композиции лаковых изделий нередко копируют отдельные сцены паганских росписей (панно Ба Джи «Спуск Будды с небес Таватимса», Маун Тин Тун «Уход будущего Будды из дворца», картина неизвестного автора «Четыре сцены из жизни Будды», ил. 41). Художественные особенности полихромных сюжетных композиций демонстрирует одна из лучших работ современной паганской школы — набор дисков, посвященных джатаке о красавице Оуммаданти (Уммадаянти — Сводящая с ума). Изящные стилизованные фигуры персонажей джатаки — короля Бенареса (влюбившегося в жену своего военачальника прекрасную Оуммаданти, но затем отказавшегося от пагубной страсти во имя долга), придворных и слуг — искусно вписаны в архитектурные пейзажи дворцовых построек, покрытых замысловатой вязью тончайших орнаментов. Виртуозным мастерством построения сложных фигурных композиций отличаются гравированные рисунки художника Маун Ла Ба на коробке для бетеля, декорируемой на темы джатаки «Махотада» («Махосадха»).

Богатейшая орнаментика лаковых композиций, вобравшая в себя все сюжетное и стилистическое многообразие средневекового узорочья, содержит не только изображения буддийских символов (лотоса, ступы, зонты и др.), но и различные образы традиционной мифологии. Особое место в декоре бетельных коробок, чаш для воды, столешниц занимает космологический орнамент, образующий круговую композицию из восьми фигур животных — символов планет, в центре которой помещается фантастическое существо *пинсаюба* или *хинта*, олицетворяющее мифическую планету Катэ (ил. 43).

К золотому фонду мифологических сюжетов в искусстве Мьянмы относится прославленный эпос «Рамаяна». Сохранившиеся национальные письменные версии сказания о Раме датируются эпохой позднего средневековья (XVIII в.). Однако, как полагают исследователи, им предшествовали более ранние записи на пальмовых листьях¹, а также довольно широкое бытование этого сюжета в фольклорной среде. О древнем знакомстве мьянманцев с эпосом говорят эпиграфические надписи времен короля Чанзитты (XII в.). Большой популярностью «Рамаяна» стала пользоваться с конца XVIII в. в придворной поэзии, танцевально-драматических и кукольных представлениях, а в XX в. у мастеров искусства *юндэ*. Персонажи эпического сказания, изображенные на лаковых панно (ил. 40) в костюмах классического мьянманского балета, в изящных танцевальных позах, передающих грациозную и эмоциональную манеру жестов и пластику движения тела, свидетельствуют о том, что традиционные мифологические мотивы продолжают питать и современное искусство Мьянмы.

¹ Осипов Ю. М. Литературы Индокитая. Л., 1980. С. 199—205.



36

ГОЛОВА УЧЕНИКА БУДДЫ
(фрагмент скульптуры)7723 П
Мьянма, провинция Сагаия. XIII—XIX вв.
Мрамор, резьба, роспись, позолота. Высота 12,4 см

Скульптурное изображение ученика Будды входило в традиционную алтарную композицию, состоящую из большой статуи Будды в окружении учеников. Справа и слева от Великого Учителя помещались его ближайшие сподвижники Сарипутта и Могаллана. Скульптуры других учеников Будды устанавливались на алтарном пьедестале произвольно (подобные композиции могли украшать и храмовые ниши). В мьянманском искусстве изображались, как правило, только восемь главных учеников Будды Шакьямуни: Сарипутта, Могаллана, Коданна, Ананда, Упали, Рахула, Ревата и Гвамапати¹. В буддийских текстах содержатся легендарные биографии этих архатов.

Сарипутта и Могаллана, выходящие из богатых семей, благодаря своим выдающимся талантам и заслугам, заняли самые высокие посты в монашеской общине. Сарипутта в мудрости уступал только самому Будде и был его правой рукой. Могаллана стал заместителем Главы сангхи и прославился своими сверхъестественными способностями, с помощью которых он посетил обитель богов и другие миры Вселенной. Коданна был одним из восьми брахманских астрологов при дворе раджи — отца Будды, и первым правильно предсказал судьбу принца Гаутамы, после чего отправился в лесное отшельни-

чество. Коданна входил в число первых пяти учеников, которым Будда прочел свою первую проповедь. Ананда, двоюродный брат Будды, состоял в придворной свите принца, а затем достиг состояния архата, вступив в монашеское братство. Упали был придворным парикмахером и, последовав за Буддой, стал одним из составителей «Винайи» — монашеского кодекса поведения. Рахула, сын Будды, попал в сангху еще ребенком, прославившись своими добродетелями и чистотой. Ревата, младший брат Сарипутты, жил в лесу и был объявлен Буддой главой буддийских монахов-отшельников. Он овладел тайнами магии и волшебства и до сих пор считается мьянманцами святым патроном алхимиков и чародеев. Гвамапати в предыдущем рождении обитал как божество в золотом дворце на небесах, а в новом существовании принял буддизм и был участником Первого буддийского собора после смерти Будды. Согласно местной традиции, он посетил монашескую столицу Татхоун в Нижней Мьянме, а также присутствовал при основании города народа пью Проме и поэтому является одним из покровителей монов и пью.

Фрагмент скульптуры ученика Будды выполнен в стиле позднепаганской пластической школы Верхней Мьянмы (XIII—XIV вв.) для украшения интерьера несохранившегося храма, находившегося неподалеку от известного буддийского комплекса Каунхмудо.

Литература:

Maung Htin Aung. Folk Elements in Burmese Buddhism. L., 1962. P. 7.

¹ В Мьянме используются палийские транскрипции имен учеников Будды.



37

СКУЛЬПТУРА НАТА

(5361 П)
Мьянма, Мандалай. Вторая половина XIX в.
Дерево, лак, сусальное золото, резьба, инкрустация
кусочками зеркала. Высота 35 см

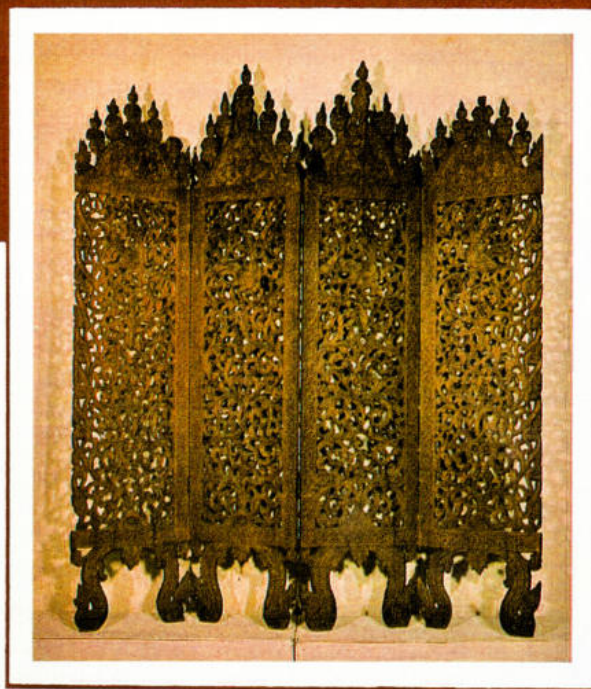
Скульптура изображает ната — божество мьянманского анимистического пантеона. Во главе 37 высших *натов* — покровителей всей страны — стоит Тиджамин. Он является властителем одного из небес индуистско-буддийской космографии — Тавадейнта (Таватимса). Здесь Тиджамин построил золотую ступу Суламани, в которую были помещены волосы принца Гаутама, брошенные им высоко в небо после совершения обряда обрезания волос. Став Буддой, Гаутама посетил небесную обитель Тиджамина, чтобы прочесть проповедь богам и своей матери Майе. Мьянманцы верят, что за два дня до начала Нового года Тиджамин спускается на землю с двумя огромными книгами. В одну из них, в переплете из собачьей кожи, он записывает имена людей, совершивших грехи и злодеяния, в другую, в золотом переплете, — добрые дела и поступки. Появляется Тиджамин и тогда, когда требуется экстренное вмешательство божества. Мьянманцы говорят, что, если на земле творится беззаконие, трон Тиджамина становится жестким, и это служит знаком для Владыки небес вмешаться в дела людей и восстановить справедливость. Тиджамин принимал участие во всех особо важных событиях, происходивших в Мьянме. Согласно легенде, Тиджамин вместе со своими помощниками *натами* присутствовал при закладке священной ступы Шведагон в Рангуне. Он сам выбрал место для реликварной камеры, где должны были быть замурованы восемь золотых волос Будды, полученные мьянманскими купцами Тапусой и Бхаликой из рук самого Великого Учителя в Бодхгае. По дороге из Индии в Мьянму четыре волоса были украдены у купцов. Когда во

время церемонии закладки ступы шкатулка была открыта, волосы чудесным образом оказались на месте и взлетели на высоту семи палм. Волшебный свет, исходящий от реликвий, заставил немых говорить, слепых видеть, глухих слышать, хромым ходить. Дождь драгоценностей усыпал землю по колено. Тиджамин накрыл реликварную камеру слитком золота, а возведенную на этом месте ступу покрыли золотыми листьями и украсили множеством драгоценных камней.

Нат изображен коленопреклоненным со сложенными в молитвенном жесте руками, в традиционной парадной одежде, принятой при дворе мьянманских королей. Характерными элементами костюма являются высокий остроконечный головной убор, а также «пламевидные» крыльшки, украшающие плечи, пояс и переднюю часть юбки.

Литература:

Ожегов С. С. *Архитектура Бирмы*. М., 1970. С. 103.



38

**ШИРМА ЧЕТЫРЕХСТВОРЧАТАЯ
С ИЗОБРАЖЕНИЕМ КЕЙНАРИ
И НАТОВ**

(7379 П)
Мьянма. Вторая половина XIX в.
Дерево, резьба. Высота 185 см

В орнаментальный декор верхней части каждой створки ширмы вписаны фигуры танцующих *кейнари* (киннар). В искусстве Мьянмы, как и в других странах Индокитая, эти мифические существа изображаются с головой и торсом человека и птичьими ногами и хвостом. Волшебные сюжеты о человеко-птицах издавна бытуют в мьянманском фольклоре. Один из наиболее популярных сюжетов о романтической любви девушки-*кейнари* и принца Судханы, восходящий к древнеиндийским легендам, получает широкую разработку в буддийской агнографии (джатака «Судхана»), а с XVI в.—в придворной поэзии Мьянмы. Фабульное повествование литературных произведений, именуемых «Манохари», содержит традиционный рассказ о «небесных селениях» в гималайских лесах, где обитают *кейнари*. В кристально чистых прудах здесь купаются девушки-птицы и среди них — прекрасная Манохари. Влюбившийся в красавицу принц Судхана приказывает охотнику Пундарнику поймать *кейнари*, а затем женится на ней. Однако вскоре принцу приходится уйти на войну, а король по совету министров решает принести Манохари в жертву. *Кейнари* вынуждена улететь. Вернувшись домой, Судхана узнает об исчезновении жены и сразу же отправляется на ее поиски. Преодолев множество препятствий, пройдя долгий путь через моря, леса и горы, юноша находит свою любимую, и они возвращаются в королевство Судханы.

Арочное обрамление створок ширмы завершено фигурами сидящих в молитвенной позе *натов*, которых в системе мьянманского анимизма можно отнести к группе «низших» *натов* (это духи-хранители деревни, дома, домашнего очага, личные «хозяйственные» *наты* и др.). Главное положение в иерархии *натов* занимают духи,

обитающие, как считают мьянманцы, на горе Поупа (Цветущая). Расположенная в центральной части Мьянмы недалеко от Пагана, эта гора с давних времен играла роль своеобразного Олимпа. Верховным *натом* Поупы является Мин Махагири (его почитают и как хранителя домашнего очага). Легенда, изложенная в средневековых мьянманских хрониках, рассказывает о том, что во времена короля Даттабаунга жил кузнец, прославившийся своей красотой и необыкновенной силой. Завидя его славе, король приказал схватить кузнеца, но тому удалось бежать в джунгли. Тогда король женился на его красавице сестре и обманом выманил брата из его убежища. Кузнец, схваченный по приказу Даттабаунга, был сожжен на костре. Присутствовавшая при этой ужасной казни сестра бросилась в костер за любимым братом. После смерти кузнеца и его сестры стали *натами* и поселились на горе Поупа, где им поклоняются как Владыке Великой горы и Златолицой Деве.

