

К 100-летию  
Государственного музея  
Востока

## Искусство и культура Юго-Восточной Азии

Государственный музей  
Востока

The State Museum  
of Oriental Art

**Н.А. Гожева**  
**А.С. Легостаева**  
**Г.М. Сорокина**

## Искусство и культура Юго-Восточной Азии

Путеводитель  
по постоянной  
экспозиции  
и коллекции ГМВ

**N.A. Gozheva**  
**A.S. Legostaeva**  
**G.M. Sorokina**

## Art and Culture of Southeast Asia

Guidebook

Москва  
2018

*Рекомендовано к печати Редакционно-издательским  
советом Государственного музея Востока*

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

**Н.А. Гожева, А.С. Легостаева, Г.М. Сорокина. Искусство и  
культура Юго-Восточной Азии. Путеводитель по постоян-  
ной экспозиции и коллекции ГМВ. – М.: Государственный  
музей Востока, 2018. – 152 с.: ил.**

Издание продолжает серию путеводителей Государственно-  
го музея Востока и посвящено искусству и культуре шести го-  
сударств Юго-Восточной Азии: Вьетнама, Индонезии, Мьян-  
мы, Камбоджи, Таиланда и Лаоса. Хронологические рамки  
хранящейся в музее коллекции широки – от керамики II–V  
вв. н.э. до художественных произведений начала XXI столе-  
тия. В ней представлены основные виды изобразительного  
и декоративно-прикладного искусства народов Юго-Восто-  
чной Азии, такие как живопись, скульптура, художественный  
текстиль и металл, лаки, театральные куклы, оружие, резьба  
по дереву, слоновой кости и др. Книга является не только ги-  
дом по постоянной экспозиции музея, но и частично «при-  
открывает» музейные фонды, позволяя читателям лучше уз-  
нать культуру Юго-Восточной Азии.

**ISBN 978-5-990-9221-5-0**

© Государственный музей Востока, 2018  
© Н.А. Гожева, А.С. Легостаева, Г.М. Сорокина, текст  
© О.И. Бойко, оформление

|     |                                                                 |
|-----|-----------------------------------------------------------------|
| 7   | Формирование коллекции<br>искусства Юго-Восточной<br>Азии       |
| 13  | Культура народов<br>Юго-Восточной Азии:<br>исторический экскурс |
| 21  | Искусство Вьетнама<br>(А.С. Легостаева)                         |
| 51  | Искусство Индонезии<br>(Г.М. Сорокина)                          |
| 79  | Искусство Мьянмы<br>(Н.А. Гожева)                               |
| 101 | Искусство Камбоджи<br>(Г.М. Сорокина)                           |
| 115 | Искусство Таиланда<br>(Н.А. Гожева)                             |
| 129 | Искусство Лаоса<br>(Н.А. Гожева)                                |
| 142 | Краткая периодизация<br>истории Юго-Восточной<br>Азии           |
| 144 | Краткий глоссарий                                               |
| 147 | Рекомендуемая литература                                        |
| 150 | Summary                                                         |

# ФОРМИРОВАНИЕ КОЛЛЕКЦИИ ИСКУССТВА ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ



*Юго-Восточная Азия*



Государственному музею Востока принадлежит ведущее место в России в деле изучения и популяризации искусства Юго-Восточной Азии. Отдельные художественные произведения из этого региона появились в музее уже в первые десятилетия после его создания. Начало коллекции положили три тайские бронзовые скульптуры Будды XIX в., ранее принадлежавшие представителю знаменитой семьи российских ювелиров А.К. Фаберже. Первое художественное изделие Мьянмы – лаковая шкатулка XIX в. – поступила в 1928 г. из коллекции В.Г. Тардова, российского дипломата, переводчика и поэта, работавшего в 1921–1927 гг. в Иране и собиравшего самые разные произведения восточного искусства. Первыми индонезийскими предметами стали три кинжала *криса*, приобретенные у частных лиц в 1930-е гг. В это же десятилетие собрание обогатилось ценным образцом тайской культовой живописи первой половины XIX в.

Важным этапом сложения коллекции Юго-Восточной Азии стали 1950-е и 1960-е гг., когда были установлены дипломатические отношения с целым рядом стран региона, добившихся независимости после окончания Второй мировой войны – в музей стали поступать изделия, подаренные официальным делегациям и первым лицам руководства СССР во время дружественных визитов в эти страны. Так, после посещения Бирмы (Мьянмы) в 1955 г. первым секретарем ЦК КПСС Н.С. Хрущевым и председателем Совета Министров СССР Н.А. Булганиным музеем были переданы преподнесенные им в дар набор кукол в национальных костюмах, лаковые и серебряные предметы. После визита в Индонезию и Вьетнам в мае 1957 г. делегации, возглавляемой К.Е. Вороши-

ловым, музей получил из аппарата Президиума Верховного Совета произведения индонезийского искусства. Президент Демократической Республики Вьетнам Хо Ши Мин подарил делегации большую бронзовую курильницу, также позднее оказавшуюся в фондах музея. Начиная с 1955 г. в музей неоднократно поступали восточные изделия из Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (с 1958 г. Союз советских обществ дружбы).

В 1960-е гг. еще одним источником пополнения собрания ГМВ становится Дирекция художественных выставок и панорам (ДХВП). В 1962 г. из этой организации были переданы произведения изобразительного искусства Вьетнама – более 80 картин известных художников. Из фондов ДХВП были получены и семь ценных яванских батиков конца XIX – начала XX вв. Целая группа памятников искусства Вьетнама, Индонезии, Мьянмы и Лаоса поступила в 1960-е гг. из Музеев Московского Кремля.

Период активной собирательской деятельности музея пришелся на 1970–1980-е гг. и совпал со временем своеобразного «культурного ренессанса» в большинстве государств данного региона. В 1975 г. в музее был создан отдел искусства стран Юго-Восточной Азии, целенаправленно занявшийся формированием коллекции. Практически ежегодно стали устраиваться выставки произведений искусства из стран региона, после закрытия которых часть экспонировавшихся вещей преподносилась в дар музею.

Так, в 1973 г. после выставки «Народные ремесла Бирмы» коллекция музея пополнилась более чем 350 изделиями декоративно-прикладного искусства. Связи между Министерством культуры СССР и Министерством культуры Социалистической Республики Бирманский Союз в эти годы были настолько активны, что в 1976 г. в результате обмена произведениями искусства в фонды музея поступило 15 первоклассных предметов, в том числе погребальная урна II в. н.э., терракотовые вотивные таблицы VI–XII вв. и др.

В 1980–1981 гг. музейное собрание обогатилось вьетнамской скульптурой, современной живописью и графикой,

прекрасными образцами народного искусства. Всего более 100 произведений были подарены ханойским Музеем изобразительных искусств после их экспонирования в ГМВ. В 1984 г. из этого же музея после проведения выставки «Древнее и современное искусство Вьетнама» в музей были переданы еще 24 произведения.

С 1976 г., после того как посольством Лаосской Народно-Демократической Республики были подарены 48 экспонатов с выставки «Народное творчество Лаоса», в музее начала активно формироваться коллекция предметов искусства этой страны. Важный вклад внесло Министерство промышленности и торговли ЛНДР, передавшее в 1981 г. в дар музею 39 произведений художественного ручного ткачества. В 1987 г. с прошедшей в музее выставки «Традиционное искусство Лаоса» поступили пять уникальных храмовых живописных полотен первой половины XIX в.

Начиная с 1980-х гг. музейное собрание пополнялось в основном за счет даров и приобретений предметов у частных коллекционеров и организаций. Благодаря этому была сформирована коллекция вьетнамской культовой скульптуры XVIII–XIX вв., до этого включавшая в себя лишь единичные образцы. В 1984 г. с выставки «Кустарные изделия Социалистической Республики Вьетнам» было приобретено более 100 предметов современного лакового искусства и фарфора. Большое количество кхмерских изделий – культовая утварь, ритуальные пластины, шкатулки для бетеля и др. – были получены в дар и приобретены у И.А. Малышевой, долгое время жившей в странах Юго-Восточной Азии. Ряд кхмерских и лаосских предметов музей приобрел у дипломата Г.И. Шевелева. Кроме того, благодаря его дипломатической деятельности заместитель министра культуры Камбоджи М. Транэ подарил музею небольшую коллекцию кхмерских керамических сосудов II–VI вв. н.э.

В 1990-е гг. одним из значительных вкладов в собрание музея стали ткани с разных островов Малайского архипелага, подаренные Эрной Витулар, супругой посла Индонезии в России. В 2009 г. музей приобрел у В.В. и Е.В. Балабких

коллекцию лаков Мьянмы XIX – первой половины XX вв. В 2010–2015 гг. собрание пополнилось тканями ручного изготовления и костюмами народов Лаоса, большая часть которых была подарена Л.М. Кунтыш, директором Российского центра науки и культуры во Вьентьяне. Одним из последних важных приобретений стала коллекция индонезийской живописи 1950–1960-х гг., подаренная музеем ученым-востоковедом В.В. Сикорским и Н.Н. Чевтайкиной.

В настоящее время коллекция Юго-Восточной Азии насчитывает около 4200 музейных предметов. Однако искусство различных стран представлено в ней с разной степенью полноты: например, из Малайзии имеются всего 14 предметов, а произведения искусства из Брунея, Сингапура и Филиппин вообще отсутствуют. Именно этим объясняется то, что в путеводителе рассматривается искусство только шести государств: Вьетнама, Индонезии, Мьянмы, Камбоджи, Таиланда и Лаоса. Хронологические рамки коллекции широки – от керамики II–V вв. н.э. до произведений XXI века. И хотя памятники древности и средневековья образуют лишь незначительную ее часть, тем не менее она дает возможность ознакомиться с основными видами традиционного искусства, такими как живопись, скульптура, художественный текстиль и металл, лаки, театральные куклы, оружие, резьба по дереву и др. Мы полагаем, что настоящее издание станет не только путеводителем по постоянной экспозиции музея, но и частично «приоткроет» музейные фонды, что позволит читателям лучше узнать художественную культуру народов Юго-Восточной Азии.

## КУЛЬТУРА НАРОДОВ ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ: ИСТОРИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС



**Страны Юго-Восточной Азии** издревле составляли единую историко-культурную общность, и не случайно в настоящее время они объединены в Ассоциацию стран Юго-Восточной Азии (АСЕАН), в которую входят Бруней, Вьетнам, Индонезия, Камбоджа, Лаос, Малайзия, Мьянма, Сингапур, Таиланд и Филиппины. Интерес европейцев к этим странам, подогреваемый еще со времен античности поисками «островов пряностей» и «золотых земель», с XX в. стал активно проявляться не только в экономико-политической, но и в культурной сфере.

Художественные традиции народов Юго-Восточной Азии чрезвычайно богаты и своеобразны. Однако при всем их многообразии в культуре стран региона обнаруживается целый ряд сходных черт, возникших благодаря широким контактам между ними. Культурное единство Юго-Восточной Азии определили близость социально-экономических структур традиционных обществ, общность исторического процесса и географического положения, а также влияние древнейших цивилизаций Азии – Индии и Китая.

Современные археологические исследования приподнимают завесу времени, за которой долго были скрыты важнейшие явления древних культур Юго-Восточной Азии – создание наскальных рисунков, изготовление керамики, начавшееся здесь уже в 7-м тысячелетии до н.э., а изделий из бронзы – во 2-м тысячелетии до н.э. Связи, существовавшие между народами региона, становятся особенно интенсивными в эпоху Донгшонской культуры (IX в. до н.э. – II в. н.э.). Распространение железа ускорило процесс формирования классовых обществ, что привело в начале нашей

эры к созданию в ряде районов первых крупных государственных образований: Шрикшетра (I–IX вв.) – в Мьянме, Фунань (II–VI вв.) – в Камбодже и Вьетнаме, Тямпа (II–XVI вв.) – в Центральном Вьетнаме и др. В них проходило активное усвоение элементов индийской культуры, в первую очередь религиозно-философских систем индуизма и буддизма, а в Северном Вьетнаме – и китайских традиционных учений конфуцианства и даосизма. На культуру Малайского архипелага значительное влияние также оказал ислам, начавший активно распространяться здесь с XIII в. благодаря деятельности арабских купцов и проповедников из стран Ближнего Востока и Индии (Гуджарата). Восприятие тех или иных иноземных традиций шло избирательно – как правило, заимствовались те элементы, которые находили отражение в местных типах традиционного сознания. В результате сложного процесса симбиоза складывались свои собственные культурные феномены и художественные системы.

Среди множества привнесенных культурных реалий первостепенное место занимало знакомство с обширным фондом религиозной литературы, прежде всего с буддийским каноном «Трипитака» и эпическими поэмами индуизма «Рамаяна» и «Махабхарата». Эти священные тексты были впоследствии переведены на местные языки, получили своеобразную интерпретацию и национальный колорит, стали сюжетной основой для многих произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Для стран Малайского архипелага восприятие традиций мусульманского искусства явилось мощным импульсом к развитию орнаментальных форм.

В период средневековья в крупных государствах, таких как королевство Шайлендров (Индонезия, о. Ява, VIII – середина IX вв.), Шривиджая (Малайский архипелаг, VII–XIII вв.), Камбуджадеша (Камбоджа, IX–XIV вв.), Паган (Мьянма, XI–XVI вв.), Тямпа (Вьетнам, II–XVI вв.), создаются грандиозные храмовые комплексы, поражающие продуманностью архитектурных форм, сложностью и изощренностью скульптурного декора. Среди культовых построек этого времени

главенствуют два основных типа: башнеобразное святилище, характерное для индуистских памятников, и буддийская ступа – мемориальное сооружение, восходящее по форме к могильному кургану. Такие комплексы в целом воплощали космологическую схему Вселенной с трехчастным делением на подземную, земную и небесную сферы. В виде грандиозного храма-горы построен в Камбодже знаменитый Ангкор Ват (первая половина XII в.), пять башен которого возвышаются на трехъярусной террасе. Уникальным творением яванских зодчих стал Боробудур (конец VIII в.) – террасообразное сооружение, соединяющее в своей структуре элементы храма-горы и ступы. В Индокитае ступа приобретает самые различные формы – от полусферических, конусовидных до башнеобразных. Во Вьетнаме получил распространение дальневосточный тип ступы в виде высокой многоярусной пагоды. Наряду со ступой основным элементом буддийского монастыря был храм, внутри которого располагался алтарь со статуями будд. Великолепные примеры буддийского зодчества дают памятники средневекового Пагана, наиболее выдающиеся из которых – ступа Швезигон и храм Ананды второй половины XI – начала XII вв., а также основанные в XIII в. храмовые комплексы Буттхап и Тэйфыонг в Северном Вьетнаме.

Важное значение в сложении художественных традиций имело утверждение буддизма *тхеравады* («путь старейших», южная ветвь буддизма) в качестве государственной религии в странах Центрального Индокитае: тайских королевствах Сукхотхай (XIII–XIV вв.) и Аюттхая (XIV–XVIII вв.), лаосском Лансанге (XIV–XVII вв.), в Камбодже после XIV в. В это время совершается переход от монументального каменного зодчества к деревянному, распространяется тип храма с многоярусной черепичной крышей, богатым резным и расписным декором. В культовой скульптуре складывается иконографический канон, в котором насчитывается самое большое в мире число вариантов изображений Будды. Искусство резьбы по дереву и храмовая живопись достигают своего апогея в период позднего средневековья

(XVII–XIX вв.), когда одним из ведущих эстетических принципов становится стремление к большей декоративности, пышности, парадности. Эти особенности изобразительного языка во многом определялись вкусами и идеалами придворной знати, стремившейся к утонченной и изысканной жизни. В XIX–XX вв. возникает глубокий интерес к национальной истории, восстанавливаются памятники древности и средневековья, отшлифовываются стили регионального искусства.

Культурно-исторические процессы, проходившие в странах Юго-Восточной Азии, нашли отражение в произведениях искусства, которые хранятся в музее и демонстрируются в постоянной экспозиции.

ИСКУССТВО  
ВЬЕТНАМА

ИСКУССТВО  
ИНДОНЕЗИИ

ИСКУССТВО  
МЬЯНМЫ

ИСКУССТВО  
КАМБОДЖИ

ИСКУССТВО  
ТАИЛАНДА

ИСКУССТВО  
ЛАОСА



## ИСКУССТВО ВЬЕТНАМА

**В давние времена** могущественный дракон Лак Лонг-куан встретил небесную фею Эу Ко и полюбил ее. Они поженились, и спустя некоторое время на свет появились сто сыновей. Однако фея-птица и дракон, олицетворявшие противоположные стихии – небо и воду, – не смогли жить вместе и, поделив детей, расстались. Фея поднялась в горы, а дракон спустился к морю и заселил со своими сыновьями прибрежные районы. Один из этих сыновей основал первую полумифическую вьетскую династию Хунгов. Главные персонажи этого предания стали популярными образами в искусстве Вьетнама, жители которого считают себя потомками дракона и феникса.

Изображения животных – крокодилов, оленей, буйволов, тигров и мифических существ – встречаются уже в период донгшонской бронзы (IX в. до н.э. – II в. н.э.). На ударной плоскости барабанов, самых известных изделий этой культуры, фигуры летящих птиц *лак* с длинными хвостами помещены вокруг солярного знака – многолучевой звезды. Помимо животных, отражающих тотемистические верования древних вьетов, на барабанах искусно переданы жанровые сцены: охота, сбор риса и другие сельскохозяйственные занятия, ритуально-магические танцы и лодки с людьми, которые олицетворяют уплывающие в загробное царство души умерших.

Основные особенности историко-культурного развития страны в I-м тысячелетии н.э. определялись ее разделением на три крупные части: Северный Вьетнам, долгое время находившийся в политической зависимости от Китая, Центральный, где сложилось независимое царство

Тямпа (II–XVII вв.), и Южный, частично входивший в мон-кхмерское государство Фунань. Прекрасные памятники индуистской архитектуры и скульптуры сохранились от тямской цивилизации. Наиболее известный комплекс башнеобразных кирпичных святилищ *калан* находится в священном городе Мишоне (VII–XIV вв., пров. Куангнам). Они имеют богатый пластический декор, включающий изображения небесных танцовщиц, музыкантов, слонов и фантастических существ (в музее хранится несколько реплик подобной скульптуры).

Бронзовые и керамические изделия являются одними из важных реалий вьетнамского искусства эпохи древности и раннего средневековья. Для создания керамики ремесленники традиционно используют обладающую отличными свойствами глину из долины Красной реки. Посуда простых форм бытует во Вьетнаме с периода неолита. Позднее, в I-м тысячелетии н.э., по мере усовершенствования технологии создаются сосуды, покрытые глазурью и росписью. Расцвет керамического производства приходится на XI–XIV вв., и этим временем датируется ряд музейных экспонатов. Основной продукцией главных керамических центров в провинции Тханьхоа и г. Тханглонг (Ханой) были изделия типа *гом мен нгок* с селадоновой глазурью серовато-зеленых тонов и *гом мен нга* с глазурью цвета слоновой кости.

### СОСУД ДЛЯ ХРАНЕНИЯ ПРОДУКТОВ

Вьетнам, провинция Тханьхоа, XI–XII вв.  
керамика, глазурь, роспись, гравировка  
Инв. № 17421 I



Сосуд для хранения продуктов простой бочкообразной формы – типичный образец керамики типа *гом мен нга*. Особенностью ранневьетнамских изделий является декоративный лепной венчик в виде узкой полосы из лепестков лотоса, проходящий по оплечью сосу-

да. Тулово украшает растительный орнамент, выполненный коричневой железной краской по рельефу в эскизной манере и свободно расположенный на поверхности, покрытой глазурью благородного оттенка потемневшей слоновой кости. Помимо нашедшего широкое распространение растительного орнамента (побегов и листьев тропических растений, цветов лотоса и т.п.) в число изобразительных мотивов на подобных сосудах входили изображения волн, мифических и реальных животных (драконов, фениксов, слонов и др.), реже встречались антропоморфные изображения. Назначение сосудов имело бытовой характер – в них хранили воду и сыпучие продукты.

Интересным образцом культовой керамики является курильница, выполненная мастерами деревни Батчанг, пожалуй, самого известного керамического центра Северного Вьетнама, расположенного недалеко от Ханоя. Первые упоминания о деревне Батчанг как о месте производства керамики встречаются в летописи середины XIV в., а уже с XV в. изделия этого центра становятся широко известны в стране и за ее пределами. Подобные курильницы были важным атрибутом убранства алтарных столов, в состав которого также входили подсвечники, лампы, чаши для подношений.

### КУРИЛЬНИЦА

Вьетнам, нач. XIX в. (?)  
керамика, глазурь, рельефная лепка  
Инв. № 22679 I



Курильница и по колористической гамме, и по способу украшения с несколькими асимметричным декором довольно точно воспроизводит изделия династии Мак XVI в. Однако в отличие от образцов-предшественников она имеет усложненную форму и перегружена деталями. Как правило, подобные предметы имеют крупные ручки-держатели, сделанные как вертикальные пластины. Навершия ручек музейной курильницы получили более интересную форму – в виде малень-

го дракона или *нге* – фантастического существа, в облике которого угадываются черты собаки, льва и единорога. Помимо многочисленных рельефных изображений драконов тулово сосуда богато декорировано цветочными розетками, изящными бутонами лотоса и хризантемы, вписанными в медальоны, солярными знаками наподобие «пламенеющих» жемчужин, узкими поясами геометрического и растительного орнамента. Кроме того, на поблескивающих чешуйками телах драконов, расположенных на тулове сосуда ближе к ручкам, в картушах в виде стилизованных облаков размещены иероглифы, обозначающие распространенную благопожелательную формулу «богатство и знатность».

Со второй половины XIV в. как в керамике, так и в фарфоре получает распространение подглазурная роспись кобальтом. В музее хранятся бело-голубые чаши XV–XVI вв. на высокой цилиндрической ножке (характерная деталь вьетнамских изделий подобного типа) и сосуды для вина XVIII–XIX вв. с длинным горлышком. С появлением изделий более сложной формы производство керамики выходит в XVI в. на новый уровень, более разнообразным становится и декор изделий. Среди популярных изобразительных мотивов – пейзажные виды и жанровые сцены. Начиная с XVII в. появляются сосуды, выполненные в технике *кракле*, покрытые сетью узора из тонких трещинок.

### СОСУД ДЛЯ ВИНА

Вьетнам, XIX в.

фарфор, металл, подглазурная  
роспись кобальтом

Инв. № 20057 I

Сосудам для вина мастера традиционно придавали форму тыквы-горлянки, изготавливая их с узким вытянутым горлом, размеры которого пропорционально сопоставимы с туловом изделия. Они могли также использоваться и как вазы для одного цветка или веточки.



Горло музейного сосуда почти все закрыто медной насадкой с фигурно вырезанным нижним краем. На тулове изображен пейзаж, представляющий затянутые легкой дымкой горные вершины, поросшие лесом. Роспись выполнена так искусно, что оставшееся незаполненным пространство в нижней части изделия, имитирующее водный поток бегущей с гор реки, и снежная белизна горных склонов придают объем и глубину композиции. Таким образом, на сосуде присутствуют три главные природные стихии – камень, дерево и вода. Завершающим штрихом служит тонкий ободок из двух линий, опоясывающий нижнюю часть изделия.

Буддизм, начавший распространяться на территории страны с начала нашей эры, в XI в. занимает прочные позиции в качестве официальной религии независимого государства Дайвьет. На протяжении XI–XIII вв. складываются основные конструктивные и планировочные принципы культовой архитектуры – простая стоечно-балочная конструкция зданий постепенно обогащается многочисленными декоративными деталями в виде изящно изогнутых концов крыш, резными консолями и кронштейнами, съемными перегородками, дополнительными рядами колонн. По этой конструктивной схеме возводили разные типы религиозных сооружений, наиболее важные среди которых – буддийский храм *тьюа*, поминальное святилище *ден* и общинный дом *динь*. Если *тьюа* и *ден* представляли собой комплексы обычно соединенных между собой построек, то большое, отдельно стоящее здание *диня* сочетало в себе функции святилища местного духа-покровителя и зала для собраний деревенской общины. Но для всех них характерно широкое применение резного убранства.

*Динь* был местом проведения различных религиозных церемоний и праздников сельской общины. Его главным украшением являлись деревянные рельефы, помещавшиеся в основном на горизонтальных балках. В них преобладали композиции с изображением мифических существ, восседающих на фениксах и драконах фей, сцен из народной жизни, примерами которых могут служить хранящиеся в музее факсимильные воспроизведения рельефов XVII–XVIII вв. «Возвращение

с охоты», «Купание в лotosовом пруду», «Гонки на драконьих лодках» и др. В специальном зале, закрытом для общего доступа в обычные дни, стоял алтарь, посвященный духу-защитнику, как правило, основателю деревни. Здесь размещались священные предметы: кресло-трон, шапка или сапоги, деревянные мечи, символизирующие невидимое присутствие обожествленного защитника. В дни праздников реликвии выносили для совершения торжественного обхода деревни, после чего в центральном зале проводили обряд поклонения божеству. Кресло и мечи (их образцы также представлены в коллекции) обильно украшали резьбой, лаком и позолотой. Подобный декор характерен и для семейных алтарей культа предков, который так же, как и почитание духов-покровителей, восходит к древнейшим верованиям вьетов.

#### АЛТАРЬ КУЛЬТА ПРЕДКОВ

Вьетнам, XIX в.  
дерево, лак, резьба, позолота  
Инв. № 20087 I

Домашний алтарь, предназначенный для ритуалов культа предков, представляет собой небольшой резной шкафчик из дерева. Подобные изделия традиционно устанавливают на почетных местах в каждом доме. За раздвижными ажурными створками находится глубокая ниша, куда ставят таблички с именами предков. Место перед дверцами занимают курильницы для благовоний, кувшины для вина и чаши для подношений, среди которых – фрукты, рис и сладости. Алтарь богато украшен позолоченным резным орнаментом, включающим фигуры *ты линь* – четырех мифических животных (дракон, феникс, единорог, черепаха), предстающих зачастую в сложном переплетении с растительным орнаментом, что является отличительной чертой вьетнамской резьбы. Так, ножки культовой мебели, будь то домашний алтарь, подстав-



ка для штандартов или столы для подношений в буддийских храмах, приобретают очертания массивных львиных лап, из плотно переплетенных листьев вытягивается тонкий изящный стебель лозы, завершающийся головкой феникса, а изогнутые туловища драконов эффектно обрамляют верхнюю часть шкафчика наподобие арки.

Драконы *лонг* и фениксы *фыонг хоанг* – самые распространенные изобразительные мотивы в искусстве Вьетнама. На протяжении столетий их образы трансформировались в зависимости от изменений в верованиях вьетов и влияний извне. Со временем *лонг* приобрел весьма необычную внешность – голову хамелеона, глаза кролика, уши буйвола, оленьи рога, длинную змеевидную шею, лапы тигра, чешую карпа, орлиные когти, усы и бороду, гриву или гребень. Он не имеет крыльев, но обладает способностью летать в облаках. Дракон ассоциируется с водной стихией, считается подателем дождя и плодородия. Как посредник между небом и землей, выразитель светлого мужского начала *ян*, он становится символом императора и высшей власти. Его неизменная спутница – птица *фыонг хоанг* – олицетворяет женскую природу *инь*, красоту и совершенство, а в союзе с драконом – космическую гармонию, соединение Неба и Земли. Существовало поверье, что феникс нисходит на землю только в годы мира и процветания или, как и единорог, знаменует рождение добродетельных людей.

Важно отметить, что культы духов и предков существовали в органичном синтезе с буддийской верой. В алтарной части *диня* могли стоять статуи буддийских святых, так же как и местных божеств. В деревенскую среду каноны буддизма привносились из придворных кругов, поскольку изначально эта религия находилась под покровительством императорской власти. Несмотря на то что временами позиции буддизма ослабевали, уступая главное место конфуцианству, как было в XIV–XV вв., положение *сангхи* (монашеской общины) с XVI в. заметно укрепляется, и по всей стране по высшему повелению правителей династии Поздних Ле (1428–1789) начинают вновь возводиться буддийские комплексы, среди

которых такие жемчужины, как Буттхап и Тэйфьонг, перестроенные в XVII–XVIII вв. на базе старых культовых ансамблей.

Буддийский монастырь *тоа* имел сложную структуру и состоял из довольно большого количества зданий. Сооружения состояли из трех находящихся на одной оси частей, что соответствовало традиционным воззрениям о трехчастном строении Вселенной. Алтарная часть символизировала Небо, а зал для молений – земной мир. Небольшой проход из одной части в другую олицетворял подземный мир, и в нем помещались изображения десяти правителей подземных дворцов.

Алтарная часть имела богато украшенное сквозной резбой обрамление. Вдоль стен устанавливали большие отлитые из металла гонги, колокола и комплекты ритуального оружия на длинных древках, расположенные веером. По обеим сторонам от алтаря обычно размещали несколько штандартов с изображением атрибутов даосских бессмертных, входящих в состав восьми драгоценностей *бат бао*, имевших символическое значение. Так, тыква-горлянка выступала в качестве сосуда для хранения эликсира бессмертия, кисть для туши была знаком учености, веер в форме листа смоковницы – благородного отшельничества, флейта символизировала талант, гонг *кхань* в форме полумесяца – титул, мухобойка – атрибут прекрасного досуга, корзина с цветами – элегантность, меч – смелость. Такие штандарты, образцы которых есть в музейной коллекции, использовали во время праздничных церемоний. Все остальное время они стояли в храме, укрепленные на длинных шестах в специальных подставках.

#### ПАРНЫЕ ХРАМОВЫЕ ПАННО

Вьетнам, 1934 г.

дерево, лак, резьба, роспись,  
позолота

Инв. №№ 19556 I, 19557 I

Декоративные панно с иероглифическими надписями могли украшать вход в храм, вестибюль или алтарную часть. Их часто укрепляли на многочисленных колоннах в храмах, что, вероятно, учитывали мастера при выборе формы панно.

Самой распространенной формой был прямоугольник, вытянутый по вертикали наподобие свитка. Панно могли размещать и горизонтально, к примеру, над дверными проемами. Крупные иероглифы, вырезанные обычно на темно-красном фоне, для декоративного эффекта золотили или инкрустировали перламутром, порой представляя каждую черту иероглифического знака в виде птиц либо фрагментов растительного орнамента. Надписи содержали буддийские сентенции, конфуцианские афоризмы, поэтические строки, в образной форме восхвалявшие обитель, а

также изречения посвятительного характера. Расположенные в верхней части рельефные виноградные листья и цветы были символами изобилия и процветания.



Большую часть храмового помещения занимал алтарь, выполненный в виде длинного ступенчатого пьедестала, верхняя часть которого уходила высоко вверх, к потолочным балкам. Расположение скульптуры на ступенях было строго регламентировано и служило своеобразной иллюстрацией к буддийскому учению о нравственном совершенствовании человека (затемненное сознание, познание и просветление). Алтарная композиция начиналась сценой рождения Будды, на одной из средних ступеней помещали фигуру лежащего Будды в момент его смерти и перехода в *нирвану*. Вверху ставили статуи трех будд *там тхе фат*, символизирующие прошлое, настоящее и будущее, а также драгоценности буддизма – Будду, Дхарму (Учение) и *сангху*.

Помимо скульптур Будды на алтаре располагались фигуры *бодхисатв*. Это объяснялось тем, что господствующим направлением буддизма в стране стала *махаяана* («большая колесница»), согласно которой *бодхисатвы* являются основны-

ми помощниками людей на их пути в достижении *нирваны*. В целом же во Вьетнаме сложилась сложная синкретическая религиозно-философская система, вобравшая в себя понятия конфуцианства, буддизма и даосизма наряду с местными верованиями, в первую очередь с древним культом предков. Поэтому в буддийском храме можно одновременно видеть статуи божеств даосского пантеона, легендарных и исторических лиц, канонизированных национальных героев, алтаря Святых Матушек и поминальную скульптуру *тян зунг*.

Культовую пластику выполняли в основном из твердых сортов тропических деревьев, покрывали слоями грунта с добавлением смолы лакового дерева и золотили. Существовали два способа создания золотистой сияющей поверхности – покрытие сусальным золотом и оклеивание серебряной фольгой с последующим нанесением прозрачного лака. Фигуры божеств низшего ранга, чиновников, воинов-охранителей и слуг декорировали разноцветными лаками, обычно темно-красных, коричневых, зеленых тонов, а лица, руки и открытые части тела расписывали розовато-белой краской. В музейной коллекции представлены практически все типы храмовой скульптуры и ее основные персонажи.

#### БУДДА-МЛАДЕНЕЦ ПОД АРКОЙ, УВИТОЙ ДРАКОНАМИ

Вьетнам, кон. XIX – нач. XX вв.  
*дерево, лак, резьба, позолота*  
Инв. №№ 8991 II, 19213 I

В культовой пластике Вьетнама существует тип изображения Будды, редко встречающийся в других странах Юго-Восточной Азии. Будда предстает в виде ребенка, стоящего на лotosовом троне. Голова младенца непропорционально большая, не имеет волос и *ушниси* (выпуклости на темени), а его по-детски пухлое тело при-



крыто лишь узкой набедренной повязкой с имитацией облачного орнамента. Двумя пальцами поднятой левой руки Будда указывает на небо, а опущенной правой – на землю. Эта иконография воспроизводит сцену чудесного рождения Будды, когда, сделав первые семь шагов по вырастающим под его ногами цветам лотоса, он возвестил о том, что его учение будет господствовать на небе и на земле. После этого небесные драконы омыли его благодатным дождем. Следуя легенде, скульптуру Будды-младенца устанавливают в обрамлении декоративной арки из переплетенных тел девяти драконов, образуя композицию «*Тхить ка кью лонг*» («Шакьямуни, которому помогают девять драконов»). На изящной арке среди мифических существ резчики искусно размещают скульптуру малых форм: фигуры *бодхисатв*, монахов, военачальников, вырезанных из дерева и позолоченных.

#### УХОД ПРИНЦА СИДДХАРТХИ ИЗ ДВОРЦА

Вьетнам, XIX – нач. XX вв.  
*дерево, лак, резьба, позолота*  
Инв. № 20883 I

Скульптурная композиция иллюстрирует знаменательный момент в жизни принца Сиддхартхи Гаутамы. Выросший в роскоши и изолированной от внешнего мира обстановке, он долгое время не знал забот и страданий. Принц наслаждался всеми положенными ему по статусу развлечениями до тех пор, пока однажды все не изменилось. В возрасте 29 лет во время прогулок за пределы дворца Сиддхартха столкнулся с процессией проводов умершего, увидел прокаженного, нищего и мудреца. Эти четыре судьбоносные встречи перевернули представления о мире царевича, осознавшего вдруг, что нет ничего постоянного. Он задумался о том, что люди смертны, болезнь может поразить любого человека, что можно лишиться земных благ, ведь богатство мимолетно. Последняя же встреча с мудрецом указала ему путь по дороге избавления от страданий. Решив стать отшельником, он ночью тайно покинул дворец на своем коне, незримо сопровождаемый спустившимися с небес божествами. Они поддерживали копыта коня, чтобы цокот копыт никого не разбудил.



Значительное место в алтарной скульптуре занимают образы Куан Ам – *бодхисатвы* милосердия, сострадания, покровительницы материнства, наиболее почитаемого персонажа буддийского пантеона Вьетнама. Различные ипостаси Куан Ам нашли отражение в соответствующих иконографических типах. Например, многорукая богиня, число рук которой может достигать до тысячи (в экспозиции есть образец двенадцатирукой), воплощает идею божественного всеведения и всемогущества, готовности прийти на помощь всем страждущим.

#### КУАН АМ

Вьетнам, XVII–XVIII вв.  
*дерево, лак, резьба, позолота*  
Инв. № 19646 I

Скульптура относится к иконографическому типу Куан Ам *тоа шон* (в горах), сидящей на скалистом пьедестале. По легенде, Куан Ам была любимой дочерью одного из правителей первой вьетской династии Хунгов. Узнав о решении отца выдать ее замуж, она бежала в горный монастырь Белой птицы, расположенный в горах Северного Вьетнама, и стала монахиней. Со временем она получила известность как великая целительница.

За добродетельность, стойкость в жизненных испытаниях и многочисленные благие деяния позже ее причислили к лику святых. Обычно в руках она держит разные магические атрибуты, в данном случае – волшебную тыкву-горлянку, в которой Куан Ам хранила волшебное лекарственное снадобье, исцеляющее все болезни. Отличающаяся гармоничностью форм, мягкостью моделировки свободно струящихся складок одежды, пронизывающим весь образ ощущением покоя и умиротворенности, скульптура может быть отнесена к лучшим произведениям вьетнамской пластики.



Второстепенным буддийским персонажам отводилось место на нижних ярусах алтаря и в боковых приделах храма. Это чиновники в высоких шапках и парадных халатах, небесные музыканты, грозные воины, служанки и юноши с подношениями в руках. Здесь же восседают одетые в строгие официальные костюмы судьи-правители подземного царства, где согласно традиционным представлениям происходит суд над душами умерших грешников и определяется их наказание.

#### ЧИНОВНИК

Вьетнам, XIX в.  
*дерево, лак, резьба, роспись*  
Инв. № 18969 I

Фигура чиновника относится к типу погребальной скульптуры *тян зунг*, которую размещали в буддийских святилищах или в *дене* – храме, посвященном культу предков. Среди погребальных образов были легендарные персонажи, правители, прославленные военачальники, ученые, основатели храмов, монахи, донаторы, пожертвовавшие большие суммы на строительство храмов, и др. В силу второстепенного положения *тян зунг* в иерархии культовой пластики мастера при изготовлении статуй были более свободны и не следовали строгим правилам канона. Они не старались передать портретное сходство, а создавали скорее собирательный образ совершенного человека, удостоенного за свои высоко нравственные качества – благородство, честность, великодушие – религиозного поклонения. Как правило, персонажи изображались в статичной позе, прямо сидящими и глядящими перед собой с выражением полного умиротворения на лицах.





## ПРАВИТЕЛЬ ПОДЗЕМНОГО МИРА

Вьетнам, кон. XIX в.

*дерево, лак, резьба, роспись*

Инв. № 18843 I

По представлениям вьетнамцев, вселенная состоит из верхнего, земного и подземного миров, в последнем из которых обитают души умерших. Верховным правителем небес и судьей душ является Нефритовый император Нгок Хоанг, поручивший владыке преисподней Зием-выонгу управлять миром усопших. В зависимости от поступков, совершенных человеком при жизни, его душа попадала в один из десяти дворцов, представляющих своеобразный ад,

или проходила несколько дворцов-чистилищ. В каждом дворце правил чиновник, который при помощи своих помощников с головами животных тщательно изучал путь души и определял меру наказания. Пройдя мучения, душа попадала в Десятый дворец, где принимала на Башне Ветров напиток забвения, после чего следовало перерождение. Родившись вновь, душа не помнила прошлой жизни и своих грехов, которые предопределили ее следующую жизнь. Добродетельные души могли родиться небожителями, военачальниками, знатными чиновниками, менее добродетельные – учеными, земледельцами, торговцами или ремесленниками. Худшим же наказанием было превращение в злых неприкаянных духов, животных или водяных тварей.

Тема ада была очень востребована и в храмовой живописи. Свитки с изображениями десяти подземных дворцов и их повелителей, красочно рисующие суд и мучения душ, вывешивали в боковых галереях святилищ для наставления верующих. Кроме того, широкое распространение получили «портреты» воинов-охранителей. Традиция размещения на дверных створках парных фигур грозных стражей берет начало в китайской культуре, где бытует ряд преданий, объясняющих появление хранителей *мэнь-шэней* (вьет. *хо тхан*). Со временем их изображения стали одним из популярных сюжетов в религиозной и народной картине Вьетнама.

## КУЛЬТОВАЯ КАРТИНА «КИМ КЫОНГ»

Вьетнам, XIX в.

(факсимильное воспроизведение XX в.)

*бумага, водяные краски*

Инв. № 19874 I



Образ Ким Кыонга – стража Будды и Закона (Дхармы) – часто встречается в изобразительном вьетнамском искусстве. Согласно сложившимся правилам он предстает в виде воина, стоящего в угрожающей позе, в тяжелых доспехах и с оружием в руках. Скульптурные или живописные изображения охранителей неизменно присутствуют при входе в храм, занимая боковые ниши по сторонам крыльца, либо в передней части сооружения, надежно защищая его сакральное пространство от проникновения злых духов. Для большего устрашения врагов лица могучих стражей нередко окрашивают в красный цвет и придают им свирепое выражение. На свитке из музейного собрания Ким Кыонг стоит в развевающихся одеждах с поднятым вверх мечом. Множество деталей подчеркивает статус небесного воина и его силу: уверенный взгляд, благородное светлое лицо, виднеющаяся из-под накидки пятнистая звериная шкура, богато украшенный шлем и нимб из стилизованных облаков вокруг его головы.

Культовые картины писали водяными красками на вертикальных бумажных свитках в шелковом обрамлении – техника, пришедшая из Китая и распространенная также в светской живописи. Печатные же оттиски, дополненные росписью от руки, были более доступны простому населению, которое охотно покупало красочные картинки для украшения домов. Во многом тому способствовала тематика ксилографических свитков. Помимо гравюр с фигурами буддийских и даосских



святых, анимистических божеств, среди которых особенно почитались Тхань Мау – Святые Матушки (богини гор, лесов и морей), были популярны ксилографии с изображением цветов и птиц, четырех времен года, красавиц с музыкальными инструментами в руках и др. Начиная с XIX в. работы, создававшиеся преимущественно в виде свитков мастерами с улицы Хангчонг в самом центре Ханоя, становятся неотъемлемой частью городской культуры. Большую часть из них составляли серии по мотивам известных литературных произведений и легенд. По мотивам древнего сказания о правителе ранневьетского государства Аулак Ан Зыонг-выонге известный художник Нгуен Данг Кхием создал серию свитков, хранящихся в музее.

**НГУЕН ДАНГ КХИЕМ (1914–?)**  
**СВИТОК ИЗ СЕРИИ «ЛЕГЕНДА ОБ АН ЗЫОНГ-ВЫОНГЕ»**

Вьетнам, 1986 г.

бумага, гуашь

Инв. № 20309 I

В одной из вьетских легенд говорится о том, что Золотая черепаха Ким Куи подарила Ан Зыонг-выонгу коготь, обладающий чудодейственной силой. Из него был сделан крючок

арбалета, без промаха разящего целые армии врагов. Завладеть этим оружием мечтали правители всех соседних стран, а один из них женил своего сына на дочери Ан Зыонга, принцессе Ми Тяу. Влюбившись, девушка выдает секрет мужу. Не в силах противоречить отцу, юноша предаёт свою любимую жену и её отца, подменив чудесный коготь. Это позволило противникам захватить крепость-столицу, и Ан Зыонг вместе с дочерью был вынужден бежать. Не веря в измену, Ми Тяу бросает по дороге вырванные лебединые перья из своей накидки, и по этим следам муж догоняет беглецов на морском побережье. Правитель призывает на помощь волшебную черепаху, и она рассказывает ему правду. В гневе Ан Зыонг убивает дочь, и капельки крови несчастной девушки, стекая в воду, превращаются в жемчужины. Вне себя от горя Ан Зыонг бросается в море и погибает, а муж Ми Тяу впоследствии покончил с собой, утопившись в колодце. Композиции картин, разбитых на две части, позволяют подробно проследить ход легендарной истории. Живописные иллюстрации отличаются непосредственностью в передаче фабулы, условностью композиционного построения, красочной декоративностью.