Ширма украшена типичной для позднесредневековой мьянманской пластики сквозной резьбой, основу которой составляет растительный орнамент из стилизованных побегов, листьев и цветов лотоса. Внешние края створок ширмы обрамлены цепочками из сплетенных фигур змей нагов. Ножки панелей выполнены в виде змееобразных существ ная, которые в отличие от нагов изображаются с небольшими лапами.

Литература:

Корнев В. И. *Литература Таиланда*. М., 1971. С. 72—79; Temple R. *The fantastic world of the thirty-seven Nats.-Marg.* Vol. IX. N° 3. 1956. P. 51—59.





39

**МИНИАТЮРНЫЕ СКУЛЬПТУРЫ
СО СЦЕНАМИ ИЗ ДЖАТАКИ
О ТУВАНЕ**

(5746 II, 5745 II, 5748 II)
Мьянма, Паган. 1970-е гг.
Необожженная глина, бумага, бамбук, роспись.
Высота: 15; 16; 18 см

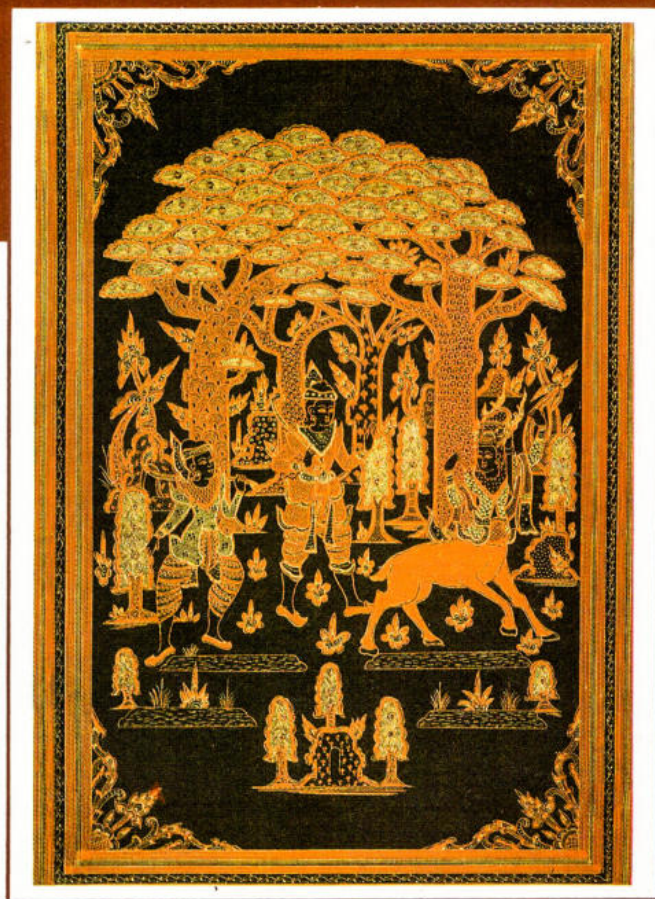
Сюжет джатаки о Туване «Сама» пользуется большой популярностью в изобразительном и танцевально-драматическом искусстве Мьянмы. В основном он сводится к следующему: в двух деревнях по разным берегам реки, протекающей в королевстве Бенарес, жили юноша и девушка. Их родители, давние друзья, решили поженить молодых людей. Но во искупление грехов, совершенных их отцом в одной из прошлых жизней, когда они были братом и сестрой, молодые после свадьбы ушли жить в лес отшельниками. Через некоторое время бог Сакка, предвидя несчастье, убедил их родить сына. Так бодхисатва явился в мир людей в облике Туваны. Зная о его божественной сущности, небожители охраняли младенца в лесной хижине, а прекрасная кейнари заботилась о нем в отсутствие родителей. Когда Тувана вырос, он одел желтые монашеские одежды. Однажды его родители, возвращаясь домой, нечаянно наступили на жилище змеи. Разгневанная кобра плюнула на них ядовитой слюной, и они мгновенно ослепли. С тех пор Тувана стал нежно заботиться о своих родителях. Случилось как-то королю Бенареса Пилияке охотиться в этих лесах. Увидев Тувану, окружен-

ного оленями, которые ели и пили из его рук, Пилияка выстрелил. Смертельно раненый Тувана не стал упрекать короля в жестокости, а попросил его позаботиться о своих слепых родителях. Раскаявшись, Пилияка привел родителей к телу сына, и они оплакивали его целую ночь. И так велико было их страдание, что карма прошлых прегрешений, тяготевшая над ними много жизней, окончилась. Наутро произошло чудо: родители прозрели и своими глазами увидели возрождение Туваны.

Три отдельно стоящие скульптуры изображают эпизоды джатаки о Туване. Слева — король Пилияка, на подставке надпись на мьянманском языке: «Король Пилияка и монах Тувана», на центральной скульптуре — «Монах Тувана идет за водой». Левая миниатюрная композиция представляет сцену, в которой монаха пронзают стрелой.

Литература:

Wray E., Rosenfield Cl., Bailey D. *Ten lives of the Buddha*. N. Y., 1972. P. 41—46.



40

РАМА И ЗОЛОТАЯ ЛАНЬ

(7532 II)
Мьянма, Паган. 1950-е гг.
Бамбук, лак, плетение, гравировка. 40×31,8 см

Сюжетной основой панно послужил древнеиндийский эпос «Рамаяна», получивший своеобразную интерпретацию в произведениях мьянманских поэтов XVIII—XIX вв. Опираясь на поэтические национальные версии сказания о Рама, паганский мастер представил в лаковой композиции один из основных моментов эпического действия — похищение демоном Датагири (Раваной) прекрасной жены Рама Тиды (Ситы). Чтобы совершить злодеяние, Датагири заставляет своего ракшаса Маричи, владеющего средствами магии и волшебства, превратиться в золотую лань и отправляет его к лесной хижине Рама. Тида, увидев прекрасное животное, просит Рама поймать для нее лань. Рама отправляется на охоту, оставив Тиду на попечение своего брата Лаккханы (Лакшманы). Маричи старается увести юношу подальше в лес. Когда же Рама пронзает лань стрелой, ракшас снова приобретает прежний облик и, успев закричать о помощи голосом Рама, умирает. Приняв крик Маричи за отчаянный призыв Рама, Лаккхана спешит на помощь брату. В это время Датагири похищает оставшуюся одну Тиду.

В лаковой картине, изображающей сцену погони за ланью-ракшасом, почти не ощущается атмосфера драматического накала страстей, столь характерная для литературного изложения. Паганский мастер обращается к театральной традиции Мьянмы, представляя один из эпизодов красочного театрального зрелища. Пышные кроны деревьев, словно декорации, обрамляют передний план картины. Персонажи «Рамаяны» Рама и Лаккхана показаны в парадных, тонко орнаментированных костюмах, а страшный ракшас превращен в красивого сказочного «кентавра» — лань с человеческим торсом.

Литература:

Осинов Ю. М. Литературы Индокитая. Л., 1980. С. 199—228.



4

ЧЕТЫРЕ СЦЕНЫ ИЗ ЖИЗНИ БУДДЫ

(40246 кп)
Мьянма, Паган. 1960-е гг.
Бамбук, лак, плетение, гравировка. 65×65 см

Лаковое панно разделено орнаментальными рамками на четыре композиции с изображением сцен из жизни Будды. Иконография сцен выдержана в соответствии с традиционным жизнеописанием Будды Шакьямуни и сопровождается надписями на мьянманском языке¹.

Первая сцена (вверху слева) снабжена надписью: «Рождение будущего Будды под деревом инджин». Согласно легенде, рождение Будды произошло в парке Лумбини, где его мать Майя остановилась на отдых. При знаменательном событии присутствовали боги Индра и Брахма, хранители четырех сторон света и другие небожители. Младенец сделал семь шагов и произнес: «Я — будущий Властитель Вселенной. Это мое последнее рождение». Новорожденного нарекли Гаутамой, а позже дали родовое имя шакьев — принц Сиддхартха. Особенностью мьянманской иконографии этого сюжета является изображение на переднем плане фигурки обнаженного Будды, идущего по дорожке из семи стилизованных цветов лотоса. В центре композиции — стоящая под деревом Майя, перед которой Индра и Брахма держат покрывало.

Вторую сцену (вверху справа) комментирует надпись: «Принц Тидатха (Сиддхартха) натягивает тетиву лука». Как указывается в буддийских текстах, принц Сиддхартха рано женился на принцессе

Ясодхаре из королевства Коли. По обычаю шакьев перед свадьбой были устроены состязания женихов. Первым испытанием была стрельба из лука. Когда Сиддхартха после удачных выстрелов соперников натянул тетиву, камышовый лук сломался. Тогда принц попросил принести священное оружие шакьев — стальной лук, с которым никто не мог справиться. Легко подняв лук, он поразил самую далекую цель. С честью вышел будущий Будда и из состязания на мечах, одним взмахом разрубив две сросшиеся пальмы. Обогнал всех на скачках на лошадях. И, наконец, укротив дикого коня, стал победителем и женихом Ясодхары. Паганский мастер представил в композиции центральный эпизод состязаний, изобразив на фоне дворцовых построек Сиддхартху с луком, а ниже — двух его соперников. В верхней части сцены сидящий на троне отец Сиддхартхи дает наставления сыну перед стрельбой из лука.

Третья сцена (внизу справа) сопровождается надписью: «Сцена свадьбы». В буддийской литературе красочно описывается пир во время бракосочетания Сиддхартхи и Ясодхары. В королевском дворце были повсюду разостланы ковры, развешаны цветочные гирлянды. В знак будущего процветания на полу были рассыпаны зерна риса и поставлены сосуды со священной пищей. Руки жениха

и невесты связали лентой и трижды обвели новобрачных вокруг костра. Брахманы прочитали священные мантры-заклинания. Торжественный момент свадебного действия передает симметрично построенная композиция, центр которой занимает тронная ниша дворца с изображением Сиддхартхи и Ясодхары.

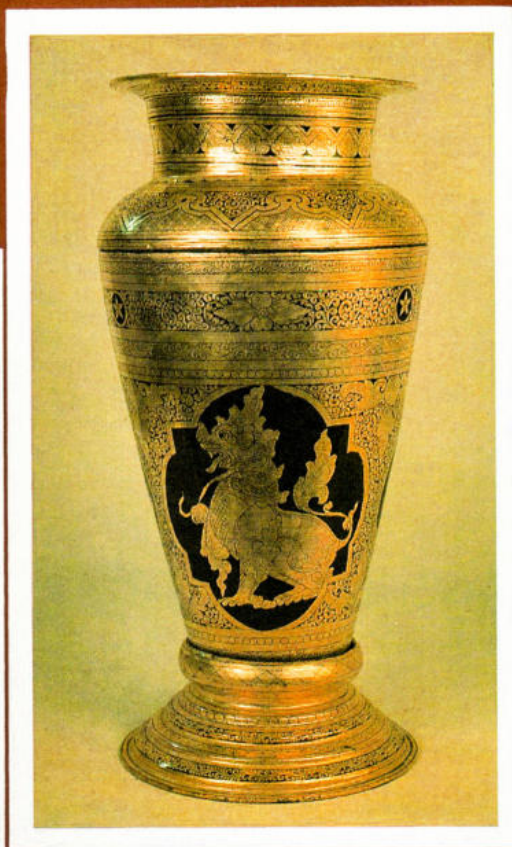
К четвертой сцене (внизу слева) относится надпись: «Выезд принца Тидатха из дворца». Одним из важных событий в жизни будущего Будды считаются четыре его поездки в город, во время которых произошли четыре знамения — встречи со стариком, больным-прокаженным, мертвецом и одетым в желтые одежды монахом. Пораженный увиденным, поняв бренность земного существования, Сиддхартха решает уйти из родного дома, стать монахом, чтобы найти путь спасения, избавления от страданий. На панно запечатлена первая встреча принца со стариком, изображенным справа с двумя попутчиками. Сидящему в колеснице Сиддхартхе возничий Чанна объясняет значение.

Литература:

Арнольд Э. Свет Азии. Спб., 1906.

¹ Надписи с мьянманского языка переведены Т. Е. Шустовой.





42

**ВАЗА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ
ЛЬВА ЧИНТЭ**

(4317 П)
Мьянма, 1963
Бамбук, лак, плетение, техника «золотого лепестка».
Высота 67 см

Большая напольная ваза украшена изображениями фантастического льва *чинтэ*, с образом которого мьянманцы связывают легенду о Сиха Баху, изложенную в поздних текстах цейлонской хроники «Махавамса». В ней рассказывается о том, что когда-то король Бенгалии женился на дочери правителя Мадраса, которая родила ему дочь. По предсказаниям астрологов, принцессе было суждено стать женой льва. Девочка выросла красавицей, но за спесивость и плохой характер была изгнана из королевства. Она присоединилась к каравану купцов. Когда путешественники проезжали через лесную чащу в государстве Лала, на них набросился лев. Испуганные купцы разбежались, а принцесса, помня предсказание, осталась на месте. Лев посадил ее себе на спину и унес в свою пещеру. Красавица родила льву двух близнецов — мальчика и девочку, которых назвала Сиха Баху и Сиха Сивали. Когда они выросли, то Сиха Баху решил уйти к людям. Однажды в отсутствие льва он отодвинул огромный камень, закрывавший вход в пещеру, и вместе с матерью и сестрой отправился в Бенгалию. Вернувшийся в пещеру лев-отец был в отчаянии и в поисках семьи стал приближаться к городам и деревням. Испуганные жители обратились за защитой к королю, который объявил награду тому, кто сумеет убить льва. Сиха Баху вызвался сделать это. Подойдя к пещере льва, он трижды выстре-

лил, но стрелы отскочили от тела льва, защищенного силой отцовской любви. И только когда разгневанный лев сделал шаг вперед, чтобы наказать сына, он стал уязвимым, и четвертая стрела достигла цели. Сиха Баху принес в столицу голову льва, но вскоре, терзаемый раскаянием, ушел в родные места, где основал город вместе с Сиха Сивали, ставшей его женой. Предание говорит о том, что Сиха Баху страдал сильными головными болями, от которых врачи не могли его излечить. Он избавился от них лишь тогда, когда по совету предсказателей установил перед храмом изображение льва и стал ему поклоняться.

В клейме лаковой вазы фигура сидящего фантастического животного с львиным телом и головой дракона дана в иконографии льва-охранителя, подобно тем скульптурам *чинтэ*, которые ставятся у буддийских храмов, монастырей и королевских дворцов для защиты от злых духов.

Литература:

Aung Than. *Shwedagon* (appendix A). Rangoon, 1948.



43

**СТОЛИК НА ТРЕХ НОЖКАХ
С ИЗОБРАЖЕНИЕМ СИМВОЛОВ
ПЛАНЕТ НА СТОЛЕШНИЦЕ**

(5788 П)
Мьянма, Паган. 1970-е гг.
Дерево, лак, техника «золотого лепестка».
Высота 54 см

Ножки столика выполнены в виде нагов с изогнутым змеобразным телом и драконьей пастью. Орнаментальная композиция на столешнице содержит изображения символов планет, используемых в ритуальной практике мьянманцев. Традиционная мьянманская астрология насчитывает девять планет и восемь дней недели. В планетную систему включены Солнце, Луна, Марс, Юпитер, Меркурий, Венера, Сатурн, а также мифические планеты Катэ и Раху. Каждой планете соответствует определенный день недели, сторона света, вахана — ездовое животное, на котором восседает божество планеты или ученик Будды. Катэ считается царицей планет, занимает центральное положение и не связана с временной символикой. Раху, вызывающая, по представлениям мьянманцев, затмения Солнца и Луны, олицетворяет восьмой день недели, помещаемый астрологами между средой и четвергом. Влияние культа девяти планет прослеживается в архитектурной символике Бирмы. При планировке храмовых комплексов и городов определенная пространственная ориентация соотносится с днем недели и символом планеты. Соответствующие изображения учеников Будды устанавливаются как внутри храмов, так и вокруг ступ. Во время культовых церемоний изображения божеств и животных размещаются в строгом соответствии со сторонами света.

- 1) Тигр — восток, понедельник, Луна, Коданна.
- 2) Лев *чинтэ* — юго-восток, вторник, Марс, Ревата.
- 3) Слон — юг, среда до заката солнца, Меркурий, Сарипутта.
- 4) Нага — юго-запад, суббота, Сатурн, Упали.
- 5) Крыса — запад, четверг до восхода солнца, Юпитер, Ананда.
- 6) Слон без бивней — северо-запад, вечер и ночь от заката солнца в среду до восхода в четверг, Раху, Гвамапати.
- 7) Морская свинка — север, пятница, Венера, Могаллана.
- 8) Птица *галоун* (гаруда) — северо-восток, воскресенье, Солнце Рахула.
- 9) *Пинсаюба* (хинта) — центр, планета Катэ. *Пинсаюба* — фантастическое животное «пяти красот» — изображается с рогами оленя, хоботом и бивнями слона, гривой льва, телом нага и хвостом рыбы. В произведениях искусства пинсаюба нередко, как на данной столешнице, заменяется изображением мифической утки хинты (хамсы), символизирующей мудрость и чистоту буддийского сознания.

Литература:

Maung Htin Aung. Folk elements in Burmese buddhism. L., 1962. P. 7—22.





ДІЯЮЧА

Истоки мифопоэтических представлений, на основе которых происходило формирование и развитие художественной культуры Таиланда, в свете новейших археологических исследований все более уходят в «забытое прошлое»¹. Расписная керамика V—III тыс. до н. э., обнаруженная в деревне Банчианг на юге Таиланда, свидетельствует о попытках человека эпохи бронзы передать свое осмысление мира в различных формах орнамента. В них, несомненно, присутствует космогонический аспект: волнообразные линии, круги, спирали чаще всего символизировали два великих начала мироздания—водную и воздушную стихии. По представлениям людей того времени, процесс космогенеза являл собой переход от первозданного океана к суше, от хаоса к организованному космосу, что нашло отражение во многих мифологических повествованиях тайских народов. В мифологии ахатов, одного из северотайских племен, сохранился оригинальный космогонический миф, рисующий творение Вселенной богом Пхатувчунгом, отождествляемым с солнечным светом. Из груди сияющего творца вышло божество, тело которого послужило материалом для создания огромного краба и змея, которых Пхатувчунг опустил в воды Мирового океана для поддержания чудесно возникшего острова—Земли. На севере острова была установлена белая Мировая гора. Мифический паук соткал в небесах золотую паутину, по сверкающим нитям которой спустились на землю души живых существ.

С проникновением на территорию Таиланда религиозно-философских учений Индии, местные мифопоэтические традиции органично вошли в развитую космогоническую систему индуистско-буддийских мифов. В одной из поздних тайских легенд сохранился ведийский мотив космогонической борьбы бога Пра Ина (Индры) с демоном Вритрой, в результате которой на месте упавшего в воды океана топора побежденного демона появилась Золотая страна Суварнабхуми (так в древности называли побережье Индокитая), заселенная позже тайскими племенами. Героический образ Индры пришелся по душе народам таи, в мифологических преданиях которых он выступает как творец Вселенной и повелитель богов. В ряде мифов Пра Ин продолжает свою борьбу уже с местными чудовищами и божествами. Он становится антагонистом одного из главных богов добуддийского пантеона Пра Пхума, которому приписывается космогоническая функция создания календарного цикла (деление времени на годы, месяцы и дни). Из волоса Пра Ина сестры-духи семи планет сделали лук, и пущенная из него стрела отсекала голову Пра Пхуму. В проводимых до сих пор новогодних обрядах момент начала нового цикла символизирует театрализованный ритуал передачи головы чудовища Пра Пхума из рук одной из сестер-планет к другой, причем последняя должна сохранять ее до конца года. Фигура Пра Ина, победоносно восседающего на многоглавом белом слоне Эраване (Айравате), становится излюбленным сюжетом в искусстве Таиланда.

В качестве рудиментов тайской мифологии выступают такие древние образы космогонических мифов, как потоп, мировое древо—лиана, выросшая из ноздрей небесного буйвола, тыква, из которой произошли люди, божество риса Кхуанкхао, участвующее в культовых обрядах, и ряд других. К особенностям религиозно-мифологической системы Таиланда относится мирное сосуществование индианизированной мифологии с обширным кругом исконно местных анимистических верований. По представлениям тайцев, многочисленные духи *пхи* населяют все миры. Пантеон небесных божеств образуют духи *тхены*, земной территорией управляют духи местностей—*пхимьянги* и деревень—*пхибаны*, соответствующих духов имеют растения, животные и люди. Для духов строятся специальные домики *хонхи*, которые устанавливаются перед каждым жилищем, культовым и общественным сооружением.

В синкретическом комплексе религиозно-мифологических представлений тайских народов господствующее положение ко времени образования в середине XIII в. первого независимого государства Сукхотаи заняла буддийская мифология. Сооружавшиеся в столице и других городах королевства величественные храмовые и монастырские комплексы *ваты* служили не только апофеозом учения Будды, но и были наглядным воплощением всей системы

¹ Solheim W. G. New light on a forgotten Past. National Geographic. Vol. 139. N° 3. 1971. P. 330—339.

культурных ценностей, созданных буддизмом. Центральное место в тайском *вате* занимала ступа, заключающая в себе буддийские реликвии и символизирующая гору Меру, и храм *бот*—архитектурное сооружение с двускатными многоярусными крышами, во внутреннем пространстве которого располагался алтарь со скульптурами будд.

Согласно космологическим установкам, соотносящим восточную часть света с миром богов и рая, храм, как правило, ориентировался главным фасадом на восток. Он заключал в себе все основные образы буддийской Вселенной: земной и подземный миры, объединявшие бесконечное множество реальных и фантастических существ (мир сансары), средний, или промежуточный, мир, отведенный тем, кто вступил на указанный Буддой путь нравственного самоусовершенствования (мир бодхисатв и брахм) и, наконец, высшая сфера достигших нирваны существ (будд). Этой символично-религиозной идее была подчинена как архитектурно-пространственная композиция святилища, так и система храмового декора. Не случайно в период Сукхотая возникла традиция украшать стены храма росписями на темы мифологических преданий и буддийских легенд.

Наиболее глубокое влияние на формирование средневековой мифологии тайского буддизма как в сфере литературы, так и изобразительного искусства оказал созданный в середине XIV в. королем Литхай космологический трактат «Три мира по королю Руангу» («Трайпум Пра Руанг»). Помимо религиозно-философских проповедей и концепции трех миров, в нем содержится подробное описание всех сфер обитания: будд, брахм, богов, людей, животных, мифических существ, демонов-асур и др. Подчиненность космологической системы морально-этическому пафосу буддийской философии особенно ощутима в противопоставлении картин райского блаженства праведников адским мучениям грешников, восходящее к древним дуалистическим оппозициям «земное—небесное», «светлое—темное», «жизнь—смерть». Традиционный буддийский ад описывается как совокупность восьми главных, шестнадцати вспомогательных адов и нижнего ада *локанта*, на дне которого царствует безмолвие и темнота. Попавшие в ад грешники распределяются по «кругам» и подвергаются различным видам наказания. Так, совершившие прелюбодеяние или мучимые жаждой возделения в погоне за ускользающими возлюбленными вынуждены постоянно взбираться по стволам деревьев с колючими шипами, раздражающими их тела¹.