Если мастера ханойских свитков стремились использовать приемы классической живописи, то создатели деревенского лубка работали в русле фольклорных традиций. Народные картины из селения Донгхо представляют собой цветные изображения небольших размеров (в среднем 25х35 см), отпечатанные на специальной волонистой бумаге, сделанной вручную из коры орлиного дерева *зо* (аквилярии), с помощью нескольких досок-штампов, окрашенных в разные цвета, по одному цвету для каждого клише. Для изготовления красок используют цветы и сок различных растений, золу, кору деревьев, минеральные вещества. Перед печатью бумагу покрывают специальным грунтом – толченым перламутром морских раковин, смешанным с клеем на основе рисового отвара, что делает бумагу более прочной. Перламутровый порошок добавляют и в краски для придания им своеобразного мерцания. Композиция лубка проста и лаконична, основное внимание уделяется четкому контуру и ярким цветовым плоскостям. Сюжеты весьма разнообразны: от

картин на исторические и религиозные темы до жанровых, часто сатирических сценок и благопожелательных композиций. Среди последних наиболее популярны изображения свиньи с поросятами, курицы с цыплятами, улыбающихся мальчиков с различными атрибутами в руках, имеющих символическое значение. Так, малыш с рыбой или петухом олицетворял успех на экзаменах, а следовательно, карьеру чиновника и безбедную жизнь, свинья – изобилие, курица с цыплятами – множество сыновей и семейное счастье. Народную картину продавали накануне Нового года по лунному календарю (*Тет Нгуен дан*), благодаря чему лубок и получил свое название – *чань тет* (новогодняя картина).



#### НАРОДНАЯ КАРТИНА «МАЛЬЧИК НА БУЙВОЛЕ»

Вьетнам, деревня Донгхо,  
мастерская Нгуен Данг Те, 2010 г.  
*бумага, цветная ксилография*  
Инв. № 22641 I

К известным сюжетам в народной картине относятся парные изображения мальчиков, сидящих на буйволах. Один из них запускает воздушного змея, другой, сидя на спине буйвола под большим листом лотоса, как под зонтом, играет на флейте. В сельской местности Вьетнама такую картинку можно увидеть и в наши дни, поскольку погонщик буйвола

– традиционное занятие мальчиков. Согласно преданиям и летописным сведениям даже императоры в детстве выводили своих буйволов на залитые водой рисовые поля. В их числе был и Динь Бо Линь (тронное имя Динь Тьен Хоанг), основатель династии Динь (968–981). Одна из легенд гласит, что после смерти отца-военачальника он с матерью скромно жил в местности Хоалы, пас быков и буйволов и даже использовал их в детских баталиях. Восседая на черном буйволе, он возглавлял одну из армий, постигая в игре военное искусство.

#### НАРОДНАЯ КАРТИНА «ТРИ БОЖЕСТВА»

Вьетнам, деревня Донгхо,  
мастерская Нгуен Данг Те,  
2010 г.

*бумага, черно-белая  
ксилография*

Инв. № 20488 I



Изображенные в центре многофигурной композиции «звездные божества» даосского пантеона – Фу-син, Лу-син и Шоу-син – предстают в виде благородных старцев *там да* (кит. *сань син*), олицетворяющих благопожелательную формулу *фу лу шоу* – «счастье, карьера, долголетие». Обычно их легко узнать по ряду признаков и атрибутов. Так, Шоу-сина, божество долголетия, изображают с лысой головой шишковатой формы, посохом и персиком – символом бессмертия. Лу-сина можно видеть сидящим верхом на олене, поскольку иероглифы *лу* (олень) и *лу* (карьера) – слова-омонимы. Другой вариант трактовки образа Лу-сина – старец с ребенком на руках как символ дарения сыновей. Фу-син – «звезда счастья» – согласно легендам имел реальные прототипы, и представляют его по-разному: либо с ребенком, которого он ведет за руку, со свитком в руках или с волшебным жезлом *жуи*, исполняющим желания, либо в окружении летучих мышей – знаков счастья. Кроме того, мастера часто дополняли или заменяли «портреты» старцев их атрибутами, создавая своего рода ребусы. Музейная картина насыщена подобными деталями-загадками. Так, на переднем плане показан мальчик, сидящий на единороге (*килане*) с листом лотоса, что символизирует мир и спокойствие, а также пожелание успешной карьеры, поскольку форма растения имитирует один из важных атрибутов чиновника – зонтик славы *лаунг*.

Интересный аспект народного искусства демонстрируют находящиеся в коллекции ГМВ марионетки традиционных кукольных представлений. Среди них особенно знаменит *муа жой ньюк* (театр на воде). Первые сведения о куклах на воде датируются 1121 г. – они упоминаются в надписи на каменной стеле одного из храмов неподалеку от Ханоя. При-

мерно с этого времени складываются особенности этого театра. Спектакли устраиваются обычно на небольшом озере, при этом зрители располагаются на берегу, а сценической площадкой служит водная гладь, ограниченная шестами, соединенными веревками (в наши дни во время гастролей используют мобильные бассейны). Актеры, стоя за специальными ширмами по пояс или по колено в воде, управляют куклами, основания которых крепятся к длинным бамбуковым шестам. Особенно впечатляющи вечерние спектакли при свете факелов. Эффектно смотрятся танцы фей и выход дракона, когда грозный *лонг* выпрыгивает из воды в клубах дыма под звуки ослепительного фейерверка. Красочные представления проходят под сопровождение сидящего сбоку от водоема на специальном возвышении оркестра, играющего на национальных музыкальных инструментах.

#### КУКЛА ТЕАТРА НА ВОДЕ

Вьетнам, 1970-е гг.

*дерево, резьба, роспись*

Инв. № 20000 I

Представления театра кукол на воде по сложившейся традиции ведет кукла-«конферансье» Тэу. Этот любимец публики пользуется большой популярностью, о чем свидетельствует ласковое обращение «дядюшка Тэу». Он появляется в начале и конце каждого номера, поясняет ход действия и отпускает шутки на злобу дня. Его изображают в виде

коренастого круглолицего улыбающегося человечка, одетого в набедренную повязку. Иногда столь скромный костюм дополняет яркий распахнутый жилет. Фигуры с подвижными руками и ногами вырезали из дерева и раскрашивали яркими красками. Как и лубку, им присущи определенная условность и стилизация образов. Так, отдельные детали куклы (пальцы рук, ног, фрагменты костюма) не получают проработки и выглядят нерасчлененными брусочками дерева.



Богатыми традициями отличаются многочисленные виды декоративно-прикладного творчества. Бронзовое литье – один из самых ранних видов ремесел, возникших во Вьетнаме. Для обслуживания религиозных культов производили курильницы, подсвечники, вазы, светильники, разного рода подставки, отлитые из сплавов и украшенные насечкой другими металлами. К примеру, очень эффектно выглядел выложенный по темной бронзе узор серебром, красной медью и золотом либо желтой латунью. Изделия ставили обычно на нижние ступени храмовых алтарей или на низкие столики перед ними. Из металла выполняли и стоящие по бокам алтаря парные фигуры стоящего на черепахе журавля с лотосом в клюве. Журавль и черепаха связаны с символикой долголетия, а в паре обретают дополнительный смысл – союз небесной и земной сфер, олицетворение космической гармонии.

#### КУРИЛЬНИЦА В ВИДЕ ТЫКВЫ

Вьетнам, кон. XIX – нач. XX вв.

*металл, литье*

Инв. № 20321/1-3 I

Необыкновенную фантазию проявляли мастера при создании курильниц. Им любили придавать форму различных растений и плодов – бамбука, персика и пр. В музее находится замечательный образец литой курильницы, выполненной в форме тыквы. Ее тулово упирается в подставку в виде большого листа тремя маленькими округлыми ножками. Гладкая поблескивающая поверхность курильницы украшена рельефом из чередующихся цветочно-лиственных побегов. Такие же побеги в виде изогнутых стеблей выполняют функцию ручек и завершая плотно прилегающей к тулову съемной крышки, которая снабжена фигурными прорезями, чтобы сквозь них мог просачиваться дым благовоний. Более изящно выглядят курильницы из драгоценных металлов, нередко целиком ажурные с отдельными объемными деталями.



В изделиях декоративно-прикладного искусства ярко проявилась тенденция к любованию природными формами. Мастера не только имитировали внешний вид предметов – фруктов, овощей, побегов, но и умело использовали естественные качества материалов. Особенно это характерно для изделий кабинета ученого, идея которого получила развитие в рамках конфуцианства. Проникнув во Вьетнам из Китая в начале 1-го тысячелетия н.э., это этико-философское учение постепенно укрепило свои позиции к XIV–XV вв. и даже обрело статус государственной религии. В XI в. в Ханое появляется посвященный Конфуцию храм литературы Ван Миеу. При нем открывают первый национальный университет, где проходили государственные экзамены на занятие должностей чиновников. Получение звания лауреата было почетным и становилось гарантией успешной карьеры и безбедной жизни. Зародившийся в среде художников и поэтов обычай любования прекрасными природными видами в городских условиях воплощается в идее «кабинета ученого», где «интеллектуалов» в соответствии с конфуцианской эстетикой окружают изысканные вещи. Здесь «благородные мужи» пользуются особыми письменными принадлежностями. В их число входили *сыбао* – «четыре сокровища» (кисть, бумага, тушь и сосуд для туши), а также причудливых форм подставки под кисти, настольные экраны, камень-пресс для свитков и др.

### НАСТОЛЬНЫЙ ЭКРАН

Вьетнам, XIX в.

*мрамор, дерево, резьба*

Инв. № 20311/1–2 I

Часто на столах в кабинете ученого устанавливали специальные экраны, совмещавшие в себе декоративную функцию и утилитарное назначение – на них сбрызгивали с кистей излишки туши. К таким произведениям относится экран из собрания музея.



Выполненный из хорошо отшлифованной мраморной плиты цвета слоновой кости, он обрамлен массивной круглой рамой темного дерева, укрепленной на резной подставке. Искусство мастера нашло отражение уже в самом подборе материала – в естественном рисунке каменного экрана угадываются очертания мифического льва. Во Вьетнаме лев олицетворял силу и могущество, ему приписывалась магическая способность отпугивать злых духов. Танец со львом исполняли в дни встречи Нового года и Праздника середины осени. Ажурная резьба подставки под экраном состоит из растительного орнамента в виде переплетенных стеблей, листьев и цветов лотоса – одного из основных символов буддизма, символизирующего чистоту помыслов и незамутненность сознания.

Излюбленным материалом в убранстве кабинета стало дерево. Резную мебель – шкафы, кресла, столы – изготавливали из ценных тропических пород деревьев, покрывали лаком и декорировали вставками из кости и перламутра. Костяными накладками с фигурными изображениями украшены музейные декоративные панно, которые первоначально являлись створками настольной ширмы.

### ДЕКОРАТИВНЫЕ ПАННО

Вьетнам, нач. XX в.

*дерево, кость, лак, резьба,*

*ропись, тонировка*

Инв. №№ 20084 I, 20085 I

На панно изображены сцены досуга ученых мужей, интеллектуалов *вэньжэнь* (кит.). Действие разворачивается по вертикали сверху вниз, как в живописных свитках. В верхней части на фоне пейзажных мотивов с изломанными очертаниями высоких гор, причудливо клубящихся облаков и бамбука помещены фигуры небожителей или ученых, созерцающих природу. В центральной части – окруженные невысокой балюстрадой внутренние дворики, вымощенные в шахматном по-



рядке черно-белыми плитами. Насыщенные множеством деталей композиции изображают знатных дам, играющих в шашки, вельможу, наслаждающегося танцем девушки в развевающихся одеждах. В нижней части представлены неменные атрибуты кабинета ученого: стопка с кистями для туши, веер, свиток, жезл *жуи*. На отдельных столиках стоят вазы с цветами и фруктами – гранатом, персиком и пальчатым лимоном («рука Будды») – символами долголетия и многочисленного потомства. Коричнево-черный лаковый фон панно расписан золотом, а костяные рельефы тонированы желтой, красной и синей красками.

Согласно ряду преданий вьетнамские мастера уже с XII в. стали применять технику инкрустации перламутром. Своего расцвета она достигла в XVIII–XIX вв. Особой красотой славилась раковины, добываемые на побережье Южно-Китайского моря, а также речной перламутр с розовым или лиловым оттенком. Музейная шкатулка для бетеля конца XIX – начала XX вв. является типичным предметом вьетнамского быта. Жевание бетельной смеси, основу которой составляют орехи арековой пальмы (*Agaca catechu*), листья бетельной лианы (*Piper betle*), гашеная известь и различные специи, с давних пор широко распространено в странах Юго-Восточной Азии. Без этого ритуала не обходится ни одно важное событие, будь то помолвка или свадьба, похороны, праздники либо деловые переговоры.

### ШКАТУЛКА ДЛЯ БТЕЛЯ

Вьетнам, кон. XIX – нач. XX вв.

*дерево, инкрустация перламутром, гравировка*

Инв. № 15568/1–3 I

Цилиндрическая шкатулка из темно-коричневого дерева с глубокой крышкой украшена инкрустацией перламутром. В центре круглой крышки помещен павлин, олицетворяющий, подобно фениксу, идею бессмертия и возрождения, мира и процветания, в окру-



жении цветов пиона – символа богатства и удачной карьеры. Дополняют благопожелание стилизованные иероглифы «счастье», «долголетие» и «богатство», помещенные в квадрате над павлином, а также изображение стрекозы. По краю крышки проходит фриз, изображающий тыквенные лианы с листьями и плодами и побеги виноградной лозы с прячущимися среди листьев зверьками сонями, что символизирует изобилие и многочисленное мужское потомство. На стенках помещены сцены четырех сезонов года в жанре «цветы и птицы» и иероглифические надписи между ними. Все изображения выполнены с удивительным изяществом и тонкой детализацией, так что даже видны тонкие усики виноградной лозы, обвивающей внешний край изделия. Внутри коробки имеется поднос, разделенный перегородками на шесть отделений для различных ингредиентов бетельной смеси.

Лаковое искусство Вьетнама насчитывает уже много столетий. Издавна лак использовали для покрытия плетеных и деревянных изделий, поскольку он предохраняет вещи от разрушения, что было крайне необходимым в условиях влажного тропического климата страны. С начала II в. н.э. лак – один из основных оформительских материалов в архитектуре: им украшают колонны, резные карнизы, створки дверей, расписывают скульптуру и рельефы. Добывают лак из смолы дерева *шон* семейства сумаховых, растущего на севере Вьетнама. Технология производства лака очень трудоемка и требует много времени: с момента сбора лака-сырца до получения готового материала проходит не один месяц, ведь только для его расслоения требуется три-четыре месяца. До XX в. мастера работали с несколькими натуральными красками – коричневой, черной, красной. Позже цветовая палитра была значительно расширена благодаря синтетическим красителям. Кроме того, для усиления художественного эффекта лаковую поверхность золотили, инкрустировали перламутром или яичной скорлупой, гравировали. Музей обладает значительной коллекцией произведений, демонстрирующих все традиционные приемы лакового декора.

## БЛЮДО СО СЦЕНОЙ ИЗ ЛЕГЕНДЫ О ЛЕ ЛОЕ И ЗОЛОТОЙ ЧЕРЕПАХЕ

Вьетнам, г. Хошимин,

1980-е гг.

*дерево, лак, инкрустация  
перламутром, гравировка*

Инв. № 19859/1 I



Одним из шедевров музейной коллекции является декоративное блюдо, выполненное из цельного куска поперечного спила дерева, диаметр которого составляет 124 см. Поверхность блюда покрыта специальным грунтом из смеси смолы лакового дерева, рисовой шелухи, опилок и керамической пыли. Сверху нанесено множество слоев черного лака высшего качества, причем каждый слой тщательно высушен и отполирован. Перламутровая композиция на блюде иллюстрирует известную легенду о простом рыбаке Ле Лое, возглавившем в начале XV в. борьбу против китайских завоевателей и ставшем основателем династии Ле. С помощью чудесного меча, полученного от Золотой черепахи Ким Куи, он сумел разгромить врагов и освободить страну. Вскоре после восшествия на трон Ле Лой выполнил данное черепахе обещание вернуть меч, когда настанет мир. Этот момент и показан на блюде: стоящий на носу лодки Ле Лой торжественно протягивает меч черепахе, вынырнувшей из глубин озера. По легенде, в тот же миг меч превратился в дракона и скрылся в водах «Озера Возвращенного меча». Это название получил водоем в центре Ханоя, вот уже в течение нескольких столетий остающийся одним из любимых мест жителей столицы.

В начале XX в. лак выходит за рамки прикладного творчества – появляется станковая лаковая живопись, ставшая наравне с живописью на шелке визитной карточкой изобразительного искусства Вьетнама. Именно вьетнамские художники стали первыми в Юго-Восточной Азии создавать лаковые картины. С начала XX в., в период колониальной зависимости от Франции, искусство Вьетнама начинает испытывать влияние Запада. Важную роль в процессе освоения мастерами приемов европейской живописи сыграла Высшая школа изящных искусств Индокитая, основанная в 1925 г. в Ханое по инициативе французского художника Виктора Тар-

дье. Из ее стен вышла целая плеяда прославленных мастеров. Новые идеи работы с лаковыми красками подхватили и развили в своем творчестве Нгуен Зя Чи, Чан Ван Кан, Нгуен Кхань, Нгуен Ты Нгием, Фам Хау, Нгуен Чонг Киём.

## НГУЕН ЧОНГ КИЕМ (1933–1991)

### СТАРИК И ДЕВОЧКА

Вьетнам, 1960 г.

*дерево, лак, роспись*

Инв. № 13837 I



Нгуен Чонг Киём работал в разных жанрах и техниках, и ему одинаково хорошо удавались как многофигурные композиции крупных форм, так и камерные лирические произведения. Картина из собрания Музея Востока с первого взгляда подкупает тем, как бережно, с особой деликатностью автор прописывает своих героев, уловив и передав зрителю то трепетное настроение молчаливого диалога дедушки и внучки, когда слова не нужны, когда между близкими людьми как бы протянута невидимая нить. Сдержанная цветовая гамма подчеркивает глубокий психологизм произведения.

Процесс создания лаковой картины очень сложен, поскольку вязкие лаковые краски почти не допускают исправлений. Сначала мастера делают эскизы и уже потом точно по линиям пишут красками. Затем картину покрывают слоем черного лака и приступают к шлифовке, которая во многом определяет колорит и богатство его оттенков. При шлифовке доску все время поливают водой, чтобы лучше различать рисунок, и здесь мастер может что-то выделить, сделать контуры четкими или расплывчатыми. Чем яснее проступает рисунок, тем осторожней становится мастер, ведь одним неловким движением можно уничтожить труд нескольких месяцев. На заключительном этапе поверхность картины

покрывают прозрачным лаком и полируют, добиваясь либо матовости, либо блеска.

Нгуен Фан Тянь (1892–1984), работавший на раннем этапе своего творчества в технике печати народной картины и росписи лаковыми красками, в Высшей школе изящных искусств увлекся живописью на шелке, став основоположником этого вида изобразительного искусства Вьетнама. Особенность работы с шелком состоит в том, что в отличие от бумаги он почти не впитывает воду, поэтому необходимо обладать «твердой рукой» и большим искусством нанесения точных и уверенных мазков кисти, что можно сравнить с приемами каллиграфов. Нгуен Фан Тянь писал водяными красками (акварелью) и тушью по шелку, наклеенному на бумагу и пропитанному специальными квасцами, смешанными с отваром клейкого риса, что не только укрепляло шелк, но и делало его поверхность более устойчивой к растеканию красок, способствовало закреплению их в фактуре ткани. Его живопись, объединившая черты нового художественного видения со старыми изобразительными методами, нашла многих последователей. Произведения Нгуен Фан Тяня наравне с картинами То Нгок Вана, Нгуен Суан Кыонга, Май Лонга и других известных мастеров можно видеть в музеях и частных собраниях по всему миру.

**НГУЕН ФАН ТЯНЬ (1892–1984)**

**ИГРА В КАМУШКИ**

Вьетнам, сер. XX в.

*шелк, акварель*

Инв. № 14002 I

Работы Нгуен Фан Тяня всегда узнаваемы и по приглушенному сдержанному колориту, и по плавной линии контуров, и по сюжетам, и по манере письма, которой он оставался верен. В первую очередь художника интересовали люди, их характеры и психология. В его творчестве много портретных изображений, во многом диктовавших стилистику работ. Фигуры людей в них занимают большую часть изобразительного поля. Картина «Игра в камушки» из собрания музея – одно из лучших произведений худож-



ника. Ее очарование – в естественности и непринужденности изображенных детей, мирно занятых незамысловатой игрой. Кажется, спокойствие и умиротворенность разлиты в самом воздухе, так точно художнику удалось передать атмосферу происходящего. Полотно выполнено с использованием приемов народной картины. Впервые Нгуен Фан Тянь обратился к теме детской игры в 1931 г. В середине XX в. на волне своей популярности он сделал авторские реплики лучших работ, в том числе и «Игру в камушки». После выставки 1961 г., привезенной из Ханоя в Москву, эта картина поступила в Музей Востока.

## ИСКУССТВО ИНДОНЕЗИИ



Словно драгоценные жемчужины, брошенные богами в океан, протянулись цепью вдоль экватора большие и малые острова, общим числом более 17 800, образующие в целом государство Индонезию. Населяющие их народы говорят на сотнях языков, находятся на разных стадиях общественного развития, исповедуют различные религии и обладают самобытными художественными традициями. Древний период индонезийской культуры отмечен мегалитическими сооружениями Явы, Сулавеси и Суматры, архаичной каменной скульптурой и металлическими изделиями донгшонского типа. Во второй половине 1-го тысячелетия н.э. в Западной Индонезии сложились наиболее важные в историко-культурном отношении центры, находившиеся в зоне влияния древнеиндийской цивилизации.

Многие образы и понятия индуистско-буддийского круга были созвучны местным воззрениям и стали неотъемлемой частью художественной культуры ряда индонезийских народов. Они не исчезли и в период активного распространения на островах ислама. На Бали, куда были вытеснены правители последних индуистских княжеств, до сегодняшнего дня главенствует синкретический индуистско-буддийский культ. В некоторых районах, в основном на островах Восточной Индонезии, сохраняются первобытные верования. Поэтому художественные традиции страны обычно рассматриваются в рамках двух крупных субкультур: яванско-балийского культурного ареала и «архаичного» искусства других народов.