По красочным описаниям «Трайпума» тайскими художниками создавались настенные храмовые росписи и живописные панно с впечатляющими сценами страшных пыток в кругах ада и полной гармонии и достатка жизни в цветущих садах рая. Канонизированный тайским духовенством трактат «Трайпум» неоднократно переписывался в монастырях, а позднее, с XVII в., стал снабжаться, как и другие религиозные манускрипты, живописными иллюстрациями. Миниатюры писались, как правило, водяными красками на отдельных листах или длинных бумажных полосах, складываемых наподобие гармошки. Для исполнения деталей тонкого орнамента, украшающего дворцовые постройки, пышные одежды королевских персонажей и придворных, нередко использовался разведенный в воде золотой порошок.

В сюжетный фонд тайской живописи и рельефных композиций вошел обширный круг религиозно-повествовательной литературы и, прежде всего, легендарное житие Будды Гаутамы вместе с каноническим сводом джатак. Наиболее ранними воплощениями житийных повествований бодхисатвы считаются архитектурные рельефы культовых сооружений Накхонпатомы (VIII—IX вв.)—столицы монского государства Дваравати, а также гравированные рисунки на стенах сукхотайского храма Сичум (XIV в.).

В период позднего средневековья в Сиаме (Таиланде) создавались большие живописные циклы на темы индийского эпоса «Рамаяна» (тайское «Рамакиан»), усвоение и переработка которого в духе национальных словесных традиций начались еще в период существования раннеклассовых государств на территории Индокитая (первая половина I тыс. н. э.). Тематика «Рамакиана» прочно вошла в репертуар кукольно-теневого театра *нанг* и маскированных танцевально-драматических представлений *кхон*. Эпические сюжеты были воспроизведены на стенах павильона-библиотеки конца XVII в. из сямской столицы XIV—XVIII вв. Аюттхай. Эта живопись—шедевр тайского искусства золотых лаковых аппликаций, называемых *лайроднам* (орнаменты, вымытые водой). Художественное осмысление сказания о Раме, возведенного тайской традицией в ранг национального героя, позволяло мастерам насыщать живописную ткань произведений сказочно-фольклорными мотивами, изображениями характерных пейзажных, бытовых и придворных сцен, превращая таким образом повествование в грандиозную панораму средневековой жизни Сиамы.

¹ A Thai Buddhist cosmology. California, 1982. P. 61—84.

Среди живописных жанров важное место занимает своеобразная «иконописная» традиция, возникновение которой связано с обычаем преподносить верующими в дар монастырям разнообразные изображения будд, в том числе выполненные на холсте или бумаге. Чаще всего на картинах рисовались одинаковые фигурки сидящих будд, количество которых обычно соответствовало возрасту донатора или определенной юбилейной дате. Назывались такие изображения *пработ* (Будда для храма). Развитая форма *пработа* содержала изображение стоящего Будды, окруженного учениками, дополненное рядом сцен из жизни Великого Учителя (ил. 44).

Буддийское в своей основе изобразительное искусство Таиланда обнаруживает вместе с тем большое количество мотивов, связанных с добуддийскими языческими верованиями тайцев. Храмовая живопись и пластика, особенно периода позднего средневековья, насыщена многочисленными изображениями мифических существ (киннар, гаруд, львов *сингов* и др.). Чрезвычайно популярен фантастический образ змея *нака*, возникший в результате слияния представлений о хтонических божествах с мифологическими персонажами буддийских легенд. Характеристика этого образа никогда не была однозначной. В джатаках истории о волшебных превращениях и вредоносных действиях *наков* соседствовали с повествованиями о воплощении бодхисатвы в образе добродетельного *нака*. В этом отношении показательна поэма XVIII в. «Нанто-нанта сут», рассказывающая о том, чем закончилось похищение *наком* Нанто небесных светил. Для наказания *нака* посланный Буддой ученик Могаллана с помощью магии проник в живот Нанто и превратился там в гаруду. Признавший себя побежденным, *нак* возвратил светила на небо и стал учеником Будды.

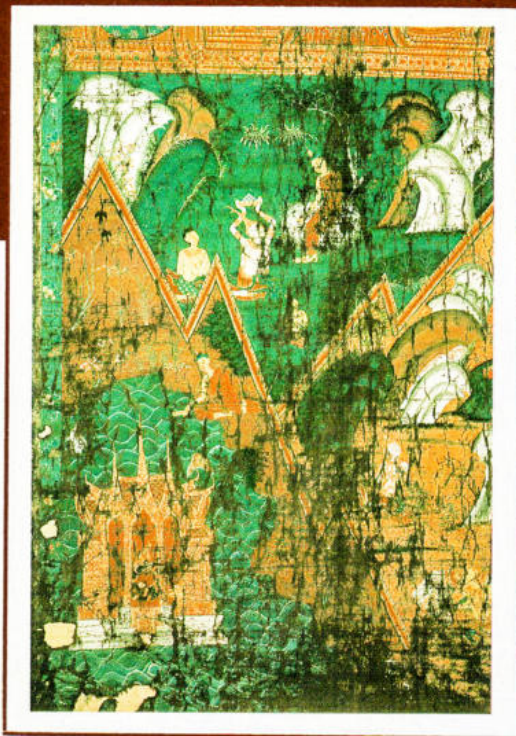
Встречающийся во множестве легенд и мифов образ гаруды — мифической птицы с распростертыми крыльями и человеческим торсом, соперничающей в популярности с *наком*, — получил широкое распространение в архитектурном декоре и декоративно-прикладном искусстве Таиланда и даже вошел в национальную эмблематику.

В отличие от сюжетно-тематического разнообразия живописных и рельефных храмовых композиций в круглой пластике Таиланда господствовал образ Будды, художественную концепцию которого определял палийский канон. Создавшие самобытную скульптурную школу мастера Сукхотая (XIII—XVIII вв.) внимательно штудировали буддийскую иконографию, с необыкновенной чуткостью и талантом использовали пластические достижения монов, кхмеров и сингалцев. Феномен сукхотайской скульптуры определяется прежде всего исключительно высоким мастерством владения материалом (в частности, техникой бронзового литья по восковой модели) и оригинальным пластическим стилем, позволившим тайским мастерам найти новое воплощение традиционных форм. Изучая «сверхъестественную» анатомию Великого Учителя, они обращались к различным текстам. Например, сведения о чудесном наполнении тела Будды «огненной энергией» *теджас* во время проповеди на горе Гридхракута, содержащиеся в махаянистской «Сутре Закона Благого Лотоса», способствовали разработке таких художественных приемов, как эффект «светящихся» прозрачных одежд, плотно облегающих Будду, сплошное золочение, завершение ушници — выпуклости на темени божества — высоким пламенеющим финишем.

Создание образа «коронованного» Будды связано с концепцией чакравартина — повелителя Вселенной, а также принятым в придворной жизни средневекового Сиамом культом обожествленного монарха девараджи. Этому сопутствовало появление апокрифической житийной легенды о наставлении Буддой царя Джамбупати (ил. 45). Иконография типа раджадхираджа (царь царей) предписывала дополнять монашеское одеяние Будды королевскими украшениями, а голову венчать короной-мукутой. К этому типу относятся большинство скульптур позднесредневекового искусства, включающего такие распространенные иконографические образы, как стоящий Будда с жестом двойная абхайя (усмирение ссор и страстей, ил. 45), сидящий Будда Марависай (ил. 46), Будда саматхи (находящийся в медитации) и лежащий Будда паринипхан (переходящий в паринирвану). Скульптуры выполнены в стиле бангкокской школы — прямой наследницы аюттхайской традиции, где важное значение придавалось декоративному оформлению как самих фигур, так и многоярусных пьедесталов (сложные рельефные орнаменты, сплошное покрытие сусальным золотом, инкрустация зеркальным стеклом и т. д.).

Художественный стиль бангкокского периода наиболее ярко характеризует композиция десятиметрового алтарного пьедестала храма Пракео (конец XVIII в.). На верхнем ярусе многоступенчатого алтаря, где в симметричном порядке располагаются различные по иконографии статуи будд, находится главная храмовая реликвия и национальная святыня тайцев — скульптура Изумрудного Будды. Согласно преданию, она была создана богом Вишвакарманом из чистого изумруда и подарена верховным правителем небес Таватимса Пра Ином королю Цейлона. В действительности скульптура вырезана из

полудрагоценного камня нефрита, а первые сведения о ней содержатся в хрониках северотайского государства Ланна, где она находилась в XIII—XIV вв. Побывав затем в лаосских городах Луангпхабанге и Вьентьяне, Изумрудный Будда попал в конце концов в тайскую столицу, благодаря чему бангкокская эра получила в истории Таиланда название «Ратанакосин» (драгоценность Индры).



СЦЕНЫ ИЗ ЖИЗНИ БУДДЫ

(1748 II)
 Таиланд. Вторая половина XIX в.
 Ткань, клеевые краски, золотая краска, роспись.
 244×91 см

В верхней части *пработа*— храмовой завесы— изображена крупная фигура стоящего Будды с жестом защиты (абхайя) в окружении двух учеников (вероятно, это Сарипутта и Могаллана, считающиеся одними из главных учеников Будды), сложивших руки в почтительно-молитвенном жесте (анджали). В нижней части завесы, отделенной орнаментальной полосой от верхней, показано несколько сцен из жизни Будды. Под центральной фигурой сидящего в медитации Гаутамы помещено изображение богини Земли Нанг Торани, отжимающей свои длинные волосы. Как рассказывает буддийское предание, богиня Земли появилась, чтобы подтвердить правоту и истинность избранного Гаутамой пути. Собрав священную воду, которую будущий Будда использовал во время ритуальных возлияний и омовений во всех предыдущих рожденьях, Нанг Торани вызвала наводнение, в водах которого захлебнулись демоны армии Мары— властителя мирских желаний и наслаждений, пытавшегося помешать будущему Будде достичь просветления.

Этому великому событию предшествовал эпизод подношения Суджаты. Согласно легенде, молодая девушка по имени Суджата, намереваясь сделать жертвоприношение духу дерева, приготовила блюдо из риса на молоке, взятом от тысячи коров, вскипятив его в золотом сосуде на огне костра из благовонного дерева. Приняв за духа сидевшего под деревом Гаутаму, Суджата поднесла ему угощение. Шакьямуни принял золотой сосуд, а затем, спустившись к

реке Найранджане и совершив омовение, начал есть. Несмотря на то, что это была его первая трапеза после длительного поста, чудесная пища немедленно вернула ему прежние силы и здоровье, став его последней едой на ближайшие сорок девять дней медитации. Затем Гаутама опустил золотой сосуд в воду, загадав, что если ему суждено стать Буддой, то сосуд поплывет против течения. Так и случилось. Проплыв немного вверх по реке, сосуд плавно погрузился в воду и оказался в подводном дворце короля нагов, который по этому знаку определил, что в мир явился новый Будда.

Следуя стилистическим установкам позднесредневековой школы, мастер противопоставил статично-симметричной композиции верхнего яруса *пработа* живое сценическое действие в нижней части полотна: обрезание Буддой волос, посвящение в монахи, просветление и первое подношение Будде, медитация на берегу пруда, на дне которого возвышается дворец короля нагов. Красочное изображение подводного замка и волшебных персонажей соответствовало фабульным особенностям тайской интерпретации традиционного жития Будды, в которое вводились разнообразные эпизоды сказочно-мифологического свойства.

Литература:

Fickle D. H. *Life of Buddha. Murals in the Buddhaisawan chapel. Bangkok, 1977.*



45

БУДДА СОНГ КРЬАНГ

(1742 П)
 Таиланд. Бангкок. Середина XIX в.
 Бронза, лак, сусальное золото, литье, гравировка,
 инкрустация кусочками зеркала. Высота 59 см

Храмная алтарная скульптура представляет тип «коронованного» будды, в тайской иконографии — Будды сонг крянг. Одетого в корону и богато орнаментированные королевские одежды с украшениями Будду называют также «царем царей» — раджадхираджей, имея в виду не реальный титул Великого Учителя, а весьма распространенную философско-религиозную аллегория. Как сообщается в палийских текстах, будущему Будде Шакьямуни по предсказанию астрологов было предназначено стать правителем мира — чакравartiном, «возничим мировой колесницы». Отказавшись от светской карьеры, Будда становится властителем Истины и Дхармы — буддийского Закона, которому подчинены все миры Вселенной. Когда Учитель прочел свою первую проповедь в Сарнатхе и, образно говоря, «вернул Колесо Дхармы», его начали именовать чакравartiном, или Раджадхираджей.

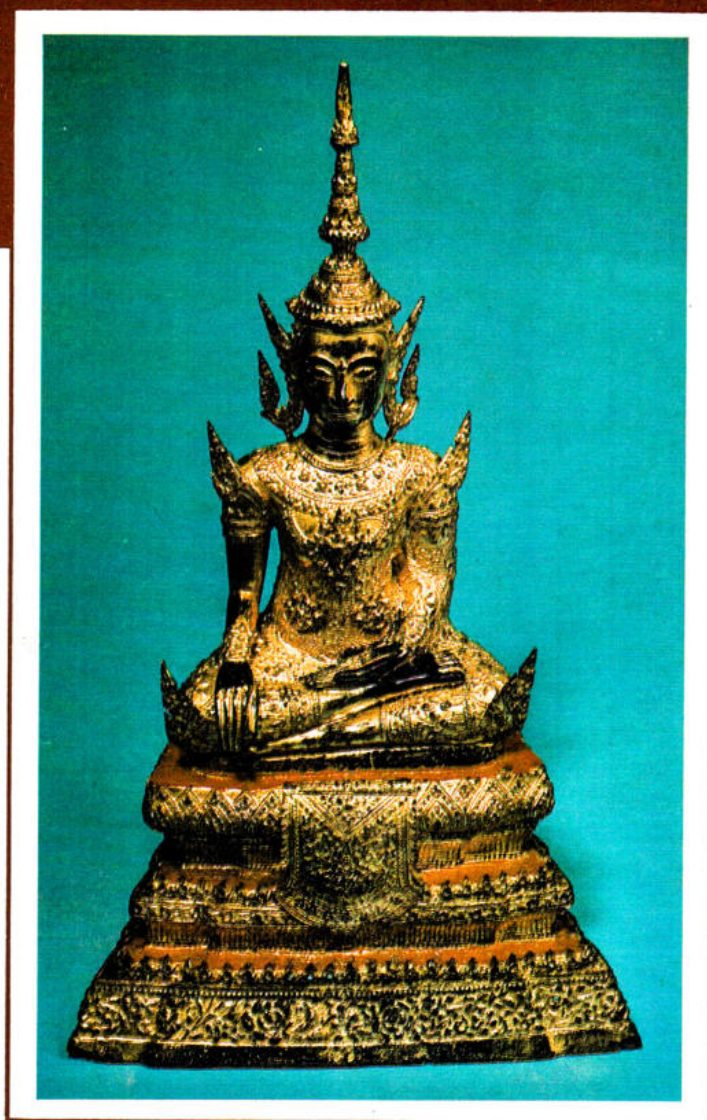
Средневековая легенда, бытующая у народов Юго-Восточной Азии, так объясняет происхождение образа «коронованного» Будды. Когда-то индийский царь по имени Джамбупати возмнил себя величайшим правителем мира и решил завоевать все соседние царства. Чтобы проучить возгордившегося царя, Будда приобрел облик «царя царей» и пригласил Джамбупати в чудесный дворец. Пораженный его великолепием и пышностью, Джамбупати приблизился к роскошному трону, затмившему своей красотой все, что когда-либо видел гордец, и сердце его исполнилось раскаянием и

благоговением перед Великим Учителем. Выслушав проповедь Будды о тщетности мирских желаний и погони за богатством и славой, Джамбупати отказался от своих притязаний, стал учеником Будды и через некоторое время достиг нирваны.

Скульптура стоящего «коронованного» Будды выполнена в стилистической манере бангкокской школы с характерным для тайской пластики жестом двойная абхайя, который интерпретируется местной традицией как прекращение ссоры между родственниками, усмирение «океана человеческих страстей». Толкование мудры связано с эпизодом разрешения Буддой спора между его родственниками по отцу и их соседями из Девадахи — родины матери принца Гаутамы, которые во время засухи не могли прийти к соглашению по поводу сооруженного на смежной территории большого канала. Оригинальное решение образа с использованием жеста двойная абхайя дало возможность придать ему более емкое по содержанию значение: философское разрешение всех жизненных споров по вопросу о сущности бытия следует искать в учении Будды.

Литература:

Fickle D. H. *Crowned Buddha images in Southeast Asia.* — *Art and Archaeology in Thailand.* Bangkok, 1974. P. 85—119.



46

БУДДА МАРАВИСАЙ

(1704 II)
Таиланд. Бангкок. Середина XIX в.
Бронза, лак, сусальное золото, литье,
гравировка, инкрустация кусочками зеркала.
Высота 64 см

Скульптура «коронованного» Будды, сидящего в позе вира с жестом бхумиспарша (касание земли), относится к наиболее распространенному в Юго-Восточной Азии типу, называемому в Таиланде Будда Марависай (Победитель Мары). Победа над демоном Марой, олицетворяющим в буддийской мифологии, подобно христианскому сатане, силы зла и невежества, непосредственно предшествовала Просветлению — важнейшему событию в жизни Великого Учителя. Этому моменту все буддийские тексты с жизнеописанием Будды уделяют особое внимание. В них подробно описывается, как после принятия священной пищи на берегу реки Найрадджаны (см. аннотацию к ил. 44) бодхисатва проследовал к находящемуся неподалеку дереву бодхи (дереву Просветления), сопровождаемый невидимым сонмом божественных существ. Мара, собрав армию страшных демонов и ракшасов, также поспешил к дереву. Пытаясь отвлечь Гаутаму, он принял облик посланца царя Капилавасту и стал умолять Шакьямуни вернуться в родной город, которому якобы грозит несчастье. Но бодхисатва не поддавался обману и твердо шел к намеченной цели. У дерева его встретил бог Сакка в облике старца и, поклонившись, преподнес священную траву. Гаутама растелил траву под деревом бодхи, и она волшебным образом превратилась в золотой трон. Сев на него, будущий Будда дал себе слово не

прерывать медитации до тех пор, пока ему не откроется истина. Мара вновь попытался искутить бодхисатву, послав к нему трех своих юных дочерей. Соблазнительно прекрасные, они стали петь и танцевать перед Гаутамой. Но он остался равнодушен к их чарам, и дочери Мары, превращенные в наказание в безобразных старух, были вынуждены удалиться. Тогда Мара вместе с полчищами демонов стал осаждать трон бодхисатвы, посылая в него огненные стрелы, молнии, ливневые потоки. Защищенный силами своих бесчисленных добродетелей, Шакьямуни оставался спокоен и недвижим. Он лишь слегка коснулся пальцами правой руки земли, призывая по требованию Мары свидетельницу его доблестных свершений богиню земли Нанг Торани, которая низвергла армию Мары в адскую бездну. Последнюю попытку искушения Мара предпринял наутро после Просветления Гаутамы. Он стал уговаривать его немедленно перейти в нирвану. Однако Будда отказался, решив исполнить великую просветительскую миссию во имя спасения всего человечества.

Литература:

Ольденберг Г. Будда. Его жизнь, учение и община. М., 1905. С. 159—165.







JOYU

Памятники материальной и духовной культуры Лаоса обнаруживают тесную связь с народной мифопоэтической традицией. Изучение лаосской мифологии в настоящее время затруднено из-за отсутствия достаточного количества археологического, этнографического и фольклорного материала. Поэтому при реконструкции древнего мифологического комплекса большое значение имеет обращение к ритуально-обрядовой практике, которая в Лаосе до недавнего времени являлась неотъемлемой частью народного быта, выполняя важнейшие социально значимые для коллектива функции. В религиозных обрядах не только воспроизводились мифологические сюжеты, но и создавалась особая атмосфера «связи времен» — прошлого с настоящим, совершалась своеобразная мифологизация действительности, рождалось чувство причастности всего живого к единому космосу.

Синкретическое единство мифа и ритуала особенно ярко прослеживается в церемониальных действиях, проводимых в период празднования лаосского Нового года — Пимая¹. Приуроченный к окончанию жаркого сухого сезона, который сменяется периодом дождей, к началу нового цикла и вечного весеннего обновления, праздник воспринимается как особое сакральное время, дающее импульс космическому ритму природы. Не случайно поэтому в новогодние ритуалы включены танцевально-драматические представления на сюжет мифологического предания о возникновении лаосского королевства. В нем рассказывается о мифической эпохе первотворения, когда Небо и Земля еще были соединены огромным мостом. В организации мира людей существенная роль отведена первому легендарному правителю лаосцев Кхун Болому, имеющему божественное происхождение. Он был послан на землю вскоре после потопа, который Владыка Небес Кхун Фа устроил, чтобы наказать несправедно живших людей. Прибыв в город Мыангтхенг, Кхун Болон обнаружил две огромные тыквы, из которых вышло множество людей, разделившихся на племена и заселивших землю. Кхун Болон вместе с божественными помощниками научил людей земледелию, скотоводству, ремеслам, обрядам, искусству и архитектуре. Правление героя было омрачено тем, что близ пруда Кава вдруг выросла огромнейшая лиана, закрывшая собой свет солнца. Долго никто не решался срубить лиану, пока, наконец, старая супружеская пара — Пху Не и Ня Не — не совершила этот подвиг, погибнув при падении лианы. После смерти супруги превратились в духов — покровителей города, а позднее — и всей лаосской страны.

В ритуальных танцах, инсценировавших миф о Кхун Болоне, роли первопредков лаосцев Пху Не и Ня Не исполняют мужчины в маскарадных костюмах и раскрашенных деревянных масках, изображающих условные гротескно-гиперболизированные человеческие лица. В использовании подобных масок проявляется момент сакрализации персонажей. Сакральную миссию выполняет и сам танец, призванный «оживить» миф, воспроизвести мифологическую ситуацию первотворения, чтобы и символически, и реально закрепить установленный мифическими героями мировой порядок. Считается также, что праздничный ритуал обеспечивает необходимую связь с миром предков, от которых зависит благополучие людей.

Культ мифических прародителей, несомненно, имеет общее происхождение с культом умерших и родовых предков, которым до сих пор поклоняются отдельные горные народности мон-кхмерского населения страны. Скульптуры мужских и женских предков, используемые в ритуально-магической практике, выполняются в той же условно-экспрессивной манере, что и маски Пху Не и Ня Не. К новогодним церемониям относится обряд поклонения фантастическому змею *наку* — защитнику всей страны, обитающему по представлениям лаосцев в подземной пещере горы Пхуси в центре города Луангпхабанг. Покровителями лаосских земель считаются 15 могучих нагов, охраняющих священные места и пещеры в окрестностях древней столицы, как, например, небольшую скалу с монастырем на берегу Меконга с мифическим «отпечатком стопы» побывавшего когда-то здесь Будды. Почитанием также пользуются

¹ Согласно традиционному лунно-солнечному календарю, Пимай отмечается в дни перехода солнца из зодиакального созвездия Рыб в созвездие Овна и падает на 13—16, реже на 14—17 апреля.

наги, живущие в реках, обеспечивающие, как верят местные жители, приток вод на рисовые поля и богатый урожай.

В число праздничных культовых действий включаются обязательные жертвоприношения различным духам *пхи*, образующим огромный анимистический пантеон. Лаосская мифология и фольклор дают большое количество сюжетов, повествующих о самых разнообразных благоприятных и вредоносных действиях *пхи*. Часть *пхи* ассоциируется с духами умерших предков, изображения которых встречаются в орнаментике культовых и декоративных предметов, художественных тканей, как, например, мотив человечка, держащего в поднятых руках рисовые колосья (ил. 48). Подобные мотивы имеют древнее происхождение и восходят еще к временам донгшонской культуры. Это позволяет предположить, что тогда в искусстве тай-лаосских племен могла существовать традиция антропоморфного изображения духов, позже утраченная в отличие от сложившегося изобразительного канона в бирманском культе *натов*.