Яванский раздел музейной коллекции включает в себя замечательный образец классического средневекового искусства – каменную скульптуру божества Ганеши XII–XIV вв.

В это время на Яве существовали государства Кедири (1042–1222), Сингасари (1222–1292) и империя Маджапахит (1293 – ок. 1520). Господствующими религиями в них были индуизм и буддизм, а в соорудавшихся из камня храмах устанавливали статуи не только главных индуистских богов – Шивы, Вишну и Брахмы, но и второстепенных.

### ГАНЕША

Индонезия, о. Ява,  
XII–XIV вв.

камень, резьба

Инв. № 10632 II

Слоноголовому Ганеше поклонялись как божеству мудрости, наук и искусств, покровителю путешественников, торговцев, учащихся, устранителю всех препятствий на пути человека. Его скульптуры как охранителя, отводящего опасность, устанавливали у храмов, речных переправ, на горных перевалах и перекрестках дорог. В Индонезии образ Ганеши известен с VIII в., причем изначально здесь утвердился иконографический тип, представляющий его сидящим с соединенными подошвами ног (*ситасана*). Подобные изваяния редко встречаются в Индии и неизвестны в других странах. Ганеша из музейного собрания изображен именно в этой позе. В руках у него следующие атрибуты: в верхней правой руке – четки, знак отшельничества и аскезы; в верхней левой – топор, которым он отсекает мирские соблазны и уничтожает невежество; на ладони правой нижней руки лежит вытянутый предмет – возможно, его бивень или рисовый пирожок (фрукт?), символизирующий сладость обретения знания, а в левой нижней руке – чаша, в которую опущен хобот, что отождествляется с непрерывным процессом постижения знаний. Обнаженный торс пересекает перекинутый через левое плечо шнур брахмана, который выполнен в виде изогнутой змеи как знак победы над смертью и говорит о связи Ганеши с богом разрушения Шивой. Голову божества, увенчанного короной, окружает нимб, что типично для изваяний XII–XIV вв.



Яванский раздел экспозиции представляет предметы традиционного декоративно-прикладного творчества, виды которого складываются еще в раннем средневековье. После падения империи Маджапахит культурные центры перемещаются в столичные города султанатов Центральной и Северной Явы. На смену монументальному каменному зодчеству и скульптуре приходят деревянная архитектура и искусство малых форм, в которых индонезийские мастера достигают небывалых высот. Это относится, прежде всего, к художественному металлу, изделия из которого – сосуды для омовений, вазы, блюда, наборы для бетеля, светильники – широко использовали в светской и религиозной обрядности.

### НАБОР ДЛЯ БЕТЕЛЯ ТЕПАК СИРИХ

Индонезия, о. Ява, кон. XIX – нач. XX вв.

металл, чеканка, гравировка

Инв. № 8783/1–13 II

Набор предназначен для тонирующей жевательной смеси – бетеля, известной на островах Малайского архипелага под названием *сирих* (*сири*). В него входят большая чаша, куда укладывают листья бетельной лианы, и поднос, на котором расставляют коробочки *чембул* для различных ингредиентов смеси – арековых орехов, извести, перца, корицы и других специй, а также для пасты из растения *гамбир*, придающей жвачке вяжущие свойства. В декоре латунных сосудов значительную роль занимает геометрический узор *банджи*, основанный на свастике. Этот древний мотив восходит к средневековой индуистско-буддийской культурной традиции и является пожеланием счастья, долголетия и богатства. На чаше он сочетается с изображением пышных цветов и выходящих побегов, символизирующий процветание и возрождение природы.



В индонезийском свадебном ритуале родителям невесты посылали бетель, и принять его считалось согласием на брачное предложение. Влюбленные обменивались им, что указывало на взаимность чувств. Бетель включался в жертвоприношения духам предков и богам. При дворах правителей получить бетельную жвачку из личного прибора султана считалось жестом его особого благоволения. Богато украшенные наборы *тепак сифих* из драгоценных металлов были показателем высокого статуса их владельцев, входили в число королевских регалий, служили ценными дипломатическими дарами.

Искусство обработки металла достигло наивысшего совершенства при создании холодного оружия, в первую очередь кинжалов *крисов*. Хранящиеся в музее *крисы* составляют гордость индонезийской коллекции. Кинжал в ножнах является неперменным атрибутом традиционного мужского костюма не только жителей Индонезии, но и Малайзии, Брунея, Филиппин. Его воспринимают не как простое оружие, а как священный предмет *пусака*, обладающий магической силой и считающийся вместилищем души его владельца. По яванским поверьям, *крис* выковал сам бог Брахма и наделил сакральной энергией *секти*, которая давала мужчинам силу во время битвы, приносила удачу и счастье. *Крисам* приписывают волшебные способности летать по воздуху, предупреждать хозяина об опасности, поражать врагов, даже не прикасаясь к ним. Клинок ассоциируется с мифической змеей *нагой* – владычицей подземного царства, и два его традиционных типа – прямой и волнообразный – символизировали змею в состоянии покоя и движения. Характерно, что рукоять и ножны могут обновлять, заменять более богатыми, а клинок, как сакральную часть оружия, оставляют в неприкосновенности. Особо ценные *крисы*, имевшие свои легендарные истории, входили в число государственных регалий. На Бали передача такого *криса* другому человеку означала смену власти.

### КИНЖАЛ КРИС

Индонезия, Центральная Ява, г. Джокьякарта, XVIII – нач. XIX вв.

металл, дерево, ковка, резьба, насечка золотом, вставки из полудрагоценных камней

Инв. № 7528 II



В каждом регионе Малайского архипелага существуют свои многовековые традиции в изготовлении *крисов*. Большая часть музейных кинжалов происходит из центральных районов Явы, где расположены два важных историко-культурных центра – города Джокьякарта и Суракарта. Кинжалы из этих городов считаются классическими образцами яванского оружия. У них довольно тонкие клинки изящных очертаний и деревянные рукояти с граненым череном, слегка наклоненной головкой и двумя резными масками чудовища Бонаспати, отождествляемого с божеством времени Калой. Несмотря на сходство, у рукоятей есть отличия: например, головка джокьякартской меньшего размера, а головка суракартской имеет своеобразный «носик» на верхней резной маске. На музейном *крисе* из Джокьякарты выкована голова змеи *наги* в позолоченной короне. Клинок имеет 13 извивов, между ним и рукоятью помещен соединительный манжет *мендак* – украшенная филигранью и полудрагоценными камнями миниатюрная чашечка. Считается, что кинжалы такого типа больше всего подходят энергичным людям: воинам, торговцам, правителям.

### КИНЖАЛ КРИС

Индонезия, Северо-Восточная Ява, клинок – XIX в.; рукоять и ножны – перв. пол. XX в.

металл, дерево, ковка, резьба, филигрань

Инв. № 3904/1–2 II

На северном побережье Явы сложились свои традиции оформления *крисов*. Прибрежные города-негафы являлись крупными портами на торговом морском пути из Китая в Индию и на Ближний Восток, в них были сильны влияния иноземных культур. Рукоятям кинжалов из этого региона нередко придавали форму антропоморфных существ. Так, рукоять музейного *криса* выполнена в виде обобщенной фигуры сидя-



щего демона *факсаса* со скрещенными на груди руками. Считалось, что такие устрашающие персонажи отпугивают любые злокозненные силы. Клинок кинжала прямой, что чаще встречается у *крисов* вопреки расхожему мнению о них как о типе холодного оружия только с волнообразным клинком. В верхней части клинка есть зазубрины, одна из которых имеет форму «хобота слона». Ножны вырезаны из темного дерева и полностью покрыты резьбой, что характерно для этого региона. Поперечина *франга* имеет треугольные очертания и называется *габилахан*. Такой тип ножен сложился на острове Мадуре, расположенном недалеко от северо-восточного побережья Явы.

Процесс изготовления клинка чрезвычайно трудоемок. Его куют из нескольких полос металла, затем протравливают, и в результате на поверхности клинка проступает *памор* – серебристые муароподобные узоры. Их наделяют символическим смыслом, делают в соответствии с гороскопом, социальным положением и личными качествами будущего владельца оружия и дают поэтические названия (например, «золотой дождь», «вершина горы», «воздушные корни баньяна»). Для рукоятей используют разные материалы – дерево, кость, драгоценные металлы, цветные камни. Большинство рукоятей представляют собой прекрасно исполненную миниатюрную скульптуру. Ножны *крисов* делают, как правило, из дерева, заключают в металлическую обкладку и украшают узорами. Широкая поперечина *франга* в верхней части имеет округлые очертания в виде боба или прямоугольные, напоминающие традиционную лодку *прау*, которая в Индонезии считается символом водной стихии, женского начала. В *крисе* воплотились и метафора любви мужчины и женщины, и идея космической гармонии.

### КИНЖАЛ КРИС

Индонезия, о. Бали, клинок – XIX в., рукоять и ножны – сер. XX в.

металл, дерево,ковка, резьба

Инв. № 8797/1–2 П



Клинки балийских кинжалов по сравнению с яванскими более длинные и тяжелые. Среди их рукоятей большое число антропоморфных – это фигуры индуистских божеств, героев эпических сказаний, демонических персонажей. *Крис* из музейного собрания обладает необычным типом рукояти. Она изображает божество Батара Карпу в виде стилизованного насекомого с телом и лапками гусеницы и головой, слегка напоминающей лошадиную. Согласно легенде Батара Карпу родился из яйца, снесенного его матерью дево-птицей Винатой. Подобный тип рукояти известен как *кочет-кочетан*. Этим именем на Бали называют жука, живущего на кокосовых пальмах. Такие *крисы* могли иметь лишь священнослужители, которые использовали их в обрядах, связанных с ритуальным очищением и плодородием, – например, с помощью этого оружия брахманы освящали воду. Деревянные ножны *криса* украшены изысканной резьбой. На *франге* в центре в окружении растительного орнамента изображена маска бога Калы, а сбоку – голова птицы Гаруды с острым клювом и развешивающимися перьями.

### КИНЖАЛ КРИС

Индонезия, о. Суматра, XIX в.

металл, дерево,ковка, резьба

Инв. № 7436 П

Наиболее примечательной деталью *крисов*, бытующих на Суматре и Сулавеси, является рукоять типа *джава деман*, что означает «яванец, дрожащий от лихорадки». Она имеет вид крайне обобщенной антропоморфной фигуры с головой птицы, опущенной вниз. Скрещенные на груди тонкие руки обхватывают плечи, напоминая человека, сотрясаемого оз-



форма. Клинок *криса* с девятью слабо выраженными извилинами обладает сложным рисунком *памора*. Считается, что подобное оружие приносит удачу и помогает легко обрести богатство.

Важнейшее место в индонезийской культуре занимают различные виды театрального искусства: теневой театр *ваянг кулит* (или *ваянг пуervo*), театр объемных кукол *ваянг голек* и представления актеров в масках *ваянг топенг*. Всех их объединяет единый репертуар, основанный на эпосах «Рамаяна», «Махабхарата» и яванских легендах, стилистика персонажей и своеобразная жизненная философия. Самым ранним является театр *ваянг кулит*, о котором дает представление музейная коллекция кукол *ваянгов*. Это плоские фигуры, вырезанные из буйволиной кожи, покрытые ажурной резьбой и росписью, которые вставлены в расщепленный стержень из рога и снабжены тонкими, прикрепленными к подвижным рукам палочками для манипуляции

нобом. Обитатели острова связывают появление этого образа с легендой о правителе, который приказал мастеру создать за одну ночь рукоять, подобной которой еще не было, пригрозив смертью за неисполнение. Умелец был в затруднении, и только когда стало прохладно и повелитель закутался в свою одежду, он вдохновился и вырезал сжавшуюся от холода фигуру человека. На рукояти музейного *криса* голова этого персонажа с небольшим клювом имеет забавный «хохолок» на затылке. Нижнюю часть фигуры обхватывает металлическая чашечка в виде цветка лотоса с лепестками. Это еще одна примета суматранских кинжалов, у которых манжет *мендак* и кольцо *селут* нередко сливаются в одну деталь, каковой и придается цветочная

куклой. Об использовании подобных кукол в придворных спектаклях часто упоминается в средневековой литературе. Происхождение же театра большинство ученых связывает с древними анимистическими обрядами вызывания духов предков.

Спектакли *ваянг кулита* наделяются магико-охранительной функцией и обычно приурочиваются к важным событиям в жизни человека или общины, а в настоящее время и к общенациональным праздникам. Считается, что это зрелище отводит несчастья и козни злых духов, дарует процветание не только тому, кто заказал представление, но и всем присутствующим. Спектакль начинается вечером и длится всю ночь, а порой и несколько ночей. Во дворе или на веранде дома натягивают белый экран, перед которым устанавливают лампы и банановый ствол, куда втыкают куклы *ваянги*. Единственный распорядитель спектакля – кукловод *даланг*, который и манипулирует куклами, и озвучивает их на фоне сопровождения национального оркестра *гамелана*. Первым в руках кукловода появляется *гунунган*, символизирующий Мировую гору и Древо жизни. Его устанавливают в центре, и с этого момента белое пространство экрана воспринимается зрителями как все мироздание, а освещающая его лампа – как солнце, дарующее свет и жизненную энергию. Скользящие по экрану легкие ажурные тени *ваянгов* создают удивительно фантастическое зрелище.

*Ваянги* делятся на две крупные группы: положительные и отрицательные персонажи. Первая включает в себя богов, благородных героев и воинов, принцев и их возлюбленных. Ко второй относятся злодеи, демоны, великаны. Для передачи их облика и простоты узнавания в *ваянг кулите* сложился свой изобразительный канон. Образы положительных героев легко узнаются по вытянутым изящным силуэтам, изломам длинных рук с тонкими пальцами, характерному профилю головы с прямой линией лба и длинного носа и узким глазам в виде зернышка риса. Волосы персонажей обычно уложены в сложную прическу. Их антагонисты отличаются

приземистой фигурой, выпученными круглыми глазами, толстым носом, оскаленным ртом, распущенными в беспорядке волосами. Окраска *ваянгов* имеет символическое значение, соответствуя качествам героев. Золотой цвет – знак высокого происхождения, черный и синий указывают на зрелость, самообладание, высокие моральные качества, красный ассоциируется со вспыльчивостью, состоянием ярости и гнева.

#### КУКЛА ТЕАТРА *ВАЯНГ КУЛИТ* – ПРИНЦ РАМА

Индонезия, о. Ява, сер. XX в.

*кожа, рог буйвола, резьба, роспись*

Инв. № 3882 П

Кукла изображает принца Раму – главного героя эпоса «Рамаяна», воплощение бога Вишну на земле. В «Рамаяне» повествуется о том, как Рама, любимый сын царя Дасараты, из-за придворных интриг был отправлен в изгнание, которое с ним разделили супруга Сита и брат Лаксманана. В лесу, где они поселились, повелитель демонов-*раксасов* Равана похитил Ситу. После долгих поисков и сражения с армией демонов Рама убил Равану и освободил Ситу. Рама олицетворяет идеального героя – он почтительный сын, умелый воин, нежный супруг, справедливый и мудрый правитель. Изображен он в царственном облике: на голове высокая

корона *макута*, украшенная сзади маской солнечной птицы Гаруды, на пальцах драгоценные перстни, на руках и ногах браслеты, имеющие вид змеи *наги*. На знатное происхождение указывает золотой цвет тела, на царственный статус – жилет *праба* с крыльями за спиной. Сложно задрапированная юбка *боконган фатон* украшена крупной фигурой Гаруды – ткани с таким рисунком на Центральной Яве позволялось использовать лишь правителю и его наследнику. Слегка опущенная голова Рамы и близко поставленные ступни ног говорят о его скромности и благородном достоинстве.

#### КУКЛА ТЕАТРА *ВАЯНГ КУЛИТ* – БУТА ЧАКИЛ

Индонезия, о. Ява,

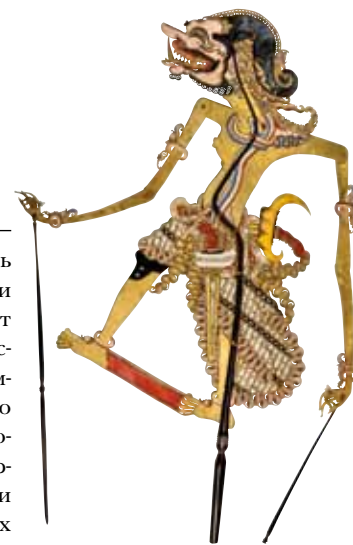
кон. XIX – нач. XX вв.

*кожа, рог буйвола, резьба,*

*роспись*

Инв. № 8418 П

Бута Чакил, предводитель демонических существ и великанов, олицетворяет невежественность, агрессивность, жадность и стремление к земным благам. Его главная задача – препятствовать положительным персонажам как в свершении подвигов, так и в духовных изысканиях. В спектаклях по мотивам «Махабхараты» он появляется в сцене так называемой «битвы цветов», где преграждает лесную дорогу благородному герою Арджуне и вступает с ним в схватку. Хотя Бута Чакил относится к демонам, изображают его со стройным, слегка искривленным человеческим телом, но с уродливым лицом. Самой же примечательной частью является выступающая вперед нижняя челюсть с торчащими клыками. Собственно, эта деталь и дала имя персонажу – *чакил* означает «клык». Узкий прищуренный глаз персонажа указывает на изворотливость и коварство. Бута Чакил одет в короткую юбку *боконган репекан* с узором *паранг русак*, говорящем о его высоком положении среди демонов. Характерным атрибутом куклы является *крис*, который напоминает о том, что в конце битвы с героем Бута Чакил погибает от своего же собственного оружия. Музейная кукла имеет два *криса*: один заткнут сзади за пояс, другой свисает сбоку.



го дерева, расписывают и одевают в костюмы из хлопчатобумажной и бархатной ткани. В репертуар этого театра помимо пьес по индуистским сказаниям вошли произведения, взятые из мусульманской малайской литературы, например, о подвигах дяди Мухаммеда Амира Хамзы или любовно-авантюрные рассказы о похождениях принца Панджи.

# **КУКЛА ТЕАТРА ВАЯНГ ГОЛЕК – ЗМЕЙ АНТАБОГА**

Индонезия, Западная Ява,  
XIX в.

дерево, ткань, резьба, роспись  
Инв. № 7433 П

Кукла изображает Антабогу – гигантского космического змея, существовавшего, по поверьям индонезийцев, еще до сотворения неба и земли. После создания вселенной, в котором он принимал участие, Антабога стал повелителем одного из нижних миров. Он представлен с высокой короной *макутой* на голове, а его одеяние из батиковой ткани украшает узор *паранг гапит*, подобающий царственным особам. Лицу змея приданы драконьи черты – узкая приоткрытая пасть с клыками, широкий нос, большие красные глаза. Тело голубого цвета и лицо проработаны крупными чешуйками. Антабога – очень почитаемый персонаж. Согласно яванскому преданию из его слезы, превратившейся в яйцо, появилась на свет богиня риса и плодородия Девы Сри. В мифических сказаниях упоминается о том, как Антабога помог богам и демонам добыть напиток бессмертия из глубин океана, установив в нужном месте гигантскую гору. А в индонезийском переложении «Махабхараты» именно Антабога, приняв облик белого зверька наподобие куницы, спас благородных братьев Пандавов и их мать Кунти, указав им безопасный путь из охваченного пламенем дворца.



В культуре яванско-балийского ареала столь же значимую роль, как крысы и *ваянги*, играют ткани *батйки*. Многие исследователи называют индонезийские *батйки* уникальным явлением в мировом художественном текстиле, хотя эта техника знакома не только обитателям Малайского архипелага. Но именно индонезийские мастерицы достигли в этом искусстве высочайшей степени технического совершенства. Самыми крупными центрами батикования являются города Джокьякарта и Суракарта на Центральной Яве. Здесь создавались классические *батйки*, и занимались этим ремеслом преимущественно женщины. Показательно, что оно входило в традиционную систему воспитания девочек из семей высшей знати. Для яванских дам это утонченное занятие (его образно называли «рисованием узоров на сердце») играло ту же роль, что и вышивание для европейских женщин аристократического происхождения. В этой технике выполняли прежде всего ткани для национального костюма, как женского, так и мужского. Его основу составляет *каин панджанг* – хлопчатобумажное полотнище размером около 100х270 см, которым драпируют нижнюю часть тела.

Батикование – метод восковой резервации – представляет собой сложный и многоэтапный процесс. На самые ценные ткани (*батик тулис*) рисунок наносят воском с двух сторон при помощи специального инструмента *чантинга* в виде миниатюрного медного чайничка с деревянной ручкой. Для более простых изделий (*батик чан*) используют металлический штамп *чан*. После нанесения узора ткань погружают в первый краситель – синий индиго. Затем воск счищают (он остается только на тех местах, которые должны быть белыми), резервируют уже окрашенные участки и ткань снова подвергают окраске, на этот раз в коричневый цвет. Процедура повторяется столько раз, сколько цветов должно быть в готовом изделии. Колористическая гамма классического *батика* выдержана в благородных тонах, сочетающих белые, синие, кремовые и коричневые оттенки. Палитра современных мастеров значительно расширилась за счет применения химических красителей.

*Батики* являются поистине сокровищницей национальной орнаментики. В настоящее время исследователи насчитывают несколько тысяч батиковых узоров. Некоторые из них раньше входили в категорию *лафанган* – запретных, сакральных, предназначенных только для султанов и высшей знати.



**ТКАНЬ ДЛЯ ЮБКИ – КАИН ПАНДЖАНГ  
С УЗОРОМ СЕМЕН (фрагмент)**

Индонезия, о. Ява, XIX в.