О синкретизме религиозных верований лаосцев говорит нередкое включение в обрядовую практику специальных ритуальных песнопений, посвященных брахманистским, буддийским и анимистическим богам. Во время официальных праздничных церемоний совершаемые придворными брахманами жертвоприношения сопровождалось речитативным исполнением магических заклинаний и гимнов в честь божественных обитателей индуистско-буддийских небес: Пха Пхома (Брахмы), Пха Сина (Шивы), Пха Ина (Индры), Пха Висану (Вишну) и других. Образы божеств находили воплощение не только в поэтических текстах, но и в скульптурном и живописном декоре храмов. Их изображения наделялись каноническими атрибутами, как, например, трехликий Пха Пхом — лотосами, Пха Ин — мечом, Пха Висану — лотосом, раковиной, магическим оружием ваджрой и диском-чакрой. Иконография и мифология индуизма, первоначальное освоение которых относится ко времени создания крупного религиозного центра — вата Пху — на юге страны в районе Тямпатсак (V — XIII вв.), где жили тямы, а позднее кхмеры, в средневековой лаосской культуре претерпевают определенные видоизменения под воздействием национальных традиций, что характерно для всех трансформаций религиозно-мифологических комплексов в странах Юго-Восточной Азии. Мифологические сюжеты насыщаются божествами местного пантеона, действие переносится на лаосскую почву, функции богов перераспределяются. Так, Пха Ин получает в божественной иерархии тот же высокий статус, что и бирманский Тиджамин. В изобразительном каноне появляется типично лаосский иконографический элемент: Пха Ин восседает на пятиглавом слоне (а не на трехглавом, как в Индии), символизирующем пятичленную пространственную структуру индуистско-буддийской Вселенной.

Формирование мифологии лаосского буддизма происходит в среде тай-лаосских племен, заселивших к концу I тыс. н. э. долины Меконга и его притоков. В качестве государственной религии буддизм хинаяны был утвержден в 1353 г. Фа Нгумом — основателем первого лаосского королевства Лан Санг, столицей которого стал древний центр Мыанг Сва (позднее — город Луангпхабанг). Здесь складываются основные типы культовой архитектуры и принципы их декоративного оформления, остающиеся практически неизменными до сегодняшнего времени. В Лан Санге создаются свои скульптурные школы, органично воспринимавшие достижения соседних тайских, кхмерских и тибето-мьянманских народов.

Преимущественное развитие в круглой пластике Лаоса, как и в Таиланде, получает образ Будды. В алтарной храмовой композиции центральное положение всегда занимает монументальная статуя Будды Шакьямуни, окруженная множеством меньших скульптур будд. В семантическом аспекте алтарь храма воплощает небеса буддийской Вселенной, а статуя Будды отмечает ее сакральный центр. Мифологизация алтарного пространства определена самой концептуальной установкой буддизма на неизбежность преобразования существующего мира в идеальный космос, где обитают одни лишь будды. Поэтому каждая скульптура будды, находящаяся в алтаре, несет на себе ту же семантическую нагрузку, что и центральный образ. Соответственно содержанию композиционная схема алтаря лишена иерархической упорядоченности, алтарное пространство в строгом смысле не отгорожено от ритуальной сферы и может постоянно расширяться (гипотетически бесконечно) и заполняться.

Создание образа Будды осуществлялось в рамках мифопоэтической традиции. Придерживаясь легендарного жизнеописания Будды и разработанного канона *лакрана*, фиксирующего основные признаки совершенства Будды, лаосские мастера тем не менее вносили, казалось, незаметные, но характерные нюансы в строгую буддийскую иконографию, давали своеобразные портретные характеристики образам будд. Их лица почти всегда отличаются ярко выраженными этническими чертами: слегка выпуклые глаза, широкие скулы, округлый подбородок, короткий нос и чуть утолщенные губы. На губах, уголки которых

слегка приподняты, застыла «архаическая улыбка». На голове пламенеет *кхет*—верхняя часть ушниши, выполненная в виде языка пламени.

Среди пластических традиций Индокитая лаосская школа является одной из самых интересных и богатых в иконографическом отношении. Лаосские мастера давали своеобразную интерпретацию разнообразным сочетаниям мудр и асан, в объяснении которых нередко прослеживаются отголоски древних ритуалов и мифологических представлений. В алтарных композициях рядом с традиционным образом Будды Марависай располагаются фигуры Будды кхофон (вызывающего дождь) (ил. 47), Будды лила (идушего) (ил. 47), Будды хамсамут (успокаивающего океан страстей), Будды накпок (осененного капюшоном семиголового змея), Будды умбат (державшего монашескую чашу для подаяний).

В алтари могут ставиться также скульптуры учеников Будды, среди которых особый интерес представляет Пхакатяй, изображаемый в виде сидящего толстого человека со сложенными на животе руками. В его иконографии черты, присущие дальневосточному божеству довольства Путаю, а также будущему Будде Майтрейе, своеобразно сочетаются с местной трактовкой образа. Лаосская притча повествует об ученике Будды—Пхакатяе, который был в молодости очень красивым юношей. Чтобы избежать притяжения женских чар и соблазнов, он начал много есть, внешность его стала безобразной. Но Пхакатяй сохранил красоту и чистоту своей души, обрел высшую мудрость и достиг состояния просветления.

Средневековые идеи о порядке мирового устройства и отношении к храму как образу буддийского космоса определили характер и сюжетику храмового декора: настенной живописи и деревянной резьбы, украшающей окна, двери и фронтон святилища. Рельефные композиции, как и живописные росписи, хотя и не являются объектами поклонения, но всегда содержат изображения символов буддизма. Так, основу скульптурной орнаментики составляет лотосовый узор, состоящий из стилизованных изображений цветов, бутонов и листьев лотоса. Символика лотоса в буддийском искусстве Юго-Восточной Азии многогранна: он олицетворяет божественное начало и творческую энергию; космический лотос интерпретируется как образ возникающей и самотворящей Вселенной, символизирует плодородие, процветание и богатое потомство, ствол лотоса ассоциируется со стволом мирового дерева, цветок лотоса или лотосовый трон является опорой многих божеств в буддийском раю, он отмечает место просветления Будды под деревом бодхи. Осмысление лотоса как символа чистоты и незамутненности буддийского сознания, как знака божественной природы изображаемых персонажей характерно и для лаосского образно-мифологического мышления.

Среди фантастических образов деревянной резьбы наибольшее распространение получает образ змея *нака*, сохраняющего древнюю связь с народной языческой символикой. В форме *нака* выполняются антефиксы и консоли храмовых покрытий, перила лестничных маршей, оформляются углы фронтонов и арочных обрамлений порталов. Переплетающиеся змеиобразные тела *наков* включаются в орнаментуку резных панно. В комплекс мифологических представлений лаосцев входят такие фантастические существа, как *нангматса*—лаосская русалка, *киннали* (киннара)—женщина с птичьим телом, *кин-нон*—существо с телом женщины и головой птицы, *кхут* (гаруда)—мифический орел, *нокхонг* (хамса)—фантастический гусь или утка, *синг*—мифический лев с драконьей головой, демон Лаху (Раху) и другие. Богатейшая сокровищница образов, порожденных народной фантазией, является неиссякаемым источником вдохновения для современных лаосских резчиков по дереву и мастеров декоративно-прикладного искусства.

Тематическую основу храмового декора составляет обширный круг религиозно-мифологической литературы, в которой особое внимание уделяется жизнеописанию Будды Гаутамы. Часто встречаются сцены, посвященные «Сипсат»—историям о десяти последних воплощениях бодхисатвы. Благодаря занимательности фабулы и яркой образности художественного языка, рельефные и живописные композиции на темы джатак служили наиболее наглядным и действенным средством для пропаганды идей буддизма. Например, живописные полотна на ткани середины XIX в. на сюжет джатаки «Пхаветсандон» («Вессантара») (ил. 47), последовательно рассказывающие историю принца Пхавета, обычно развешивались по стенам храмового святилища или входного портика. Они могли служить постоянным украшением храма, но в некоторых монастырях выставлялись только во время специального буддийского праздника Бун Пхавет, отмечаемого ежегодно в первой половине мая. В образно-символической структуре буддийского храма живописное пространство стен образовывало ту ритуальную сферу, которая отождествлялась с миром земным—миром сансары. Горизонтальная протяженность повествовательных свитков ассоциировалась с образом «потока бытия», а развернутая картина жизни бодхисатвы (принца Пхавета) становилась символом Благородного Пути, которым должен следовать каждый буддист. Воплощению религиозно-

философских идей в живописи способствовали выработанные средневековыми лаосскими мастерами характерные художественные приемы: объединение разновременных эпизодов в единой композиции, отсутствие рамок и перерывов в изобразительном пространстве, разномасштабность изображений с выделением главных действующих лиц, использование условных перспективных построений (параллельной и обратной перспективы, «вида с птичьего полета»), включение в живописную ткань фантастических образов, плоскостность, декоративность и т. д.

Живописные полотна служили своеобразными иллюстрациями к литературному произведению, текст которого (как правило, в полном объеме) рецитировался буддийскими монахами во время праздничных церемоний Бун Пхавета. Таким образом, памятники буддийского искусства, как и в целом храмовый комплекс, составляют органичную часть всей системы религиозно-обрядовой практики, сохраняющей до сих пор важнейшие черты мифопоэтического мышления народов Лаоса.



47

БУДДА КХОФОН

(7719 П)
Лаос, провинция Луангпхабанг. XIX в.
Дерево, лак, резьба, сусальное золото.
Высота 25,4 см

БУДДА ЛИЛА

(7720 П)
Лаос, провинция Луангпхабанг. XIX в.
Дерево, лак, резьба, сусальное золото.
Высота 27 см

Иконография Будды кхофон, редко встречающаяся в буддийской пластике других стран, получила широкое распространение в Лаосе благодаря ее ярко выраженной аграрно-магической символике. Будда изображается в монашеском плаще с опущенными руками, словно застывший в позе предстояния в ожидании чуда. Скульптуры типа кхофон обычно изготавливаются и устанавливаются в алтарях в начале сезона дождей и пользуются в это время особым почитанием. В поклонении этим изображениям отражаются народные представления о находящейся во власти Будды живительной небесной влаге, возрождающей всю природу и дающей жизнь рисовым полям.

Скульптура идущего Будды лила представляет собой характерный иконографический образец лаосской пластической школы, изображающий Будду с поднятой к плечу левой рукой в жесте поучения витарка и слегка отставленной назад правой ногой. Образ идущего Будды в круглой скульптуре был впервые создан тайскими мастерами периода Сукхотан (XIII в.) и явился своеобразной интерпретацией канонического сюжета — спуска Будды с небес Таватимса после проповеди своей доктрины матери Будды Майе, богам и небожителям. Для возвращения Великого Учителя с небес на землю Пха Ин (Индра) построил три лестницы: бриллиантовую для Будды,

золотую для себя и серебряную для Пха Пхома (Брахмы). Божества сопровождали Будду, держа над ним белый зонт и опахало. Во время спуска Просветленного произошло чудесное явление, позволившее существам всех миров, небес и кругов ада увидеть друг друга. Символическое значение образа идущего Будды приобретает таким образом более широкое толкование: это победное шествие буддизма по миру.

Литература:

Boisselier J. *La sculpture en Thaïlande*. Fribourg, 1974. P. 127—133;
Boun Souk. *L'image du Buddha dans l'art lao*. Vientiane, 1971.



48

МАТХИ ИЩЕТ ДЕТЕЙ

(714 II)
Лаос, провинция Вьентьян, ват Банпхаобао.
Первая половина XIX в. Ткань, клеевые краски,
роспись.
47,5×164,5 см

Панно представляет собой фрагмент живописной серии на тему джатаки «Вессантара» о предпоследнем воплощении бодхисатвы в образе принца Пхавета, прославившегося исключительным бескорыстием и щедростью. В ряде живописных панно последовательно показываются сцены из истории жизни родителей Пхавета, небесные божества и фантастические существа, принимающие решения о необходимости появления в мире людей бодхисатвы и оказывающие ему в дальнейшем покровительство, эпизоды чудесного рождения Пхавета, благотворительные дела принца, щедрость которого приводит к добровольному пожертвованию белого слона — символа королевской власти и процветания страны. Разгневанные потерей необыкновенного слона жители изгоняют Пхавета вместе с семьей — женой Матхи и двумя детьми — из города. В живописи подробно воспроизводятся сцены дарения брахманам коней и царской колесницы во время лесного перехода царской семьи, отдых во дворце отца Матхи, рассказывается история отрицательного персонажа джатаки брахмана Пхама, отправляющегося в лесную обитель Пхавета, чтобы забрать себе в услужение его детей. Последнее испытание героя, отдавшего отшельнику любимую жену Матхи, приводит к вмешательству богов, возвращающих ее Пхавету. Завершается живописное повествование торжественной сценой возвращения Пха-

вета в родной город, где его встречает отец — царь Сисонсай вместе с выкупленными у Пхама детьми.