х/б ткань, батик тулис

Инв. № 4186 II

Ткань украшена узором *семен* (росток, побег), состоящим из раппортных композиций, границами которых служат белые холмики мотива *спи гунунг* (священная гора), олицетворяющего космическую гору Меру. Внутри композиций находятся «крылатые» храмы *чанди*, длинные перья – знаки мифического орла Гаруды, звери, бабочки, птицы, насекомые и т.п. Все эти элементы окружены мелким растительным орнаментом. Узор *семен* символизирует процветание и возрождение. Кроме того, в него входит большое число мотивов, связанных с покровительством небесных сил – храмы, священные горы, Гаруда. Узору придаются и космологические характеристики, ибо в нем присутствуют животные всех трех сфер мироздания: птицы ассоциируются с небесами, четвероногие звери – с землей, насекомые, змеи и водные существа – с подземным миром. Это своего рода зашифрованный образ упорядоченной вселенной, воспринятый из древних индуистско-буддийских представлений. Узор *семен* входил в категорию *лафанган*, его использовали только в одежде правителя, его жены и сыновей. Сейчас *каины панджанги* с таким орнаментом предпочитают носить пожилые люди.

Музейная коллекция *батики* включает в себя более 130 предметов. В ней представлены преимущественно яванские ткани, традиционная поясная одежда, мужские наголовные платки *икеты кепалы*, а также декоративные панно. Значительная часть тканей относится к центральной яванским, главным образом из Джокьякарты и Суракарты, другая часть выполнена в городах *песисифа*, то есть северного побережья Явы, где также существовали крупные центры производства *батика* (Пекалонган, Чиребон, Индрамаю, Лазем и др). Эстетика художественного текстиля этого региона сложилась в особой социально-культурной среде индийского, китайского, арабского и европейского населения, что проявилось и в орнаментике, обогащенной новыми мотивами, и в многоцветном колорите тканей.

**ТКАНЬ ДЛЯ ЮБКИ – КАИН ПАНДЖАНГ С УЗОРОМ  
ТРУНТУМ (фрагмент)**

Индонезия, Центральная Ява, сер. XX в.

х/б ткань, батик тулис

Инв. № 7891 II

На темно-синей ткани с мелкими светло-коричневыми звездочками узора *трунтум* в свободном порядке помещены каплевидные мотивы *теронган* (баклажан). Декор *каина* имеет благопожелательную символику. Слово *трунтум* происходит от яванского *тунтун*, что означает «вести, направлять». Юбки с таким орнаментом надевают, как правило, родители жениха и невесты на свадьбу в знак готовности показать молодым людям правильный путь в жизни. *Трунтум* олицетворяет также возрожденную любовь, что связано с легендой о его происхождении. В ней говорится об одной из возлюбленных суракартского правителя Сунана Пакубувоно III (1749–1788), которая была им покинута. Чтобы утешить печаль, придворная дама занялась батикованием и начала создавать новый узор. Случайно оказавшийся в ее покоях повелитель заинтересовался ее работой. Он стал приходить каждый день, чтобы понаблюдать за созданием ткани, и постепенно его сердце вновь наполнилось любовью.



Большой раздел в музейной коллекции составляют ткани *сонгкеты* – праздничные парчовые полотна со сверкающими золотыми и серебряными узорами, широко распространённые на Суматре, Бали, Калимантане. В прошлом для их изготовления использовали настоящую проволоку из драгоценных металлов, поэтому ткани оценивались по весу и были показателем благосостояния и высокого статуса семьи. Во второй половине XX в. *сонгкеты* из элитарных предметов, доступных лишь аристократии, превращаются в праздничный церемониальный костюм.



**МУЖСКОЙ  
ПРАЗДНИЧНЫЙ КОСТЮМ**  
Индонезия, о. Суматра, пров.  
Риау, 1940-е – нач. 1950-х гг.  
*хлопок, шелк, металлическая пряде-  
лая нить, ручное ткачество*  
Инв. № 3900/1–5 II

Мужской костюм из ткани фиолетового цвета, затканной серебряными узорами, состоит из пяти предметов: рубашки, штанов, надеваемой поверх них сшитой юбки (*сафронг самтинг*), головного платка и пояса-кушака. Это праздничное, в первую очередь свадебное, одеяние малайского населения северо-востока Суматры. Местные жители воспринимают *сонгкеты* как драгоценное наследие предков, отдавая предпочтение тканям ярких цветов – малиновым, бордовым, фиолетовым. Своео-

бразием отличается и орнаментика изделий. Центральное поле тканей, как правило, украшается растительными или звездчатыми мотивами, а края акцентируются плотным узором. Многие узоры имеют благоприятное значение. Так, на музейном *сафронге* в широкой вертикальной кайме *кепала* в два ряда помещены треугольные мотивы *пучук ребунг* (побег бамбука). Они символизируют плодородие и стойкость перед жизненными невзгодами, ведь бамбуковые стволы гнутся, но не ломаются даже под сильными порывами ветра.

На острове Бали при наличии таких общих с Явой феноменов, как *крисы*, *ваянги* и *батик*, получил развитие ряд других видов традиционного искусства. Здесь сохранилась живописная традиция, истоки которой восходят к средневековой культовой картине. Каменные алтари и стены храмов украшались расписными тканевыми завесами с изображением индуистско-буддийских божеств синкретической религии балийцев. Примером подобной композиции служит музейное панно конца XIX – начала XX вв. на мифологическую тему. Декоративная манера живописи проявляется в условности построения, плоскостности, ярком колорите, стилизации фигур в духе *ваянг кулит*.

**ПАННО «ПАХТАНИЕ ОКЕАНА» (фрагмент)**  
Индонезия, о. Бали, сел. Камасан, кон. XIX – нач. XX вв.  
*холст, клеевые краски*  
Инв. № 8740 II

Панно является образцом традиционной балийской живописи и выполнено в селении Камасан, где с XVI в. создавали подобные произведения. Их вывешивали на стене храмового павильона *бале* во время проведения разнообразных ритуалов. Картина с трехъярусной композицией иллюстрирует индуистский миф о том, как боги и демоны пахтали Мировой океан, чтобы добыть с его дна напиток бессмертия *амриту*. Для этого они установили гору Мандару, которую обвили мировым змеем. Боги взяли за хвост змея, демоны за его голову и в течение многих сотен лет вращали гору. От этого океан разогрелся, и его обитатели стали погибать. На панно внизу справа изображено морское божество Варуна, который упрекает бога Вишну за это действие, но тот прогоняет его прочь. Вверху помещена фигура сидящего бога Индры, изливающего дождь на демонов, страдающих от изрыгаемого змеем пламени. Слева от него – фигуры богов, заключенные в ореолы, как и другие божественные существа. В



среднем ярусе боги и демоны держат тело мирового змея. В центре стоят три богини с белой лошадыо, одна из них – Пертиви – отдает поднявшийся из глубин океана крылатый сосуд с волшебным напитком демонам. Но в конце концов благодаря хитроумной уловке Вишну *амрита* достается богам.

Славу Бали составляет также резьба по дереву и камню. Рельефные узоры украшают храмовые и дворцовые постройки, входные двери жилищ и домашние алтари. Скульптура включает обширный круг образов от индуистских божеств до анимистических духов. Типичным представителем пестрой гвардии охранителей священных мест выступает крылатый лев *синга*, образ которого воплощен в ряде музейных экспонатов. Столь же выразительны деревянные щелевые барабаны *кулукул*, которые имелись в каждой деревне и использовались как сигнальные и во время земледельческих обрядов. Их вырезали из выдолбленного ствола дерева и подвешивали в башне рядом с храмом. Иногда здесь же ставили щелевые барабаны меньших размеров, которым могли придавать вид мужской фигуры с гротескным выражением лица. Битой служил съемный, подчеркнуто увеличенный фаллос.



#### ЛЕВ СИНГА АМБАРА

Индонезия, о. Бали, кон. XIX в.  
*дерево, резьба, роспись, позолота*  
Инв. № 6666 II

Фантастический крылатый лев – *синга амбара* – считается на Бали грозным защитником от злокозненных сил. Он также является ездовым животным Девы Сангары – божества-охранителя северо-западной стороны света. Фигуры подобных львов служат, как правило, основанием для опорных столбов храмовых построек. В традиционном жилом комплексе балийцев, состоящем из различных сооружений, скульптура *синги* помещается на

верхних балках здания *бале дангин*, предназначенного для проведения семейных обрядов. У музейного льва пасть открыта, глаза выпучены, черная грива топорщится острыми пи-

ками, а яркая раскраска, свойственная таким культовым произведениям, усиливает экспрессивно-устрашающий характер его облика. По представлениям балийцев, именно демонические черты охранителей должны отпугивать злых духов.

С начала XX в. сфера интересов балийских резчиков под влиянием европейского искусства значительно расширяется. Они создают не только культовую, но и светскую скульптуру, причем, как правило, из неокрашенного дерева. В пластике малых форм появляются сюжеты из окружающей жизни, в которых заметны реалистические тенденции. Вместе с тем безудержная фантазия мастеров по-прежнему находит выход в изображениях персонажей мифов, балийских сказок и легенд. Их фигуры то гротескно сплюснены, то вытянуты в *ва-янговом* стиле. Порой они предстают в сложных позах, слегка пародируя классические танцевальные движения.

#### БОГИНЯ РИСА ДЕВИ СРИ

Индонезия, о. Бали, сер. XX в.  
*дерево, резьба, полировка*  
Инв. № 6650 II

Девы Сри – одна из самых почитаемых богинь Индонезии. Согласно легенде она появилась из яйца, подаренного верховному богу Батаре Гуру. Выросшая в царстве небожителей чудесная девочка превратилась в ослепительную красавицу, которую возжелал сам ее приемный отец. Чтобы предотвратить эту противоестественную связь, боги убили Деву Сри и закопали в землю. Вскоре из ее тела появились различные полезные людям растения, в том числе и рис. С тех пор ей поклоняются как богине плодородия и богатства. Музейная скульптура представляет Деву Сри в виде молодой женщины, держащей в одной руке стебель риса, а в другой – птицу. Ее длинное одеяние, завязанное узлом на груди, облекает фигуру и изящной волной ложится вокруг ног. Тонко выполнены украшения богини – диадема, ожерелье, драгоценный пояс. Птица в руках напоминает о ее возлюбленном Седане, которого когда-то боги превратили в птицу.



Одним из впечатляющих зрелищ на Бали является мистерия «Чалонаранг», проводимая обычно во дворе храма как очистительный ритуал. Ее главные персонажи – ведьма Рангда и «белый колдун» Баронг, роли которых исполняют мужчины. Костюм Рангды включает в себя бело-черное полосатое одеяние, перчатки с длинными когтями и большую маску с гривой распущенных волос. Сила ее чрезвычайно велика – от одного взгляда и жеста Рангды сражающиеся с ней актеры-воины впадают в транс, направляя кинжалы *крисы* себе в грудь. Вступающий в схватку Баронг побеждает и изгоняет ведьму, ведь уничтожить ее невозможно, так как она олицетворяет Зло, одно из вечных начал Вселенной.



### МАСКА РАНГДЫ

Индонезия, о. Бали, сер. XX в.  
*дерево, пальмовое волокно, ткань, кожа, зеркальные вставки, резьба, роспись, золочение*  
 Инв. № 8424 II

Маска ведьмы Рангды имеет устрашающий облик. На ее белом лице выделяются налитые кровью выпученные глаза, толстый нос с раздувающимися ноздрями и оскаленный рот с большими клыками, из которого вываливается огромный красный язык. К маске крепятся длинные темные волосы. Воплощая вселенское зло, Рангда повелевает демоническими существами. Бытующие на Бали и Яве предания о Рангде восходят к восточнояванским сказаниям XII в. В них говорится о вдове

Чалонаранг, практиковавшей черную магию. Из-за этого ее дочь была отвергнута мужем, и в отместку Чалонаранг напустила на людей мор и злых духов. По другой версии, муж дочери похитил книгу заклинаний колдуньи, что привело ее в ярость. Тогда правитель Эрланга послал своих воинов, чтобы убить ее, но она приняла облик ужасающей ведьмы Рангды. После продолжительного сражения она была побеждена и изгнана, а злые чары развеяны.

Балийская письменная традиция насчитывает не менее тысячи лет. До распространения в начале XX в. бумаги основным материалом для книг были листья веерной пальмы (*Borassus flabellifer*), называемых *лонтар*. Содержание таких книг весьма разнообразно – священные писания, астрологические и медицинские трактаты, исторические и генеалогические записи. В богато иллюстрированных *праси лонтар* нередко воспроизводятся эпизоды из эпосов «Рамаяна» и «Махабхарата», а также сюжеты из местных легенд.

### КНИГА ЛОНТАР

Индонезия, о. Бали, XX в.

*бамбук, листья лонтаровой пальмы, гравировка, чернение*  
 Инв. № 8405 II

Создание книг *лонтар* – трудоемкий процесс. Пальмовые листья особым способом обрабатывают: вымачивают, сушат, выдерживают около ста дней под прессом. Тексты и рисунки на них процарапывают специальным металлическим инструментом, покрывают черной пастой из пережженных плодов свечного дерева и кокосового масла. Затем листья очищают, и



«чернила» остаются лишь в процарапанных углублениях. Страницы книги нанизывают на шнур с монетой *кепенг* на конце, а деревянные или бамбуковые обложки предохраняют их от порчи. К книгам относились с почтением, в доме их хранили в особом освященном месте, а когда манускрипт приходил в негодность, его не выбрасывали, а сжигали с соблюдением надлежащих обрядов. Сюжетом одной из музейных книг стала балийская поэма «Бима сварга», повествующая о том, как воин Бима, герой «Махабхараты», спускается в ад, чтобы вызволить оттуда своих родителей и отвести их в обиталище богов. На страницах *лонгара* изображены терзающие грешников демоны, а Бима, которого можно узнать по двум длинным ногтям на руках, стоит у чана с кипящей водой, где он обнаружил своего отца и двух его жен.

Самобытной художественной культурой обладают народы, во многом сохранившие древние верования, – это батаки Суматры, тораджи Сулавеси, даяки Калимантана, жители островов Лети, Ниаса, Западной Новой Гвинеи и др. На этих островах до сих пор делают культовую скульптуру, в которой воплощаются образы духов природы, предков, хранителей рода, аграрных божеств. В одних деревнях их хранили в общинных домах, в других – выкладывали во время обрядов на священную площадку или на вспаханное поле, так как надеялись, что заключенная в них магическая сила перейдет земле и обеспечит хороший урожай.



### БОЖЕСТВА ПЛОДОРОДИЯ

Индонезия, о. Суматра, XIX в.  
камень, резьба  
Инв. № 7926 II

Многие древние верования индонезийцев были связаны с почитанием предков, земледельческими культами, обожествлением природных явлений. В эту систему религиозных представлений входило поклонение камням, которые наделялись сверхъестественными свойствами – например, считалось, что в них могут вселяться души умерших. Наиболее известные памятники мегалитической культуры, достигшей расцвета в

Индонезии в середине 1-го тысячелетия до н.э. – начале 1-го тысячелетия н.э., находятся на о-вах Сулавеси, Ниас, Сумба, а также в долине Пасемах на юге Суматры. Почитание мегалитов и статуарных каменных изображений сохранилось в Индонезии до сегодняшних дней. Хранящиеся в музейной коллекции скульптуры божеств, слившихся в объятиях, несомненно, предназначались для ритуалов культа плодородия. Поверхность камней почти не обработана, на ней лишь слегка намечены головы и руки персонажей.

Особый интерес в коллекции музея представляет *пустаха* (*пустака*) – книга батакского жреца *дату*. Подобные книги, как и деревянные жезлы, были обязательными атрибутами жрецов, в обязанности которых входило лечить людей, давать предсказания, совершать необходимые ритуалы при родах, женитьбе, похоронах и т.п.

### КНИГА ПУСТАХА

Индонезия, о. Суматра, XIX в.  
дерево, луб, ростись, резьба  
Инв. № 7924 II

*Пустахи* изготавливают из коры дерева *алим* (аквилария, *Aquilaria Malaccensis*). На листьях, покрытых составом из рисового крахмала, пишут чернилами и красной краской, получаемой из киновари. К сложенной гармошкой *пустахе* крепятся деревянные обложки, нередко украшенные резьбой и росписью. Эти книги, которыми пользовались наряду со жрецами *дату* и местные колдуны *гуфу*, содержат сведения о военной и лечебной магии, в них приводятся





заклинания, астрологические схемы, толкования различных примет при гадании. Они написаны на эзотерическом варианте батакского языка и трудно поддаются расшифровке. Книга из музейной коллекции состоит из 12 листов, исписанных с двух сторон. На обложке и на одной из страниц помещены фигурки ящеров, которым батаки Суматры издавна поклоняются как воплощениям богини земли Бораспати ни Тано. Она является хранительницей рода и домашнего очага, покровительницей сельскохозяйственных работ.

В коллекции художественного текстиля Индонезии хранятся ткани *икаты*. На многих островах они до сих пор сохраняют свое функциональное значение, присутствуя и в национальном костюме, и в традиционной обрядности. Само название *икат* («обвязка») указывает на оригинальный метод декорирования тканей путем резервации и окраски нитей в соответствии с будущим узором до процесса ткачества. Натуральные красители определяют основную гамму *икатов* – сине-красную с фиолетовыми, малиновыми и красновато-коричневыми оттенками. Орнаменты обладают характерной размытостью контуров, получающихся в результате затеков краски под нити обвязки при окраске. На острове Сумба в технике *иката* делают мужские накидки *хинги*, ими драпируют бедра и закрывают плечи.

#### НАКИДКА ХИНГИ

Индонезия, о. Сумба, сер. XX в.

хлопок, *икат*, ручное ткачество

Инв. № 9235 II

Накидка с симметричной композицией сшита из двух продольных полотнищ. Посередине проходит полоса с мотивами *кариху* в виде схематично переданных раковин. Это

знак неограниченной власти и силы правителя, который может наказать любого преступившего закон, подобно тому как маленькая раковина может прищемить пальцы самого большого человека. В ближних к центру рядах помещены пары стоящих лицом друг к другу стилизованных оленей. Они ассоциируются с правителем и знатью, ведь на Сумбе лишь высшее сословие обладало привилегией охотиться на этих животных. В центре следующего яруса находится узор *андунг* – дерево с черепами, по сторонам от которого вытканы крупные фигуры омаров с птицами по бокам. Омар и другие ракообразные, периодически меняющие свои панцири, символизируют долголетие. В нижних ярусах изображены пары животных, напоминающих собак, часто участвующих в охоте правителей.



Наиболее экзотическим выглядит на сумбанских тканях узор *андунг*, в котором нашел отражение традиционный обычай охоты за головами. В прошлом он играл важную роль в культуре Сумбы, как и многих других островов Индонезии. Вплоть до 30-х гг. XX в. воины совершали набеги на чужие деревни, добывали ценности и забирали с собой головы поверженных врагов. По возвращении домой вождь приказывал установить у входа в деревню «дерево», на которое и вывешивали добытые головы. Жители верили, что жизненные силы человека сохраняются после смерти в его черепе и могут передаваться окружающей среде.



### ШАРФ С УЗОРОМ АНДУНГ

Индонезия, о. Сумба, втор. пол. XX в.

хлопок, ручное ткачество, дополнительная основа

Инв. № 9231 II

На шарфе, выполненном в технике ручного ткачества, узор *андунг* чередуется с фигурами воздевших руки к небу предков, словно вызывающих о защите и божественном покровительстве. *Андунг* представляет собой стилизованное изображение дерева с прямым стволом и симметрично расположенными ветвями, которые увенчаны человеческими головами, символизирующими трофеи охотников за головами. Таким образом, узор *андунг* должен свидетельствовать о воинской доблести и силе владельца, защищать его и приносить благополучие.

Символика, связанная с обычаем охоты за головами, нашла отражение и в холодном оружии островного мира. Даяки Калимантана использовали во время набегов мечи *мандау*, рукояти которых нередко имели султаны из волос, а ножны украшались росписью и подвесками из зубов животных. Один из интересных экспонатов в индонезийской коллек-

ции – меч с о. Нияс. Рукоять клинка с головой дракона является настоящей скульптурной миниатюрой, выполненной с необычайной фантазией и мастерством, столь характерными для традиционного индонезийского искусства.

### МЕЧ ТЕЛУГУ

Индонезия, о. Нияс,

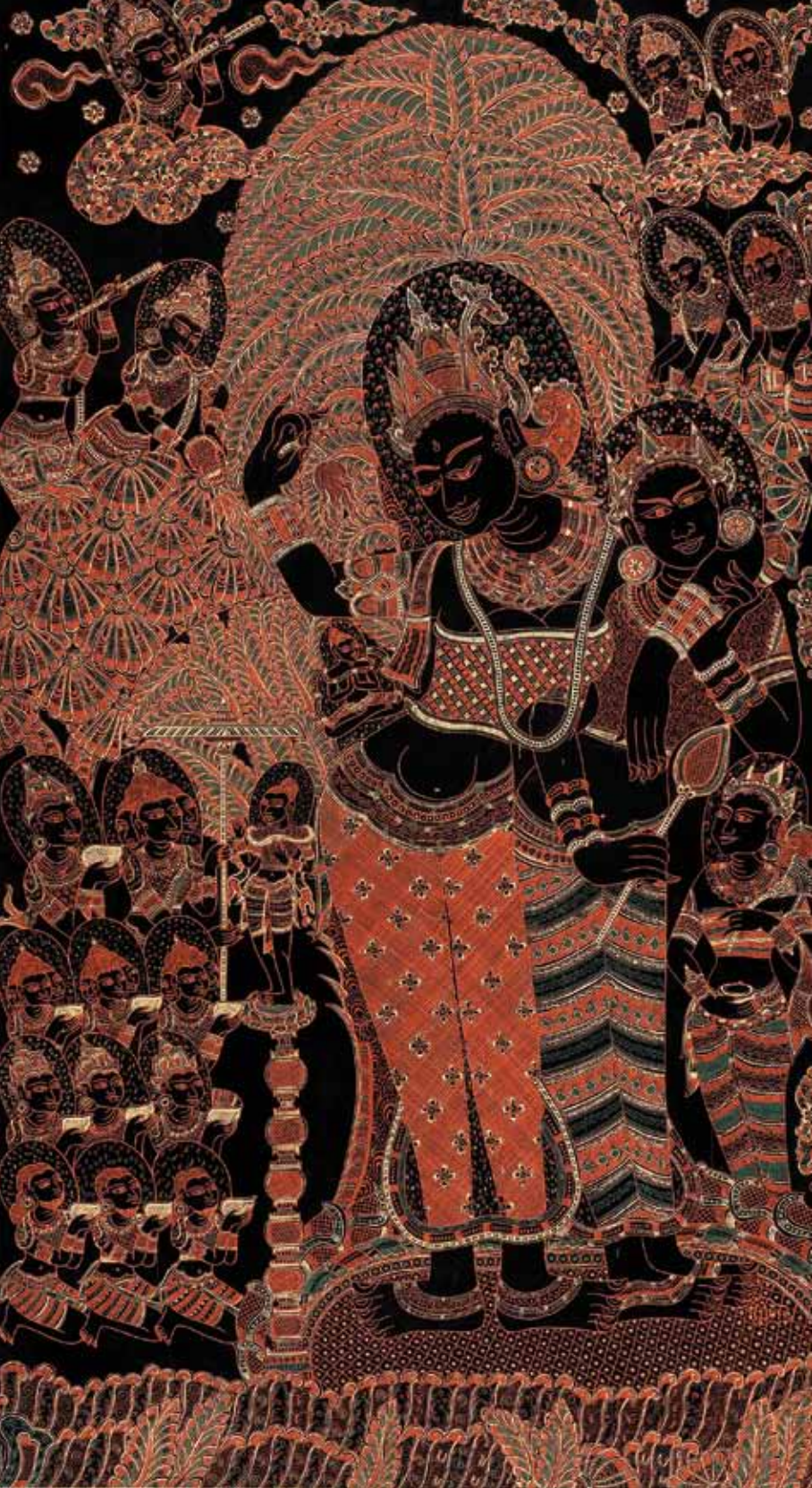
нач. XX в.

металл, дерево, кость,ковка, резьба

Инв. № 8742/1–2 II



Меч *телугу*, типичное оружие ниясского воина, имеет однолезвийный клинок, расширяющийся к концу. Рукоять меча выполнена в виде головы дракона *ласара* с широко раскрытой пастью. Это мифическое животное соединяет в себе и небесную, и земную сущности и поэтому имеет черты представителей двух миров: змееобразное тело (знак земли) и нарост на носу, как у птицы-носорога (знак неба). На голове дракона изображен злой дух *бекху*. Ниясцы считают, что он защищает воинов и его фигуру можно помещать лишь на мечах охотников за головами. К верхней части ножен прикреплен необычный амулет в виде полого шара, основа которого сплетена из ротанга. Сверху на нем по всей поверхности закреплены вырезанные из кости детали в виде клыков и когти животных. Снаружи у шара сверху имеется небольшое отверстие, являющееся, как верят охотники, местом концентрации мощной защитной силы.



## ИСКУССТВО МЬЯНМЫ

СУВАРНАБХУМИ – «ЗОЛОТАЯ ЗЕМЛЯ» – так в древности называли индийцы западное побережье Индокитая. О находящихся в этих местах «Золотой» и «Серебряной» странах писал древнегреческий историк Клавдий Птолемей (II в. н.э.). Большинство исследователей, реконструируя древнюю географию региона, помещают эти страны в южных районах Мьянмы и Таиланда, где уже в I-м тысячелетии н.э. существовали процветающие княжества народа мон. В Центральной Мьянме, в среднем течении реки Иравади, возникли города-государства народа пью (I–IX вв.). Описание этих городов с сотнями монастырей и позолоченных ступ сохранилось в средневековых китайских летописях. Столичные пьюские центры свидетельствуют как о заимствованиях у древних индийцев некоторых идей культового строительства, так и о своеобразии местной архитектурной культуры. Обнаруженные в ранней столице Бейтэноу руины некогда величественных зданий являются одними из первых буддийских памятников на территории Мьянмы, а сохранившиеся ступы и храмы V–IX вв. в позднем центре власти Тэйейкхитэе представляют уже сложившиеся типы сооружений, получившие дальнейшее развитие в мьянманском зодчестве. Среди множества найденных в пьюских городах предметов – буддийские и индуистские рельефы и статуи из камня, глины, металла, серебряные реликварии, монеты, печати, бусы, погребальные урны и др.

## ПОГРЕБАЛЬНАЯ УРНА

Мьянма, г. Бейтэноу, II в. н.э.

*терракота*

Инв. № 5354 II

На территории Бейтэноу обнаружено большое количество керамических сосудов. Поздняя легенда объясняет их появление следующим образом. Когда-то здесь жил отшельник, который удочерил найденную в лесу девочку. Он воспитывал ее в строгости, и одной из обязанностей приемной дочери было изготовление сосудов для воды. Она лепила их из глины, но они быстро размокали и разваливались. Ей приходилось делать их вновь и вновь. Бог Вишну сжалился над девочкой, научил ее обжигать горшки и подарил сто тысяч керамических сосудов, а когда она выросла – создал прекрасный город, названный в ее честь Бейтэноу, в котором она

стала править. Жители использовали глиняные изделия как в быту, так и при совершении буддийского обряда кремации. В урны, подобные музейной, помещали прах умерших, а затем замуровывали их в стены ступ и храмов или устанавливали в специальных погребальных местах. В большинстве своем урны имели близкую к цилиндрической форму и были скромно украшены рельефными поясками.



Пьюские княжества начали приходить в упадок, когда в IX в. из северо-восточных районов в долины реки Иравади и ее притоков начали активно мигрировать бирманцы. Они полностью подчинили и ассимилировали народ пью, который навсегда исчез с исторической арены. Но его культурное наследие не пропало – бирманцы освоили многие художественные достижения предшествующей эпохи. В период существования их первого государства – Паганского королевства (XI – середина XIV вв.) – культура переживает небывалый подъем. Государственной религией страны становится буддизм *тхеравады*, который мирно уживается с древним анимистическим культом духов *натов*. Созданная за удивительно короткий срок столица – город Паган с более чем тремя тысячами культовых сооружений – поистине одно из чудес

света, сокровищница архитектуры, живописи и скульптуры. К шедеврам паганского искусства относятся целиком позолоченная ступа Швезигон (1084–1113), символизирующая находящуюся в центре Вселенной мифическую гору Мьинмо (Меру), и храм Ананды (1091), богатейшее убранство которого было уподоблено божественной обители. «Населяли» ее главным образом будды, скульптурные изображения которых стояли в алтарях и нишах, прорезающих довольно толстые храмовые стены.

Одним из буддийских ритуалов, воспринятых бирманцами из религиозных традиций пью и монов, было дарение монастырям скульптур будд и вотивных, т.е. посвященных, табличек, предназначенных для закладки в реликварные камеры и ниши культовых зданий. На миниатюрных глиняных пластинах помещали рельефные фигурки будд, нередко в окружении других персонажей или символических предметов. Одна из музейных табличек, найденная в Пагане и датированная XI в., содержит композицию из трех фигур: в центре сидит Будда с опущенными ногами в «европейской» позе (*пфаламбападасана*), а по бокам – *бодхисатвы* в «царственной» позе (*раджамиласана*), когда одна нога опущена, а другая покоится на пьедестале. Такая иконография характерна для раннесредневековой пластики ряда стран региона, в том числе и Мьянмы, где в I-м тысячелетии н.э. наблюдалось влияние буддизма *махаяны* с его развитым пантеоном *бодхисатв*.

Вместе с тем в паганскую эпоху разрабатывались и другие иконографические типы, вошедшие в каноны культового искусства. Так, еще на одной музейной табличке Будда сидит со скрещенными ногами в позе «лотоса» (*падмасана*), которая является наиболее типичной в буддийской пластике Мьянмы. Обе руки Будды подняты к груди в жесте *дхармачакра* («поворот Колеса Закона»), символизирующем чтение Просветленным первой проповеди и начало распространения его учения в мире. Как знаки достижения *нирваны* вокруг него изображены ступы, а в качестве охранителей – фантастические животные.

### ВОТИВНАЯ ТАБЛИЧКА

Мьянма, г. Паган, XI в.

*терракота*

Инв. № 5357 П

Вотивные таблички имели обычно овальную или прямоугольную со стрелчатым завершением форму, иногда с заглублением в виде ниши, и штампованные барельефные сцены на них наносили до обжига. На данной пластине Будда, сидящий в позе *падма* («лота-са») с жестом *бхумиспарша* («касание земли»), показан во время Великой медитации, когда он достиг Просветления. Его фигура обрамлена трехлопастной аркой на колоннах – условное изображение драгоценного павильона, созданного, по легенде, богом Индрой для защиты Будды от непогоды. Арку осеняют зонт – символ небесного покровительства – и ветви дерева Бодхи (Просветления), под которым происходило знаменательное событие. С двух сторон от арки помещены четыре фигурки сидящих будд – Какусанда, Канакамуни, Кассапа и Меттея. Согласно буддийской мифологии они олицетворяют три периода, предшествующих современной эпохе (символом последней является Будда Гаутама), и эру грядущего. Изобразительная сцена дополнена внизу посвяtitельной надписью на монском языке, который наряду с бирманским и пали, языке священных буддийских текстов, использовался в паганской эпиграфике.



### ГОЛОВА БУДДИЙСКОГО МОНАХА

Мьянма, пров. Сагайн, XIV в.

*мрамор, резьба, роспись, позолота*

Инв. № 7723 П

Мраморная голова монаха найдена на территории буддийского комплекса Каунхмудо и выполнена, вероятно, в одной из мастерских Сагайна или его окрестностей. Этот город в XIV в., после утраты Паганом столичного статуса, стал на некоторое время одним из крупных центров власти Верхней Мьянмы. Скульпторы Сагайна следовали разработанным паганскими мастерами художественным канонам, что показывают стилистические и иконографические особенности данного произведения. Лик находящегося в медитации монаха с полуприкрытыми глазами и легкой улыбкой на узких губах напоминает образы будд, отсутствуют лишь *ушниси* (выпуклость на темени) и мелкие завитки волос, так как традиционно буддийских монахов изображают бритоголовыми. Мраморные скульптуры покрывали росписью и позолотой по тонкому слою грунта, о чем говорят их следы на этой скульптуре.



Сложившиеся в паганскую эпоху художественные традиции оказали огромное влияние на мьянманскую культуру последующих веков. В XIV–XVII вв. эволюция искусства происходила на фоне постоянных междоусобных войн. Объединение страны правителями династии Коунбаун (1753–1886) способствовало расцвету позднефеодальной культуры. В Верхней Мьянме возникли новые города, самым значительным из которых стал Мандалай, основанный в середине XIX в. у подножия холма, на котором, по преданию, побывал когда-то Будда и указал место будущей столицы. Господствующие в культовой пластике того времени изображения Будды, как и прежде, наделялись «признаками совершенства» Великого человека. По сообщениям религиозных текстов, на теле Будды при рождении было обнару-

жено 32 больших «отметины» и 80 малых, часть из которых вошла в изобразительный канон. Мьянманские мастера по своему воспроизводили эти «признаки», что демонстрируют две находящиеся в экспозиции деревянные скульптуры Будды XIX в. У них округлые лица с узкими губами и прямым носом, касающиеся плеч длинные мочки ушей, полусферическая *ушниси* (знак мудрости), навершие которой выполнено в форме «бутона лотоса». Скульптуры целиком покрыты сусальным золотом поверх коричневого лака, ибо согласно легенде тело Будды излучало сияние, а из каждой поры на его коже рос золотой волосок. В знак божественной поддержки пьедесталы украшены лепестками лотоса – символа чистоты и высшей мудрости.

#### БУДДА – ПОБЕДИТЕЛЬ МАРЫ

Мьянма, г. Мандалай, втор.  
пол. XIX в.

*дерево, лак, сусальное золото,  
резьба*

Инв. № 5364 II

Скульптура представляет самый распространенный в искусстве Индокитая иконографический тип Будды, сидящего в позе «лотоса» и касающегося правой рукой пьедестала, что является знаком его победы над демоном мирских наслаждений Марой. Согласно легенде это случилось, когда принц Сиддхартха Гаутама, отшельник по прозвищу Шакьямуни, начал свою Великую семинедельную медитацию, сев под дерево Бодхи. Мара всячески пытался ему помешать, посылая то своих прекрасных дочерей, чтобы они соблазнили отшельника, то ужасных воинов для его устрашения. Но тот оставался совершенно бесстрастным. Слегка коснувшись правой рукой земли, он призвал богиню Земли, которая подтвердила его праведность и уничтожила армию Мары, смыв ее потоком воды. После этого



Гаутама достиг «пробуждения». Его тело, как положено по канону, передано округлыми формами, спина прямая, подобно «пламени свечи в безветренном месте», пальцы рук и ног одинаковой длины, на шее три складки, символизирующие «три драгоценности» – Будду, Дхарму (Закон) и Сангху (монашескую общину).

В коунбаунский период достигает апогея в своем развитии деревянное зодчество и скульптура. В Мандалае сооружается самый крупный в мире деревянный королевский дворец (почти полностью сгорел в 1945 г., но в конце XX в. был восстановлен). Дворцовые и монастырские здания обильно декорируются сложной орнаментальной и сюжетной резьбой. В причудливую вязь узоров вплетаются змееобразные драконы *ная* с львиными лапами, фантастические львы-охранители *чинтэ*, полулюди-полуптицы *кейна* и другие мифические существа. О своеобразии такой деревянной пластики говорят экспонируемые рельефы XIX в. из Мандалая и Сагайна. Выполнены они в традиционной технике сквозной резьбы, украшены узорами из лаковой мастики, сусальным золотом и инкрустированы цветным зеркальным стеклом. Характерно также использование в рельефах цветочно-лиственных мотивов *кануупан*, которые покрывают и четырехстворчатую ширму второй половины XIX в.

#### ФРАГМЕНТ СКУЛЬПТУРНОГО ДЕКОРА В ВИДЕ ДУХА НАТА

Мьянма, г. Сагайн, втор.  
пол. XIX в.

*дерево, лак, сусальное золото,  
резьба, мастика тайо, лепка,  
инкрустация стеклом*

Инв. № 5361 II

Популярные персонажи резьбы по дереву – духи *наты*, обитающие, как верят жители Мьянмы, во всех живых существах и объектах



вселенной. В паганский период (XI–XIV вв.) к анимистическому пантеону были причислены 37 духов легендарных и исторических деятелей, защитников всей страны, а во главе их поставлен *нат* Тэчжамин, отождествленный с индуистским богом Саккой (Индрой). Ежегодные фестивали в честь *натов* до сих пор проводят в комплексе святилищ на расположенной недалеко от Пагана горе Поупа. Особенностью анимистического культа является то, что в отличие от других стран *тхегавады*, где духи считаются невидимыми, в Мьянме большинство духов изображается антропоморфно. Скульптуры главных *натов* устанавливают в отдельных павильонах, а фигуры многочисленных «безымянных» духов вписывают в декор культовых строений. К ним относится и представленный на музейном рельефе дух *нат*, сидящий с почтительно сложенными перед грудью руками на изящно изогнутой цветочной ветви. Одет он в придворный костюм с декоративными крылышками и остроконечный головной убор.

Среди различных видов художественных ремесел ведущее место занимает *пан юн* – «лаковое искусство», предметы которого образуют солидный раздел в музейной коллекции Мьянмы. С периода раннего средневековья смола лакового дерева *тутси* (*Gluta usitata*) применяют для предохранения деревянной или плетеной из бамбука основы предметов. В так называемой технике сухого лака создают культовую скульптуру, используя различные приемы. Небольшие изделия, подобные находящейся в экспозиции статуэтке буддийского монаха, делают из смеси лака, костяного пепла и древесных опилок. Скульптуры среднего размера лепят по форме, накладывая на нее ткань и мастику *тайо*, состоящую из лака, опилок и золы сожженной рисовой шелухи и цветов, которые верующие приносят в монастыри. В мастику могут добавлять даже пепел сожженных волос, срезанных с голов юношей во время обряда посвящения в монахи. После высыхания лака форму удаляют.

## НИРВАНА БУДДЫ

Верхняя Мьянма, кон. XIX – нач. XX вв.

*ткань, лак, мастика тайо, лепка*

Инв. № 10564 II

«Лаковый Будда» (*юн пхэя*) лежит на правом боку, поддерживая одной рукой голову, вытянув другую вдоль тела, – так по канону изображают момент смерти Великого учителя, точнее, его переход в *нирвану*. В отличие от статуй такой же иконографии в Лаосе и Таиланде мьянманский Будда покоится в свободной позе. Его ноги слегка согнуты в коленях, и левая лежит поверх правой. Глаза полуприкрыты веками, зрачки отмечены черным лаком, уголки рта чуть приподняты, длинные мочки ушей касаются плеч, мелкие завитки волос уложены параллельными рядами, *уиниша* полусферическая. Монашеская одежда Будды состоит из верхнего плаща *ут-тарасанги*, нижней юбки *антаравасаки*, край которой выглядывает из-под плаща, и свернутой накидки *сангхати*, волнообразно спускающейся с левого плеча на грудь. Скульптура выполнена в сложившемся в середине XIX в. мандалайском стиле, в котором ощутима тенденция к усилению декоративного начала. Это проявляется в таких элементах, как орнаментальная разработка складок, отделка каймой одеяний и обрамление лба Будды полосой с рельефным узором.



Лаковые изделия (*юндэ*) раньше ценились очень высоко, из них состояла почти вся королевская посуда, их дарили послам, знатным иностранцам. Эти предметы жители преподносили друг другу в знак особой признательности. Считалось, что, если все члены семьи принимают пищу из одного

лакового сосуда, это является залогом прочных семейных уз. Богато декорированные *юндэ* – неперенменные атрибуты свадебных обрядов и буддийских церемоний.

Технология производства лаков сложная, насчитывает от 20 до 30 этапов и занимает 5–6 месяцев, а порой и более длительный период. Основа для лаковой посуды выплетается из бамбука, а для мебели, переплетов рукописей, больших церемониальных сосудов употребляют тиковую древесину. Оригинальные способы разработаны мастерами Мьянмы для украшения поверхности лаковых изделий: *швезава* («золотой листок») полихромная гравировка, рельефная лепка, роспись. *Швезава* – это своеобразная роспись по невысохшему лаку водорастворяющейся краской, после чего поверхность целиком оклеивают сусальным золотом, сушат, а затем промывают водой, при этом фольга смывается только там, где была роспись. Получаются сияющие золотые рисунки на блестящем черном фоне. В Таиланде и Лаосе, где также применяется подобная техника, ее называют *лай род нам* – «орнаменты, вымытые водой».

### СОСУД КУН-И ДЛЯ БЕТЕЛЯ СО СЦЕНАМИ ИЗ ЖИЗНИ БУДДЫ

Верхняя Мьянма, г. Паган (?), кон. XIX – нач. XX вв.

*бамбук, лак, сусальное золото, плетение, техника швезава, гравировка, роспись*

Инв. № 10572/1–3 II

К наиболее распространенным лаковым изделиям в Мьянме относится *кун-и* – цилиндрический сосуд с глубокой крышкой и одним-двумя вкладышами-подносами, в котором хранятся ингредиенты жевательной бетельной смеси. Предназначенные для подношения монахам или знатым лицам *кун-и* иногда украшали композициями на буддийские темы. На стенках крышки музейной коробки, покрытой черно-золотыми орнаментами, изображены две сцены из жизни принца



Сиддхартхи, будущего Будды. Одна из них представляет уход принца из дворца: он едет на коне с мечом в правой руке, за ним следуют божества, а впереди – охранитель с факелом и коленопреклоненный возница. В другой сцене принц совершает обрезание волос, чтобы стать отшельником. Он сидит в свободной позе на коленях, подняв левой рукой меч и придерживая правой длинный хвост волос. Перед ним божества с подношениями, а внизу его умирающий конь, который не перенес разлуки с хозяином. На крышке сверху – фигура дующего в рожок летящего небожителя, несущего богам весть о скором пришествии нового Будды.

Неповторимую национальную окраску лаковым производениям придают изображения мифических и фантастических существ, насыщающих орнаментальную ткань *юндэ*. Пользуются популярностью и узоры из знаков зодиака, и так называемый космологический орнамент (*чжо шилон*), в которых нашли отражение древние представления и ритуальная практика мьянманцев, связанная с культом планет.

### СТОЛИК С ИЗОБРАЖЕНИЕМ СИМВОЛОВ ПЛАНЕТ

Мьянма, г. Паган, 1970-е гг.

*дерево, лак, сусальное золото, техника швезава*

Инв. № 5788 II



Небольшие низкие столики – типичные предметы мьянманского быта. Музейный образец имеет три позолоченные ножки в виде драконообразных змей *ная* и круглую столешницу. В центре на ней изображена мифическая утка *хинта* (санскр. *хамса*) с пышным хвостом – знак мудрости и просветленности духа. Широкий фриз вокруг *хинты* заполнен фигурными картушами, в которые помещены цветочные розетки и восемь животных «космологического» узора (*чжо шилон*). Согласно средневековой астрологической концепции каждое животное является символом одной из планет, стороны света и дня восьмидневной недели (дополнительный день занимает часть среды

и четверга). Цепочка соответствий выглядит так: птица *галун* (*гаруда*) – Солнце, воскресенье; тигр – Луна, понедельник; лев *чинтэ* – Марс, вторник; слон – Меркурий, среда до заката солнца; слон без бивней – мифическая планета Раху, время от заката солнца в среду до восхода солнца в четверг; крыса – Юпитер, четверг от восхода солнца; морская свинка – Венера, пятница; змей *нага* – Сатурн, суббота. *Хинта* в этом узоре олицетворяет находящуюся в центре Вселенной мифическую планету Катэ.

Наиболее характерной в орнаментации мьянманских лаков является техника полихромной гравировки, которая обозначается тем же словом, что и само изделие, – *юндэ*. Многоцветные узоры, которыми украшается краснолаковая или чернотлаковая поверхность, получаются в результате сложного поэтапного процесса гравировки, покрытия цветными лаками и шлифовки изделия. Классическая колористическая гамма полихромных композиций насчитывает от трех до пяти цветов – черный, красный, желтый, зеленый и синий. Всевозможные оттенки красного и коричневого цветов дополняют эту палитру, которая в современном искусстве расширяется за счет использования акриловых красителей.