На данном панно слева изображен спящий на дереве Пхам, а у подножья — божества с детьми на руках, охраняющие их сон (надпись: «Божества заботятся о детях Пхавета»). Следующая сцена в лесу — «Нанг Матхи, собирающая фрукты». Чтобы она не стала свидетельницей дарения детей, боги, обратившиеся в зверей (тигра, льва и леопарда), преграждают ей путь. Вернувшись в обитель, Матхи узнает о потере детей и умирает (надпись: «Нанг Матхи умерла»). Дав ей волшебный плод, Пхавет возвращает жену к жизни и утешает ее, говоря о величии совершенного им поступка (надпись: «Нанг Матхи соглашается с отдачей детей»). Необычность и сказочность ситуации лаосский мастер подчеркивает включением в живописную ткань полотна изображений реальных и фантастических животных. Над головой сидящих у дверей хижины супругов — мифическая птица пакхим с хоботом слона, летящие попугаи, а внизу — пруд с рыбами, крабом и креветкой.

Литература:

Арья Шура. Гирлянда джатак или сказания о подвигах бодхисатвы. М., 1962; Прамаха Суметхатян. Пхатяо Сипсат (Десять жизней Будды). Вьентьян, 1974. С. 162—169 (на лаосск. яз.).



49

ТКАНЬ ДЛЯ ЖЕНСКОЙ ЮБКИ СИН

(6943 П)
Лаос, провинция Тямпатсак. 1980-е гг.
Шелк, техника матми, ручное ткачество.
168×81 см

Украшающие женскую юбку узоры относятся к числу древнейших мотивов в лаосской изобразительной орнаментике. В верхних фризах ткани и четвертой бордюрной полосе содержатся изображения человечков с поднятыми руками, в которых они держат стебли растений. Стилизованные фигуры напоминают изображения предков, встречающихся на индонезийских тканях — икатах, а также в пластике некоторых горных народностей Лаоса, где до сих пор сохраняется связанная с культом предков ритуально-магическая практика. Орнаментальный мотив растения, в верхней части которого хорошо прорисованы рисовые метелки, называется узором рисового колоса — *кхитдок-тонкхао*. Особая роль риса в земледельческой культуре лаосских народов способствовала мифологизации этого растения, связанного с идеей плодородия, процветания и вечной жизни. В мифологических текстах рис нередко упоминается как священная жертвенная пища богов. В сельскохозяйственных обрядах одним из главных объектов поклонения является богиня риса — Нанг Кхосоп. Во время ритуальных церемоний читаются специальные молитвы, обращенные к Нанг Кхосоп. Существует и особый, посвященный ей праздник — бун Кхун Кхао, проводимый в декабре — январе после сбора урожая. Древняя легенда рассказывает о его происхождении.

Когда-то в давние времена в королевском саду рос божественный рис, плоды которого размером с огромную тыкву были необычайно вкусны. Но однажды старая сварливая вдова при строительстве амбара ударила зерно риса дубиной, и он разлетелся на мелкие куски. Разгневанная этим богиня риса Нанг Кхосоп улетела в далекие леса и стала жить близ пруда Золотого карпа. С

исчезновением риса люди стали умирать. Тогда сын короля отправился к этому пруду, поймал золотого карпа и обменял его у владительницы рыб на ее подругу Нанг Кхосоп. Богиня вернулась, однако через несколько веков она обиделась на правившего тогда жадного короля и вновь покинула мир людей. Оставшаяся в живых супружеская пара Пху Не и Ня Не, с трудом добравшаяся до пещеры, куда скрылась богиня риса, стала умолять жившего в тех местах отшельника помочь им. И тот с помощью магической силы создал из тела Нанг Кхосоп разные сорта риса (белый, черный, клейкий, вьетнамский), а также двух духов-хранителей риса, названных за то, что у них было всего по одному черному глазу, «духами с необычными глазами» — *пхи та хек*. Собственно душа богини риса Нанг Кхосоп, как сказал отшельник, вернется на землю лишь тогда, когда придет Будда Майтрея.

С тех пор, как верят лаосцы, и празднуется бун Кхун Кхао, чтобы богиня риса вернулась. Необходимо также совершать жертвоприношения духам-хранителям рисовых полей *пхи та хек*, для которых сооружаются на полях специальные бамбуковые домики хопхи. *Пхи* иногда почитаются и как духи умерших предков. Это позволяет интерпретировать изображения человечков на тканях матми как образы духов предков или духов-хранителей рисового поля.

Литература:

Archambault Ch. *Structures religieuses lao (rites et mythes)*. Vientiane, 1973. P. 236—241.



БИБЛИОГРАФИЯ

1. Волшебный жезл. Сказки народов Индонезии и Малайзии. М., 1972
2. Джатаки. М., 1979
3. Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. Новый год. М., 1985
4. Као Хюи Динь. Повествование о богатыре Зяунге и этические традиции во вьетнамском фольклоре.—Традиционное и новое в литературах Юго-Восточной Азии. М., 1982
5. Корнев В. И. Тайский буддизм. М., 1973
6. Кхмерские мифы и легенды. М., 1981
7. Маршалль А. Ангкор. М., 1963
8. Мифы древней Индии. М., 1975
9. Мифы народов мира. Т. 1—2. М., 1980
10. Нгуен Зы. Пространные записи рассказов об удивительном. Старинная вьетнамская проза. Ханой, 1981
11. Нгуен Фи Хоань. Искусство Вьетнама. М., 1982
12. Никулин Н. И. Вьетнамская литература. От средних веков к новому времени. X—XIX вв. М., 1977
13. Ожегова Н. И. Искусство Бирмы. М., 1979
14. Ожегов С. С. Архитектура Бирмы. М., 1970
15. Осипов Ю. М. Литературы Индокитая. Л., 1980
16. Парникель Б. Б. Введение в литературную историю Нусантары IX—XIX вв. М., 1980
17. Повелитель демонов ночи. Старинная вьетнамская проза. М., 1969
18. Пропавшая палица. Легенды и сказки Камбоджи. М., 1972
19. Рыбакова Н. Искусство Камбоджи. М., 1977
20. Сказание о Санг Боме. М., 1973
21. Серебряный ключ. Тайские сказки. М., 1963
22. Сказание о Сери Раме. Индонезийская Рамаيانа. М., 1961
23. Сказки народов Бирмы. М., 1976
24. Три великих сказания Древней Индии. М., 1978
25. Чеснов Я. В. Историческая этнография стран Индокитая. М., 1976
26. Archaimbault Ch. Structures religieuses Lao (Rites et Mythes). Vientiane, 1973
27. Bezacier L. L'art vietnamien. P., 1954
28. Boisselier J. La sculpture en Thaïlande. Fribourg, 1974
29. Boisselier J. La peinture en Thaïlande. Fribourg, 1976

30. Cadet J. M. *The Ramakien. The stone rubbings of the Thai epic.* Bangkok, 1975
31. Cowell E. B. *The Jataka or stories of the Buddha's former births. Vol. 1—6* Cambridge, 1895—1901
32. Deydier H. *Introduction à la connaissance du Laos.* Saigon, 1952
33. Durand M. *Imagerie populaire vietnamienne.* P., 1960
34. Giteau M. *Iconographie du Cambodge post-angkorien.* P., 1975
35. *Glass Palace chronicle of kings of Burma.* Rangoon, 1960
36. Lee Khoon Choy. *Indonesia between myth and reality.* L., 1976
37. Marchal C. H. *The Mythology of Indochine and Java.— Asiatic Mythology L.,* 1932
38. Moebirman. *Keris and other weapon.* Djakarta, 1970
39. Porée-Maspero E. *Etude sur les rites agraires des cambodgiennes. Vol. 1, 2.* P., 1962, 1964
40. Parmentier H. *L'art du Laos. Vol. 1—2.* P.-Hanoi, 1954
41. Ulbricht H. *Wayang Purwa. Shadows of the past.* Kuala Lumpur, Oxford, Singapore, 1970

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН МИФОЛОГИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ

АВАЛОКИТЕШВАРА (Индия)	10, 40, 41, 70	ИНДРАДЖИТ (Индия)	65
АЗИДА (Вьетнам)	40	КА-ЗИЕП (Вьетнам)	46, 47
АЙРАВАТА (Индия)	90	КАКЕЙ (Камбоджа)	65
АМИТАБХА (Индия)	70	КАЛА (Индия)	27
АНАНДА (Индия)	10, 45, 47, 78, 87	КАЛУ РАХУ (Индонезия)	32
АНДИНИ (Индонезия)	20	КАНАКАМУНИ (Индия)	66
АН-ЗЬОНГ ВЬОНГ (Вьетнам)	37, 39, 54	КАО ЛО (Вьетнам)	54
АНТАБОГА (Индия)	30	КАПИТУ (Индонезия)	18
АПСАРА (Индия)	9	КАУРАВЫ (Индия)	15
АСУРА (Индия)	9, 91	КАШЬЯПА (Индия)	10, 46, 66
АУ КО (Вьетнам)	37	КЕЙНАРИ (Мьянма)	76, 80, 82
БА ЧИЕУ (Вьетнам)	39	КИМ ДОНГ (Вьетнам)	40, 44
БАРОНГ (Индонезия)	17, 18, 29	КИМ КУИ (Вьетнам)	37, 54
БАТАРА ГУРУ (Индонезия)	14, 20	КИННАЛИ (Лаос)	102
БАТАРА КАВИТАН (Индонезия)	17	КИННАРА (Индия)	9, 74, 80, 92, 102
БАТАРА КАЛА (Индонезия)	14	КИННОН (Лаос)	102
БАТАРА ЯМАДИПАТИ (Индонезия)	15	КИНЬ-ЗЬОНГ ВЬОНГ (Вьетнам)	39
БЕТАРИ ДУРГА (Индонезия)	19	КИНЬ ТАМ (Вьетнам)	42
БАЮ (Индонезия)	22	КОДАННА (Индия)	78, 87
БИЛУ (Мьянма)	74, 76	КОНГ ЧЫ (Вьетнам)	49
БИМА (Индонезия)	27	КРАКУЧХАНДА (Индия)	66
БРАМА (Индонезия)	14, 19, 32	КРУТ (Камбоджа)	62, 65
БРАХМА (Индия)	8, 84, 101, 104	КУАН-АМ (Вьетнам)	10, 39, 40, 44
БУДДА КХОФОН (Лаос)	102, 104	КУАН-АМ ТОА ШОН (Вьетнам)	42
БУДДА ЛИЛА (Лаос)	102, 104	КУАН-АМ ТИЕН ТХУ (Вьетнам)	41
БУДДА МАРАВИСАЙ (Таиланд)	92, 96, 102	КУБЕРА (Индия)	9
БУДДА НАКПОК (Лаос)	102	КУИ (Вьетнам)	37
БУДДА НАТ БАН (Вьетнам)	45	КХУАНКХАО (Таиланд)	90
БУДДА ПАРИНИПХАН (Таиланд)	93	КХУН БОЛОМ (Лаос)	100
БУДДА САМАТХИ (Таиланд)	92	КХУН ФА (Лаос)	100
БУДДА СОНГ КРЫАНГ (Таиланд)	95	КХУТ (Лаос)	102
БУДДА ТИККАМУНИ (Вьетнам)	40, 45	ЛАК (Камбоджа)	65, 68
БУДДА УМБАТ (Лаос)	102	ЛАК-ЛАУНГ КУАН (Вьетнам)	37
БУДДА ХАМСАМУТ (Лаос)	102	ЛАККХАНА (Мьянма)	83
БУТА (Индонезия)	14	ЛАКСАМАНА (Индонезия)	15, 33
БХАЛИКА (Мьянма)	79	ЛАКШМАНА (Индия)	16, 33, 65, 83
БХУРИДА (Мьянма)	77	ЛАО КУАН (Вьетнам)	39
ВЕЙТАНДАРА (Мьянма)	77	ЛАХУ (Лаос)	102
ВЕССАНТАРА (Индия)	10	ЛЕ ЛОЙ (Вьетнам)	37, 39
ВИСНУ (Индонезия)	18, 22, 24, 26, 30, 32	ЛЕЯК (Индонезия)	14, 17
ВИШВАКАРМАН (Индия)	92	ЛИ НЯН ТОН (Вьетнам)	53
ВИШНУ (Индия)	8, 9, 18, 61, 64, 75, 101	ЛИ ТХАНЬ ТОН (Вьетнам)	53
ВРИТРА (Индия)	90	ЛИ ТХАНЬ ТОНГ (Вьетнам)	52
ГАЛОУН (Мьянма)	87	ЛИ ТХОНГ (Вьетнам)	56
ГАНДХАРВА (Индия)	9	ЛОКАНАТ (Мьянма)	76
ГАРУДА (Индия)	9, 21, 24, 26, 29, 30, 65, 74, 87, 92, 102	ЛОКАПАЛА (Индия)	9
ГВАМАПАТИ (Мьянма)	78	ЛОКЕШВАРА (Индия)	70
ДАЙ ДИЕН (Вьетнам)	53	ЛУКАБАЛА (Камбоджа)	68
ДАТ МА (Вьетнам)	50	МА (Вьетнам)	37, 39
ДАТАГИРИ (Мьянма)	83	МАДИ (Мьянма)	77
ДАТТАБАУНГ (Мьянма)	80	МАЙЯ (Индия)	48, 79, 84, 104
ДЕВАРАДЖА (Индия)	60	МАЙТРЕЙЯ (Индия)	10, 40, 46, 70, 102, 106
ДЕВИ РАТИ (Индонезия)	32	МАНДЖУШРИ (Индия)	10
ДЕВА РУЧИ (Индонезия)	27	МАНОХАРИ (Индия)	80
ДЕВИ СРИ (Индонезия)	7, 16, 18, 25	МАРА (Индия)	75, 94, 96
ДЖАМБУПАТИ (Индонезия)	92, 95	МАРИЧИ (Индия)	83
ДЖЕНТАЮ (Индонезия)	21, 33	МАТХИ (Лаос)	105
ДИНЬ БО ЛИНЬ (ДИНЬ ТИЕН ХОАНГ) (Вьетнам)	39, 49	МАУДГАЛЬЯНА (Индия)	10
ЗИАМ ЧАЙ (Вьетнам)	40	МАХАКАШЬЯПА (Индия)	46
ЗИАНГ КИЕУ (Вьетнам)	52	МЕ ПХОСОП (Таиланд)	7
ЗЯУНГ (Вьетнам)	39	МИЗАИН (Мьянма)	75
ИНДРА (Индия)	8, 19, 65, 75, 84, 90, 101, 104	МИНДОН (Мьянма)	76