### СОСУД ДЛЯ ПИЩИ

Мьянма, г. Паган, 1980-е гг.  
бамбук, лак, плетение,  
полихромная гравировка  
Инв. № 8590/1–2 II



Замечательным примером полихромных лаков является сосуд для пищи с большой крышкой, покрытый гравированными желто-красно-зелеными узорами на коричневом фоне. Полусфера крышки рельефно разделена на два яруса, по которым проходят фризы с мотивами *билу пангай* – головы демона с руками, от подбородка которого отходят полукругом пышные цветочные гирлянды, переплетающиеся с гирляндами соседнего точно такого же мотива. Демоны *билу* – одни из архаичных персонажей народных преданий. Этим существам приписываются магические способности летать по воздуху, превращаться в людей, животных и даже в растения. Они умеют выращи-

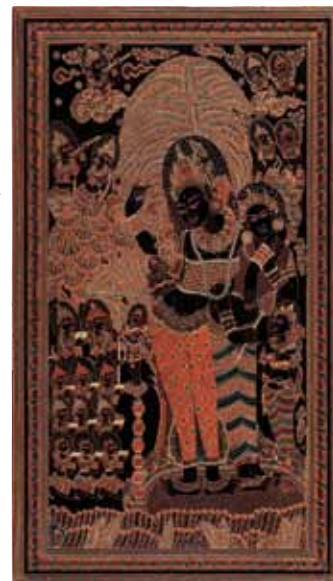
вать чудесные деревья, листья которых возвращают слепым зрение, исцеляют другие недуги. Хотя по своей сущности *билу* остаются чудовищами-людоедами, они способны на добрые поступки по отношению к людям – спасают маленьких детей, лечат, заботятся о них. По борту блюда проходит лианообразный фриз, в который включен узкий картуш с надписью на бирманском языке: «Магазин-мастерская “Повелитель золотых черепах” по продаже изделий традиционных мьянманских лаков».

В музейной коллекции присутствуют предметы из разных центров лакового производства, сосредоточенных в основном в Верхней Мьянме (Паган, Мандалай, Кентунг, озеро Инле и др.). Основным местом создания *юндэ*, как и много веков назад, остается Паган, где молодые мастера постигают тайны этого ремесла. Помимо традиционных бытовых изделий они создают станковые картины с сюжетными композициями по мотивам средневековых храмовых росписей. Лаковые изделия Мандалая и Кентунга наряду с гравировкой часто украшают рельефными узорами с помощью мастики *тайо*, а также позолотой и инкрустацией цветным стеклом (техника *хманзи швечха*).

### ЧУДЕСНОЕ РОЖДЕНИЕ БУДДЫ

Мьянма, г. Паган, 1980-е гг.  
бамбук, лак, плетение,  
полихромная гравировка  
Инв. № 8589 II

На лаковой картине изображена сцена рождения Будды, сына правителя г. Капилавасту Шуддходаны. Мать принца Майя перед его зачатием увидела во сне, как божества перенесли ее с царского ложа к легендарному озеру Аноатта в Гималаях, омыли, а затем в чрево к ней вошел белый слон. Ребенок появился на свет спустя десять месяцев.



Это произошло, когда Майя с большой свитой отправилась навестить своих родителей, но в пути у нее начались схватки, и ей пришлось остановиться в роще Лумбини. Младенец чудесным образом появился из бедра матери, не причинив ей боли, после чего сделал семь шагов и провозгласил, что это его последнее рождение. Сцена выполнена по традиционной иконографии: древесная крона, словно ореол, окружает голову царицы, держащейся левой рукой за ветвь дерева. Ее поддерживает сестра Праджapati, которая также была супругой царя Шуддходаны, а после смерти Майи стала приемной матерью принца. Маленький Будда представлен здесь дважды: на правом бедре царицы и на стебле-пьедестале из семи цветов лотоса, символизирующих его первые шаги.

### МАСТЕР У БА БЭЙ (?) СОСУД СХУН-ОУ ДЛЯ РИТУАЛЬНЫХ ПОДНОШЕНИЙ

Мьянма, г. Мандалай,

1950-е гг.

дерево, лак, сусальное золото,  
зеркальное и цветное стекло,  
резьба, мастика тайо, инкру-  
стация стеклом

Инв. № 4314/1-3 II

Схун-оу – типичный сосуд для праздничных подношений буддийским монахам. Он выточен из дерева на токарном станке и имеет форму кубка с круглым поддоном, ярусной ножкой, чашеобразным верхом, на который кладется плоский поднос. Полусферическая крышка увенчана пирамидкой, напоминающей буддийскую ступу *зеди*. Снаружи сосуд украшен рельефным узором из завитков и спиралей, инкрустирован кусочками зеркала, кабошонами из стекла красного и зеленого цвета и целиком оклеен сусальным золотом. Внутренние его части покрыты коричневато-красным лаком. На дне подноса приклеена бумажная этикетка с белой звездой на красном фоне и круговой надписью на бирманском языке: «У Ба Бэй – торговец культовыми предметами. Садай [торговый район



Мандалая]». Изображение звезды является, вероятно, маркой лаковой мастерской. Так как при мастерских обычно была торговая лавка, не исключено, что У Ба Бэй является не просто торговцем, но и лаковых дел мастером, т.е. автором данного сосуда.

В придворной среде коунбаунских королей с их стремлением к величию и роскоши стало популярным искусство *швейчхитхоу*, что значит «золотое шитье». Так делают полотна, декорированные в сложной технике рельефной аппликации, при этом и на фон (нередко из красного или черного бархата), и на сами изображения нашивают пайетки, металлические блески, цветные крученые нити, стеклянные кабошоны. Королевские *швейчхитхоу* XVIII в., как известно из хроник, украшали золотыми монетами, самоцветами, вышивкой золотыми и серебряными нитями. С конца XIX в. используют в основном фольгу из недрагоценных металлов, что позволяет вместе с блеском стеклянных вставок создать эффект пышности и богатства.

### ПАННО С ИЗОБРАЖЕНИЕМ КОРОЛЕВСКОЙ ПРОЦЕССИИ

Мьянма, г. Мандалай (?),

1960–1970-е гг.

бархат, х/б ткань, металличе-  
ские и стеклянные нашивки,  
золотая нить, рельефная ап-  
пликация, вышивка

Инв. № 8623 II

Завесы в технике *швейчхитхоу*, называемые в Мьянме *калага*, вешивали на стенах дворцов и особняков знати, ими отгораживали спальные места в жилых домах, использовали как покрывала и попоны для слонов и лошадей. В настоящее время *калага* служат обычно декоративными панно. Обширную тематику их декора составляют сцены из жития Будды, эпизоды придворных хроник, мифических преданий и легенд.



Нередко изображают зодиакальные символы, размещая их в квадратах, на которые разбито центральное поле картины. В пятиярусной композиции музейного панно запечатлена торжественная процессия, устроенная, возможно, по случаю военной победы или другого знаменательного события. Здесь показаны военачальник на коне (вверху), едущий на слоне правитель (в центре) и принц в паланкине (внизу), которые окружены идущими министрами, военными высокого ранга и знатными придворными в характерных для коунбаунского двора парадных одеждах. В верхнем ярусе над многолопастной аркой парят небожители – знаки божественного покровительства королевской власти.

Кукольный театр *йоутейпве*, существующий в Мьянме с периода средневековья, свой современный вид приобрел в начале XIX в., когда министр королевских развлечений У То написал специальный трактат с предписаниями по поводу кукольных представлений. В них, в частности, указывалось, что спектакли надо давать на возвышении за экраном, а декорации и костюмы кукол должны быть максимально приближенными к действительности. Поэтому вырезанные из дерева и расписанные цветными красками марионетки с подвижными руками, ногами и головой были большими, почти полутораметровой высоты, и одеты в традиционную одежду. В спектаклях участвует от 28 до 36 разных персонажей. Управляются они с помощью прикрепленных к специальному держателю нитей (обычно их 12–15, но иногда бывало 50–60). Первоначально актерами были только мужчины, позднее, в XX в., когда куклы стали меньше, сложную профессию кукловода освоили и женщины. В труппу входят также певцы и музыканты, игра которых сопровождает зрелище.

### МАРИОНЕТКА ТЕАТРА *ЙОУТЕЙПВЕ* – ПТИЦА ГАЛОУН

Мьянма, третья четв. XX в.

дерево, х/б ткань, шелк, пайетки, золотная нить, стеклянные вставки, веревки, резьба, роспись, шитье

Инв. № 10635 П

Мифическое существо Галоун (от санскр. *гафура* – «пожиратель») с человеческим торсом, птичьей головой, крыльями

и лапами считается царем птиц, также называемых *галоунами*, которые обитают в небесных сферах и волшебных лесах Химапхана (Гималаев). Кроме того, Галоун связан с древним соляным культом и в индуистских мифах является ездовым животным бога Вишну. Он постоянно воюет со змеями *нагами*, и, как верят жители Мьянмы, схватка этих существ порождает различные катаклизмы: грозу, бурю, землетрясение. Эту сцену показывают иногда в кукольном театре, но чаще Галоун появляется в постановках по мотивам эпоса «Рамаяна». Одевание музейной марионетки состоит из красных штанов, коричневой куртки, к которой пришиты малиновый нагрудник и крылообразные обшлага, а с пояса свисает фигурный передник, украшенный, как и нагрудник, шитьем, пайетками и стеклянными вставками. Из таких же крупных кабошонов красного стекла сделаны глаза Галоуна, придающие его птичьему лицу чрезвычайно выразительный вид.



С древности развивается в Мьянме искусство обработки металла. Торевтику и ювелирное дело здесь объединяют одним термином *пантейн* и причисляют к десяти видам традиционных ремесел. Достигшее больших высот в период позднего средневековья и нового времени искусство торевтики представлено в музейной коллекции рядом произведений из серебра, украшенных чеканными рельефами. Владеют мьянманские ремесленники и техникой литья по восковой модели либо в литейную в форму, изготавливая из металлических сплавов фигурки будд и божеств для храмовых и домашних алтарей, амулеты, ритуальную утварь, колокола, а также бронзовые гирьки в виде зооморфных фигур.



### СОСУД ДЛЯ ПОДНОШЕНИЙ СО СЦЕНАМИ ИЗ ЛЕГЕНДЫ О МАНОХАРИ

Мьянма, кон. XIX в.

серебро, чеканка, гравировка

Инв. № 1881 П

Округлое тулово сосуда украшено горельефными чеканными изображениями по мотивам популярной в Мьянме легенды о Манохари. В ней рассказывается о любви девушки-птицы Манохари и принца Судханы. Полюбив плененную охотником прекрасную *кейнаи*, принц женился на ней и привез в свой дворец. Через некоторое время Судхана ушел на войну, и в его отсутствие Манохари из-за козней злого министра пришлось улететь из дворца. Узнав об этом, принц отправился на поиски жены и после долгих и трудных испытаний возвратил возлюбленную. Развернутые в едином пространстве широкого фриза на стенках сосуда эпизоды сказания показаны на фоне пейзажа с пышной тропической растительностью. Динамичность композиции подчеркивают выразительность поз и жестов, светотеневые эффекты, фактурное сопоставление матово мерцающего фона и блестящих объемных фигур. Все эти качества позволяют отнести данное произведение к одним из лучших образцов мьянманской тореvтики.



### ЗООМОРФНЫЕ ВЕСОВЫЕ ГИРЬКИ

Мьянма, кон. XIX – нач. XX вв.

металл, литье

Инв. №№ 8120/1–3 П, 7930/3 П, 7931/3 П

Зооморфные гиpьки, известные уже в паганскую эпоху, использовались в основном для взвешивания небольших предметов. По традиции мера весов и форма гиpь определялись королем, который обычно выбирал в качестве эталона изображение животного, соответствующего дате его рождения. Интересно, что в колониальный период англичане дали таким гиpькам название «опиумных», поскольку они служили, помимо прочего, для взвешивания опиума и других наркотических веществ. Зооморфные фигурки на высоких подставках с рельефными печатями отливали в виде как реальных животных (совы, рыбы, лошади и др.), так и фантастических. Среди последних наиболее популярны были образы мифической утки *хинты*, фантастического льва *чинтэ* и легендарного существа *томина* с телом лошади и головой *чинтэ*.



Мьянманские ремесленники славились изготовлением длинных двуручных мечей, как боевых, так и парадных. Меч короля считался священным, олицетворяющим могущество, силу и праведность верховной власти. Известна легенда о том, что государю древности Дутэбауну при вступлении на престол самым верховным владыкой небес Тэчжамином был вручен наряду с другими атрибутами власти и волшебный меч Тилавунта, способный отражать невидимые силы

тмы, зла и черной магии. Основные виды холодного оружия сложились в Мьянме еще в допаганскую эпоху (до X в.) и благодаря устойчивости традиций сохранились практически неизменными до сегодняшних дней. Особенностью боевых мечей являются слегка изогнутые клинки и рукояти с металлическими обкладками, а иногда со вставками резной слоновой кости, как в музейном образце.

### МЕЧ ДАХЕЙ В НОЖНАХ

Мьянма, г. Янгон (?), нач. XX в.

металл (сталь, серебро), слоновая кость, дерево, лак, ковка, чеканка, таушировка, резьба, гравировка

Инв. № 8402/1–2 II

Мечи с однолезвийной заточкой широко распространены у народов Мьянмы и обозначаются общепринятым термином *да*. Короткие *да* с тупым концом используют в быту как рабочие ножи. Длинные мечи, называемые *дахей* или *даши*, классифицируются как боевое или церемониальное оружие. Приборы государевых мечей отделявали золотом и драгоценными камнями, обычно рубинами, за что их называли «рубиновыми». Оружие военачальников и знатных людей украшали серебром и слоновой костью. Музейный меч является прекрасным образцом такого парадного оружия. Его



ножны и концы рукояти имеют серебряные обкладки с чеканным растительным узором, в который включена фигура льва *чинтэ* – животного-охранителя, символа доблести и бесстрашия. Головка рукояти сделана в виде бутона лотоса, служащего знаком чистоты и праведности помыслов. На клинке выкован по всей длине желобок-дол, а по краю обуха проходит полоса узора с надписью, где среди еще нерасшифрованных знаков прочитывается слово «янгон». Возможно, здесь указано место изготовления меча – город Янгон, но слово имеет и символический подтекст, поскольку буквально означает «конец вражды».



## ИСКУССТВО КАМБОДЖИ



**Загадочными и таинственными** нередко называют памятники искусства Камбоджи. Эти эпитеты передают чувства первых европейцев, которые во второй половине XIX в. обнаружили в джунглях на северо-востоке Камбоджи заброшенные города и величественные храмы, почти полностью поглощенные тропической растительностью. В результате многолетних усилий по расчистке этих сооружений миру явился уникальный средневековый комплекс городов, известный в настоящее время как Ангкор (от санскритского *нага* – «город»). В IX в. здесь была основана Яшодхарapura – столица кхмерской империи Камбуджадеша (ее называют также Ангкорская). В IX–XIV вв. Ангкор постепенно застраивался, и каждый новый правитель империи возводил в этой местности свою столицу.

Ранний период искусства Камбоджи в коллекции музея представлен керамическими изделиями, традиция изготовления которых восходит к началу 5-го тысячелетия до н.э. Самые древние сосуды украшались простым «веревочным» узором или лощением, хотя применялось и гладкое ангобное покрытие охристого цвета – именно так декорирован хранящийся в музее горшочек 2-го тысячелетия до н.э. Впоследствии убранство изделий усложняется, преобладающее место в нем отдается геометрическим орнаментам, как правило, тисненым или процарапанным.

## СОСУД

Камбоджа, р-н Ангкор Борей, II–VI вв.

керамика, тиснение

Инв. № 9156 П

Сосуд относится к периоду существования Фунани (II–VI вв. н.э.) – первого крупного государственного образования на территории Камбоджи. Он был найден в 1990-е гг. во время

археологических раскопок в городе Ангкор Борее, в юго-восточной провинции Такео. Это типичный образец фунаньского гончарного ремесла. Он вылеплен вручную из местной серой глины и имеет форму горшочка со слегка выгнутым донцем и невысоким горлом с отогнутым венчиком. Нижняя часть тулова украшена тисненым веревочным узором, известным с неолитических времен.



Расцвет гончарного искусства приходится на ангорский период. О широком распространении в это время глиняных изделий самых различных форм свидетельствуют часто встречающиеся изображения сосудов на рельефах средневековых храмов, а также многочисленные археологические находки: погребальные урны, вазы, кувшины для воды, небольшие коробочки для бетеля, косметических средств. Особую группу оригинальных произведений ангорских мастеров составляют сосуды в виде антропоморфных или зооморфных фигур – слона, зайца, птиц и т.п.

## СОСУД В ВИДЕ ХАНУМАНА

Камбоджа, XII–XIII вв.

керамика, глазурь, лепка, роспись, гравировка

Инв. № 9670 П

Мифическая обезьяна Хануман, предводитель обезьяньего войска, является персонажем сказания «Риэмке», кхмерской версии «Рамаяны». Хануман изображен в коротком одеянии *сампот*, кусающим змею, поднесенную к пасти.

Возможно, так мастер воспроизвел эпизод битвы на острове Ланка, где принц Рама и обезьянье воинство сражались с демонами, один из которых стрелял из лука заколдованными стрелами, превращавшимися в ядовитых змей. Фигура сидящей обезьяны со слегка сгорбленной спиной умело подчеркнута округлой формой сосуда. А покрывающая его коричневая глазурь дополнена росписью и подглазурной гравировкой, позволяющими передать даже мелкие детали одежды и черты лица. Появление первых глазурованных изделий в Камбодже относится к началу IX в., когда предпочтение отдавалось кремовым и зеленоватым тонам. Глазурь же коричневого цвета характерна для произведений развитого Ангорского периода (XII–XIII вв.).



Наиболее значительное место в искусстве Камбоджи эпохи средневековья по праву занимает монументальное каменное зодчество. Основным типом культового сооружения был так называемый храм-гора, который состоял из нескольких башен *прасатов*, возведенных на ступенях искусственной пирамиды, окруженной рвами с водой. Его символично-образное содержание тесно связано с индуистскими представлениями о структуре Вселенной, центром которой считалась пятиглавая гора Меру. Рвы символизировали Мировой океан, в котором плавают материки, ограждения и террасы – горные цепи, окружающие Меру, а храмовые башни – ее вершину. Наиболее яркое воплощение эта космологическая картина нашла в храме Ангкор Ват (середина XII в.), являющемся жемчужиной средневековой кхмерской архитектуры. Крытые обходные галереи трех ярусов Ангкор Вата украшены рельефами по мотивам индуистских мифов, среди которых и около двух тысяч изображений небесных дев *ансар*.

## РЕЛЬЕФ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ АПСАРЫ

Камбоджа, XII–XIII вв. (?)

песчаник, резьба

Инв. № 10733 II

На рельефе изображена *апсара*, одна из полубожественных обитательниц небесных чертогов, которые призваны развлекать богов танцами и музыкой. Согласно легенде они наряду с другими чудесными существами и сокровищами появились из водных глубин, когда боги и демоны взбывали Мировой океан. Нередко боги посылали красавиц на землю, чтобы прелестницы вызвали ссору между могучими воинами, угрожающими небесам, или прервали аскетические подвиги отшельника, приобретшего слишком много духовных сил. На рельефе дева стоит прямо, лицом к зрителю, при этом ноги ее изображены в профиль.

Она одета в юбку *сампот*, подвязанную поясом, длинный конец которого переброшен через ее руку. Грудь *апсары* обнажена, на голове у нее корона с тремя высокими навершиями, украшенными цветочными розетками. Облик девы дополнен многочисленными украшениями – ожерельем, серьгами, подвесками на поясе, браслетами на руках и ногах. Изображения *апсар*, танцующих, беседующих друг с другом, украшающих волосы цветами или любующихся на себя в зеркало, часто высекали на стенах, колоннах, архитравах и тимпанах культовых сооружений.

Ангкорская эпоха знаменита также великолепной круглой скульптурой, в изобилии украшавшей храмовые комплексы и помещавшейся на алтарях святилищ. Каменные изваяния высекались в основном из мелкозернистого, прекрасно поддающегося полировке песчаника. Культовая пла-



стика из металла отливалась в технике «исчезающей» или выплавляемой восковой модели, получившей распространение в Камбодже с VI в. В зависимости от назначения кхмерские мастера создавали как монументальные образы, призванные быть главными святынями храмов, так и мелкую пластику, предназначавшуюся для домашних алтарей.

## ВИШВАКАРМАН

Камбоджа, XI–XIII вв.

бронза, литье

Инв. № 8445 II

Образ божественного зодчего Вишвакармана весьма популярен в Камбодже, где его почитают как покровителя искусств и ремесел, знатока магии и ритуальной татуировки. В старинной кхмерской легенде утверждается, что величественный храм Ангкор Ват был создан по повелению богов Вишвакарманом для кхмерского принца. Статуи Вишвакармана ставили на алтари, брали с собой в дорогу в качестве амулетов, каждый ремесленник имел в доме изображение этого божества. Музейная скульптура выполнена в соответствии со сложившейся в ангорский период иконографией: Вишвакарман сидит в позе *раджалила*, левой рукой он сжимает тесло (или палочку для измерений), а на правом плече держит кирку. На шее божества – широкое ожерелье, в ушах – крупные серьги, на голове – диадема с коническим навершием. Скульптура отлита из темно-коричневой бронзы, возможно, из так называемого *самфита*. Этот сплав считался в Камбодже благородным металлом, его называли «бронзой девяти королей», так как, по мнению кхмеров, в него входило девять компонентов, включая золото и серебро.