МИ-НЬОНГ (Вьетнам)	38	САНГ ХЬЯНГ КАМАДЖАЙЯ (Индонезия)	15
МИ-ТЯУ (Вьетнам)	54	САНГ ХЬЯНГ МАНИКМАЙЯ (Индонезия)	20
МИН МАХАГИРИ (Мьянма)	80	САНГ ХЬЯНГ ТУНГАЛ (Индонезия)	14, 20
МОГАЛЛАНА (Индия)	78, 92, 94	САРАСВАТИ (Индия)	77
МПУ БХАРАДАК (Индонезия)	29	САРИПУТТА (Индия)	78, 87, 94
НАГА (Индия)	6, 9, 24, 25, 74, 76, 77, 80, 87, 94	СЕЙДА (Камбоджа)	62
НАК (Лаос)	92, 100, 102	СЕМАР (Индонезия)	15, 16, 19, 20
НАЛАГИРИ (Индия)	76	СЕРИ РАМА (Индонезия)	21, 22, 33
НАНГ КХОСОП (Лаос)	7, 106	СИ АМУК (Индонезия)	21
НАНГ ТОРАНИ (Таиланд)	94, 96	СИДДХАРТХА ГАУТАМА (Индия)	48, 84, 85
НАНГМАТСА (Лаос)	102	СИНГ (Лаос)	92, 102
НАНТО (Таиланд)	92	СИНГА (Индонезия)	17, 28
НАТ (Мьянма)	7, 8, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 101	СИСОНСАЙ (Лаос)	105
НАТАМИ (Мьянма)	79	СИТА (Индия)	62, 83
НАЯ (Мьянма)	76	СИТА ДЕВИ (Индонезия)	21, 22, 33
НГО КУЕН (Вьетнам)	39, 49	СИХА БАХУ (Мьянма)	86
НГОК НЫ (Вьетнам)	40, 44	СИХА СИВАЛИ (Мьянма)	86
НГОК ХОАНГ (Вьетнам)	38, 39	СУВАННМЕЧХА (Камбоджа)	68
НГУЕН ЧУНГ (Вьетнам)	39	СУДЖАТА (Индия)	94
НЕАК (Камбоджа)	60, 61, 62, 66	СУДХАНА (Индия)	80
НЕАК ТА (Камбоджа)	7, 61	СУН ТХИЕН ХАО (Вьетнам)	53
НИЕНГ КАКЕЙ (Камбоджа)	65	ТАМБВА (Мьянма)	77
НОКХОИГ (Лаос)	103	ТАО КУАН (Вьетнам)	38
НЯ НЕ (Лаос)	100, 106	ТАПУСА (Мьянма)	79
ОУММАДАНТИ (Мьянма)	77	ТВАЛЕН (Индонезия)	14
ПАКХИМ (Лаос)	105	ТИДА (Мьянма)	83
ПАНДАВЫ (Индия)	15, 22, 27	ТИДАТХА (Мьянма)	84, 85
ПЕЙТАНО (Мьянма)	75	ТИДЖАМИН (Мьянма)	8, 75, 76, 79, 101
ПИЛИЯКА (Мьянма)	77, 82	ТИЕН ХОАНГ (Вьетнам)	7, 38
ПИНСАЮБА (Мьянма)	74, 77, 87	ТИНТЬЯ (Индонезия)	14
ПРА ИН (Таиланд)	90, 92	ТУВАНА (Мьянма)	77, 82
ПРА ПХУМ (Таиланд)	90	ТУ УЕН (Вьетнам)	52
ПАКРИТИ (Индия)	47	ТУЯЗАДИ (Мьянма)	77
ПРАХ КЕТ МЕАЛЕА (Камбоджа)	60	ТХАНЬ (Вьетнам)	39
ПРАХ НОРЕАЙ (Камбоджа)	61, 62, 64, 65	ТХАНЬ МАУ (Вьетнам)	38
ПРАХ ПЕЙСРОП (Камбоджа)	7	ТХАП ДИЕН (Вьетнам)	40
ПРАХ ТОРНИ (Камбоджа)	68	ТХАТЬ ШАНЬ (Вьетнам)	39, 56
ПРАХ ЭЙСОП (Камбоджа)	61, 62, 68	ТХЕН (Таиланд)	90
ПРАХ ЭНТЕРЕА (Камбоджа)	60, 62, 65	ТХИ КИНЬ (Вьетнам)	42
ПРОМОТОТ (Камбоджа)	65	ТХИ МАУ (Вьетнам)	42
ПУНДАРИК (Мьянма)	80	ТХО ЗИА (Вьетнам)	40
ПХА ВИСАНУ (Лаос)	101	ТХЭН ЛЮА (Вьетнам)	7
ПХА ИН (Лаос)	101, 104	ТХЭН ЧУ ЧЕЙ (Вьетнам)	37
ПХА ПХОМ (Лаос)	101, 104	ТХЮЙ ТИНЬ (Вьетнам)	38
ПХАВЕТ (Лаос)	102, 105	ТЫ ДАО ХАНЬ (Вьетнам)	53
ПХАЗАИН (Мьянма)	75	УММАДАЯНТИ (Индия)	77
ПХАКАТЯЙ (Лаос)	102	УПАЛИ (Индия)	78
ПХАМ (Лаос)	105	ХАМСА (Индия)	87, 102
ПХА СИН (Лаос)	101	ХАНУМАН (Индия)	22, 61, 68
ПХАТУВЧУНГ (Таиланд)	90	ХАРИХАРА (Индия)	61
ПХИ (Таиланд, Лаос)	7, 101	ХЕВАДЖРА (Индия)	61, 64
ПХИБАН (Таиланд)	90	ХИНТА (Мьянма)	77, 87
ПХИМЬАНГ (Таиланд)	90	ХУНГ-ВЬОНГ (Вьетнам)	39, 41, 57
ПХИ ТА ХЕК (Лаос)	106	ЧАЛОН АРАНГ (Индонезия)	17
ПХУ НЕ (Лаос)	100, 106	ЧАН КУОК ТУАН (Вьетнам)	39
РАВАНА (Индия)	15, 21, 22, 33, 68, 83	ЧАН ХЬАНГ ДАО (Вьетнам)	39
РАКСАС (Индонезия)	15, 33	ЧАНЗИТТА (Мьянма)	76, 77
РАКШАС (Индия)	9	ЧАННА (Индия)	85
РАМА (Индия)	15, 18, 65, 77, 83, 91	ЧЖАО ТО (Вьетнам)	54
РАНГДА (Индонезия)	14, 17, 18, 29	ЧЖУН ШИ (Вьетнам)	54
РАТНА МАНГАЛИ (Индонезия)	29	ЧИНТЭ (Мьянма)	74, 76, 86, 87
РАТУ АНОМ (Индонезия)	17	ЧЫНГ НИ, ЧЫНГ ЧАК (Вьетнам)	39, 57
РАХУ (Индия)	62, 87, 102	ШАРИПУТРА (Индия)	10
РАХУЛА (Индия)	78, 87	ШЕШУ (Индия)	8
РЕАЧЕАСЕЙ (Камбоджа)	71	ШИВА (Индия)	8, 14, 19, 20, 61, 68, 101
РЕВАТА (Мьянма)	78, 87	ШОН ТИНЬ (Вьетнам)	38
РИЕП (Камбоджа)	68	ЭНДОЧИТ (Камбоджа)	65
РИЭМ (Камбоджа)	62, 65	ЭРАВАН (Таиланд)	90
САККА (Мьянма)	75, 82	ЭРЛАНГТА (Индонезия)	29
САНГ БОМА (Индонезия)	19	ЯКША (Индия)	9
САНГ ХЬЯНГ ИСМАЙЯ (Индонезия)	19	ЯСОДХАРА (Индия)	84, 85

**Мифы и легенды
в искусстве стран Юго-Восточной Азии**

*Редактор Е. Р. Каньковская
Художественный редактор Л. Г. Бакушева
Художник Н. М. Биксентеев
Технический редактор М. Ю. Греханова
Корректоры Л. А. Ежова, О. В. Стебакова*

Сдано в набор 21.06.89. Подписано в печать 22.02.90 г. Формат 60×90^{1/8}. Бумага мелованная. Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 14. Усл. кр.-отт. 85,25. Уч.-изд. л. 16,05. Тираж 5000 экз. Изд. № 881. Заказ № 2433. Цена 8 руб. 45 коп.

ВРИБ «Союзреламкультура», 125047, Москва, ул. 1-я Брестская, 62
Ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени МПО
«Первая Образцовая типография» Государственного комитета СССР по печати.
113054, Москва, Валуевская, 28.





ИНДОНЕЗИЯ



ВЬЕТНАМ



КАМБОДЖА



МЬЯНМА



ТАИЛАНД



ЛАОС