В кхмерской монументальной культовой пластике на протяжении ряда веков, начиная с VII в., главенствующее положение занимали образы индуистских богов, что связано с господствующим положением индуистских культов в государ-

ственной идеологии средневековой Камбоджи. Тем не менее буддизм, появившийся на территории кхмеров одновременно с индуизмом, играл значительную роль в духовной культуре жителей Камбуджадеши и относительно мирно сосуществовал с индуизмом. А после провозглашения правителем Джаяварманом VII (1180 – ок. 1220) буддизма государственной религией индуистские образы в изобразительном искусстве сменяются буддийскими. В этот период был построен уникальный храм Байон, поражающий видом своих башен с гигантскими ликами государя в образе *бодхисатвы* милосердия Локешвары. Особенностью этих изображений являются полузакрытые глаза и задумчиво-загадочная улыбка, которую даже называют «ангкорской». Подобная улыбка освещает лицо каменной головы Будды – фрагмента скульптуры конца XII–XIII вв. из коллекции музея.

#### ГОЛОВА БУДДЫ

Камбоджа, кон. XII–XIII вв.

*серпентинит, резьба, полировка*

Инв. № 7764 П

Голова Будды вырезана из темного камня серпентинита с зеленоватыми прожилками. Этот материал не совсем традиционен для монументальной пластики Камбоджи, в которой предпочтение отдавалось песчанику. Ряд стилистических черт – крупные локоны, почти прямая верхняя линия лба, слегка намеченные дуги бровей, изогнутое верхнее веко, очерченное двойной линией, – типичны для статуй периода правления Джаявармана VII. В то же время, говоря о преемственности пластических традиций, некоторые особенности сближают этот образ с ранними каменными изображениями Будды конца VI–VII вв., найденными на территории Южной Камбоджи. Скульптору удалось создать одухотворенный образ – мягкая улыбка, полузакрытые глаза божества передают состояние



внутренней гармонии, покоя, сосредоточенности и сострадания ко всем живым существам. Весьма точно передан кхмерский этнический тип лица с полными губами и слегка приплюснутым носом.

В позднесредневековый период и в новое время для храмов создается большое количество буддийской скульптуры, в основном из дерева и металла. Широкое распространение получила традиция изготовления статуй по заказу для последующей передачи в храм. Дарение изображений будд считалось одним из деяний, создающих благоприятную *карму* донатору. На скульптурах, предназначенных для этих целей, сзади на пьедесталах обычно оставлялось гладкое пространство для посвятительной надписи. Нередко подобные скульптуры выполняли в особой технике, характерной для XIX – первой половины XX вв. Их основу изготавливали из специальной смолистой пасты и сверху покрывали тонким прочеканенным листом серебра или золота, что придавало статуе вид целиком отлитой из благородного металла.

#### БУДДА С ЖЕСТОМ

**БХУМИСПАРША**

Камбоджа, 1893 г.

*серебро, паста, чеканка, гравировка, вставки корунда*

Инв. № 8626 П

Сидящий на многоярусном трапезиевидном пьедестале Будда изображен с жестом *бхумиспарша* («касание земли») в облике Царя царей. Поверх монашеского одеяния у него многочисленные украшения – ожерелье, драгоценная перевязь, пояс, браслеты. На голове у Будды *мокот* (санскр. *мукута*) – королевский головной убор в виде надвинутой на лоб круглой шапочки с высоким коническим навершием и заушными украшениями с крылышками. Примечательно, что особые знаки совершенства на лбу и ладонях рук, а также драгоценность на груди отмечены вставками из красно-



го корунда. Сзади на пьедестале выгравирована надпись на кхмерском языке: «Почтенные крестьяне Тиз и Нек преподносят в 2535 году буддийской эры» (соответствует 1893 г. по григорианскому календарю).

Коллекция художественного металла включает в себя также целый ряд ритуальных предметов: чаши для подношений и омовения священной водой, курильницы, светильники. Своеобразным предметом кхмерской обрядности является подставка для свечей *попыль* (*попиль*) – небольшая металлическая пластина с ручкой. Свеча крепится к ее верхнему краю или привязывается к ручке красной нитью. Используются пластины в ритуале *бангвил попыль* (вращение *попиля*), который проводится в кульминационные, переходные события в жизни человека или религиозной общины. Он состоит в том, что участники окружают «виновников» торжества и передают *попыль* с зажженной свечой из рук в руки, направляя дым в центр и высказывая добрые пожелания. В основе этого древнего обряда лежат представления об очищающей и охраняющей силе огня. *Бангвил попыль* совершается также при освящении нового культового сооружения или статуи Будды.

Появление в Камбодже этой церемонии и внешний вид *попиля* кхмеры связывают с легендой, в которой повествуется о том, что бог Прах Эйсор подарил на свадьбу воспитанному им принцу золотой лист священного дерева баньяна и алмазную свечу и показал, как их использовать в обряде. Поэтому ритуальным пластинам чаще всего придают форму листа баньяна, но могут быть и круглые *попыли* с ручкой. Они отливаются из медных сплавов, иногда серебрятся, что особенно характерно для изделий XIX в. На лицевой стороне *попиля* располагаются изображения небожителей и мифических существ, а также мотивы, носящие символично-магический характер.

### РИТУАЛЬНЫЕ ПЛАСТИНЫ ПОПЫЛИ

Камбоджа, XIX–XX вв.

металл, литье

Инв. №№ 7950 II, 8447 II

На одной из пластин с зубчатыми краями помещена небожительница, входящая в группу существ *тепнраном*, обитателей рая Индры и Вишну в индуистско-буддийской космографии. Они воспринимаются как охранители государства, королевской власти, священных мест и предметов. Изображаются в виде поясных женских (реже мужских) фигур, «вырастающих» из цветка лотоса или другого растения. Торс их, как правило, обнажен, а руки сложены у груди в молитвенном жесте. Ручку *попиля* украшают сплетенные между собой змееобразные существа *ниж*, символизирующие плодородие и животворящее начало природных сил. В Камбодже это очень значимый образ, так как существует предание о происхождении правящей династии от брака женщины-змеи и прибывшего из далекой страны принца. На втором *попыле* представлена опустившаяся на одно колено богиня земли Прах Торни, отжимающая свои волосы, собранные в длинный хвост. Согласно легенде из ее волос излился поток воды, уничтоживший армию демонов, угрожавших Будде. Прах Торни является олицетворением земли, к ней обращаются, приступая к сельскохозяйственным работам, моля о хорошем урожае. После родов женщины просят у нее защиты для матери и ребенка.



Замечательными образцами художественного металла Камбоджи являются разнообразные колокола. Они обязательно присутствуют в храмовом комплексе. Большой колокол подвешивается около святилища, и в него бьют, отмечая время богослужения. Небольшие ветряные колокольчики прикрепляются по краям крыш культовых зданий, и их мелодичный звон должен напоминать о повсеместном и непрерывном распространении буддийского учения, а также согласно местному поверью обладает способностью отпугивать злых духов. Интересны также колокола и бубенцы, которые подвешивают на упряжь домашних животных и прирученных слонов.

### КОЛОКОЛ ДЛЯ СЛОНА

Камбоджа, XII–XIII вв.

*металл, литье*

Инв. № 8476 П

Слоновый колокол, относящийся к ангорскому периоду, отлит из темно-коричневой бронзы и имеет эллипсоидную форму, а его нижняя часть состоит из четырех фигурных сегментов-лепестков, на двух из которых помещена маска демона Риэху. С этим мифическим существом связываются солнечные и лунные затмения. Риэху, по легенде, является нелюбимым из-за своей безобразной внешности, братом Солнца и Луны. Он всегда следует за ними и при встрече пытается крепко обнять, те же постоянно отворачиваются и вырываются из его объятий. Форма колокола традиционна, подобные ему можно видеть на каменных рельефах Ангкора. Наряду с множеством бубенцов их вешали на шею слонов во время торжественных выездов, а на королевского слона даже надевали золотой головной убор и футляры на бивни.



В коллекции музея хранится довольно значительное количество сосудов для бетеля. В Камбодже одно из первых письменных сведений о бетеле датируется концом IX в. – в надписи из храма Теп Пранам среди других служителей упоминаются два человека, специально отвечавших за пригото-

вление смеси. В бетельный набор входят шкатулки для компонентов смеси, резак для орехов, поднос и плевательница. Среди музейных предметов наибольший интерес представляют фигурные шкатулки, выполненные из серебра и меди. Их размеры варьируются от шести до тридцати сантиметров. Маленькие шкатулки предназначены для специй, меда или ароматического воска, которыми смягчают губы.

### ШКАТУЛКА В ВИДЕ ФАНТАСТИЧЕСКОГО ЛЬВА

Камбоджа, 1960–1970-е гг.

*металл, чеканка, гравировка*

Инв. № 7155/1–2 П

Сосудам для бетеля часто придается форма плодов, реальных животных и фантастических существ, нередко обладающих благопожелательной символикой. Так, петух и курица связываются с плодovitостью, процветанием, пара птиц – с супружеской верностью, а фантастический лев – с могуществом и властью, великодушием и благородством. При выборе шкатулки для подарка на свадьбу, важную годовщину или день рождения, как правило, учитываются год и знак зодиака, под которым появился на свет получатель дара. Данная шкатулка, возможно, была предназначена человеку, родившемуся под зодиакальным созвездием льва. Поверхность изделия украшена чеканными узорами, имитирующими завитки шерсти зверя, при этом они дополнены чисто орнаментальными элементами. У передних лап льва *реачеасея* помещены небольшие крылышки, указывающие на его чудесную способность летать.



В Камбодже во время религиозных праздников и светских обрядов подношения нередко укладывали на большие лаковые чаши и подносы. При их создании использовали сок лакового дерева, который наносили довольно толстым слоем на деревянную или плетеную основу изделий. Некоторые из них покрывали рельефными узорами из густой лаковой массы и золотили, другие, подобно музейной чаше, украшали инкрустацией перламутром.

## ЧАША ДЛЯ ПОДНОШЕНИЙ

Камбоджа, кон. XIX – нач. XX вв.

бамбук, лак, плетение, инкрустация перламутром

Инв. № 9004 П

Двенадцатигранная чаша на высокой ножке покрыта изнутри красным лаком, снаружи – черным. Ее тулово напоминает распустившийся цветок лотоса. Инкрустированный перламутром орнамент состоит из повторяющегося на каждой грани ромбовидного узора с шестилепестковым цветком в центре и «пламенеющих» листьев и цветов вокруг него. На нижней части ножки помещены сильно стилизованные изо-



бражения маски демона Ризху с выпученными глазами, широким носом и оскаленной пастью. Они так искусно соединены с растительными завитками, что их не сразу заметишь. Переливающиеся, розовые с зеленоватым отливом узоры необыкновенно эффектно смотрятся на черном лаковом фоне.

Одним из интересных видов традиционного декоративно-прикладного искусства является художественный текстиль. Хлопчатобумажные ткани в Камбодже начали изготавливать еще в древности, а шелкоткачество появилось в ангорский период. Особенно больших высот кхмерские мастерицы достигли в создании шелковых тканей в технике уточного *иката*, называемого *хоуль*. Кхмеры и сегодня предпочитают носить по торжественным дням одежду из сотканного вручную шелка с расплывчатыми, столь характерными для *икатов* узорами.

## ЗАВЕСА ПИДАН

Камбоджа, 1980-е гг.

шелк, *икат*

Инв. № 8145 П

В технике *хоуль* выполняют храмовые занавесы *пидан*, что значит «потолок», поскольку по праздникам их вывешивают высоко на стенах или даже на потолке буддийского святилища. Изобразительный декор занавес посвящен главным образом



религиозной тематике. Композиция данной занавесы состоит из четырех горизонтальных ярусов. На двух центральных вытканы сцены праздничного действия на территории монастыря. Здесь можно видеть храмовые павильоны, увенчанные зонтами скульптуры будд, парящих над ними божеств с цветами в руках, белые конические ступы и торжественную процессию. Верхний ярус занимают всадники на белых конях, а внизу стоят пять белых слонов с поднятыми хоботами и фигурами мужчин между ними. Над спинами слонов – надписи на кхмерском языке: «Кампучеа» (самоназвание страны). Типичный для занавес яркий колорит с красно-желтыми и белыми фигурами на бордовом фоне с бирюзовыми вкраплениями усиливает их декоративный характер, создает праздничное и радостное настроение.

## ИСКУССТВО ТАИЛАНДА



Таиланд расположен на земле, которая согласно старинному преданию появилась на месте падения в воды Мирового океана золотого топора демона Вритры, побежденного богом Индрой. Тайцы полагают, что именно поэтому их страна богата золотом и драгоценностями. Для археологов, исследующих ранний период тайской истории, эта земля действительно хранит подлинные сокровища. Благодаря раскопкам во второй половине XX в. стали известны такие древние очаги культуры, как пещера Духов в Северо-Западном Таиланде (12–1-е тыс. до н.э.), поселение Банчианг на северо-востоке страны (6-е тыс. до н.э. – III в. н.э.). Здесь производились великолепные лощеные и расписные сосуды, а со 2-го тысячелетия до н.э. находился один из древнейших в мире очагов металлургии.

Новыми исследованиями открываются неизвестные страницы раннесредневековой культуры народа мононов, чье во многом еще загадочное королевство Дваравати (IV–X вв.), существовавшее в Центральном Таиланде, оставило прекрасные образцы буддийского искусства. В его столице Накхон-патхоме была построена ступа Патхомчеди (основана, по легенде, в III в. до н.э.), достигшая в XIX в. высоты более 120 м и ставшая самой большой ступой в мире. Стиль сложившейся в Дваравати скульптурной школы был в тот период господствующим в Центральном Индокитае и оказал сильное влияние на дальнейшее развитие пластической традиции.

## БУДДА С ЖЕСТОМ ВИТАРКА

Таиланд, XX в. (?)

бронза, литье

Инв. № 9076 II

Скульптура выполнена в стиле Дваравати, сложение которого обычно связывают с влиянием индийских школ Амаравати (династия Сатаваханов, кон. III в. до н.э. – III в. н.э.) и Гуптов (IV–VI вв. н.э.). Местные мастера наделяли образы будд типичными для монской пластики крупными чертами лица. У них полные губы, широкие крылья носа, слегка удлинённые мочки ушей, спиралевидные завитки волос и небольшая *ушниси* на темени (знак мудрости). Свои нюансы вносили скульпторы и в традиционную иконографию поз и жестов. Сидящего Будду нередко изображали в *сукхасане* («приятной позе»), как в музейном образце, а не в *падмасане* («позе лотоса»), характерной для индийских произведений. Для показа первой проповеди Будды, произнесенной в Оленьем парке близ Варанаси, использовали жест *витарка* («поучение»), при котором соединённые большой и указательный пальцы образовывали кольцо, а не *дхармачакрамудру* (жест «поворота Колеса Закона»), когда пальцы рук касаются друг друга у груди. Монашеское одеяние не разрабатывали складками, а изображали плотно облегающим тело Просветленного, что станет впоследствии стилистической особенностью многих буддийских образов Таиланда.



кхмерское влияние, проявившееся как в стилистике, так и в обращении к образам индуистской мифологии. Прекрасным образцом статуарной пластики этой школы является хранящаяся в музее статуя Ганеши.

## ГАНЕША

Таиланд (Камбоджа?), XII – нач. XIII вв. (?)

бронза, литье

Инв. № 10734 II

Слоноголовый Ганеша согласно легенде был сыном грозного бога Шивы и его жены Парвати и родился обычным ребенком. Однажды, рассердившись на непослушного сына, Шива оторвал ему голову и забросил так далеко, что никто не мог ее найти. Но затем, чтобы успокоить разгневанную Парвати, он приставил Ганеше голову маленького слоненка. По другой версии, голову ему испекли своим смертоносным взглядом бог Шани, который явился без приглашения на торжество по случаю рождения Ганеши. Когда Шива оживил сына, божества предрекли малышу стать богом мудрости и благополучия. Бронзовая статуя Ганеши отлита в соответствии со сложившимся каноном – в виде толстого человека со слоновьей головой. Один бивень у него обломан, что легенда объясняет так: Ганеша отломил его, чтобы записать под диктовку мудреца Вьясы эпическую поэму «Махабхарата». Крупная розетка на лбу подобна «третьему глазу» Шивы. Одежда, состоящая из коротких штанов и юбочки с драгоценным поясом, а также диадема с коническим навершием похожи на костюмы кхмерских персонажей, но отличаются по орнаментике, более характерной для стиля Лопбури.



«Золотым веком» называют тайцы период первого независимого государства Сукхотхай (1238–1350), ибо он дал не только процветание, но и удивительную по своей утонченности и совершенству культуру, определившую специфику национальных традиций Таиланда. Утвержденный в стране буддизм *тхеравады* стал мощным импульсом к развитию всех видов искусств. Сложился комплекс буддийского монастыря *вата*, где главенствовали устремленные вверх ступы (*пранги* и *chedi*) и базиликальные храмы (*боты* и *виханы*). К последним относится и сооружение с обходными колонными галереями, конструкция которого была положена в основу и знаменитого храма Пхракэу в Бангкоке (конец XVIII–XIX вв.), получившего свое название по установленной в нем статуе Изумрудного Будды XIV в.

Культовая скульптура является высочайшим достижением сукхотхайской эпохи. Своеобразие стиля тайской пластики определило, прежде всего, стремление мастеров как можно точнее передать «сверхъестественную» анатомию Будды и воплотить такие признаки Великого человека, как голова в форме яйца, брови, подобные натянутому луку, нос, как клюв попугая, подбородок в виде плода манго, руки, похожие на хобот слона, и т.п. Даже такое отвлеченное понятие, как *теджа* – огненная энергия, излучаемая Просветленным, превращается в язычок пламени на *ушнихе*, что становится наиболее отличительной чертой тайских будд. А чтобы передать «свечение» тела, мастера используют особые приемы – своеобразный эффект словно прилипшей к Будде «мокрой одежды» и сплошную позолоту.

Художественные традиции, сформировавшиеся в Сукхотхае, достигают расцвета в эпоху Аюттхай (XIV–XVIII вв.), известную также как Сиам, и Бангкокский период (конец XVIII–XX вв.). Об особенностях культовой пластики этого времени можно судить по находящимся в музейной экспозиции скульптурам, которые установлены на ступенчатой подставке, имитирующей в уменьшенном виде конструкцию храмового алтаря. Главное место здесь занимает, как это бывает и в храме, Будда Маравичай с жестом *бхумиспарша*, зна-

менующим его победу над богом чувственных наслаждений Марой. Музейный Будда при этом показан в короне и королевской одежде (*сонг кхрыанг*). Такая иконография получила популярность в связи с господствующей в придворной жизни концепцией *дева-раджи* («бога-царя») и обожествлением правящих монархов, которым приписывали наивысшие буддийские добродетели. Будда в короне предстает и в других иконографических обликах.

### «КОРОНОВАННЫЙ» БУДДА С ЖЕСТОМ САМАТХИ

Таиланд, Аюттхая,  
XVII–XVIII вв.

металл, лак, литье, позолота  
Инв. № 4733 II



В сложении образа «коронованного» Будды решающую роль сыграло представление о нем как о властителе Дхармы (буддийского учения). В жизнеописаниях Будды говорится, что в момент Просветления он на некоторое время вознесся над землей и боги незримо увенчали его голову короной. Нередки также упоминания о нем как о праведном вселенском монархе *чакравартине* (букв. «вращающий колесо»), владеющем драгоценным колесом власти. Для Будды колесо выступает знаком его духовного владычества. Не случайно его первая проповедь в Оленьем парке близ Сарнатха называется «Поворотом колеса Дхармы», символизируя начало распространения буддизма в мире. Иконография «коронованного» Будды предписывает изображать его в короне и дополнять монашеское одеяние украшениями. По этому канону выполнена музейная скульптура медитирующего Будды. Он сидит в позе *вира* («победителя»), положив правую ногу на левую. Эта поза является основной в тайском каноне у сидящих персонажей. На груди Просветленного – кольцо со свисающей до пояса подвеской, на руках браслеты, а корона имеет вид типичной для того времени диадемы с рельефным узором.

Наиболее законченное выражение образ Будды *сонг кхры-анг* получает в искусстве конца XVIII–XX вв., когда столицей страны становится Бангкок. Тайцы называют этот период с его роскошными дворцами, храмами и обрядами Ратанако-син – «Драгоценность, дарованная Индрой». Скульптуры «коронованного» Будды соответствовали духу времени. Согласно эстетическим требованиям мастера уделяли особое внимание декоративному оформлению статуй. Корона становится высокой, многоярусной, с характерными «пламенеющими» деталями за ушами Будды. Колье теперь является частью большого нагрудного украшения с перекрещивающейся на груди и спине перевязью. Пьедесталы превращаются в пышные троны, украшенные, как и сами скульптуры, сложным рельефным декором, лаком, вставками из зеркального стекла и сусальным золотом.



### «КОРОНОВАННЫЙ» БУДДА С ЖЕСТОМ ХАМСАМУТ

Таиланд, XIX в.

металл, лак, литье, позолота, зеркальные  
вставки

Инв. № 1743 II

В Бангкокский период широкую известность получила легенда, рассказывающая о магической способности Будды преображаться в *раджадхираджу* – «царя царей». В этом облике он прочел проповедь чрезмерно возгордившемуся царю Джамбупати, обратив его на путь постижения истинных духовных ценностей. Музейная скульптура представляет его в роскошном королевском облачении, стоящим с поднятыми в жесте *абхая* («бесстрашие») руками, обращенными ладонями к зрителю. Тайцы именуют эту позу *хамсамут* («успокоение океана») и соотносят с эпизодом из жизни Будды, когда он обратил в свою веру огнепоклонников. Однажды во время шторма его лодка была снесена разбушевавшейся рекой к водопаду, но благодаря своей магической ауре Будда, стоя под потоками воды, остался совершенно сухим. Видевшие это

язычники были так поражены этим чудом, что тут же стали его учениками. Образ усмиряющего водную стихию Будды имеет аллегорическое значение – только успокоение «океана» страстей приводит человека к избавлению от привязанности к земному миру и переходу в *нирвану*.

### БУДДА, СОБИРАЮЩИЙ ПОДАЯНИЕ

Таиланд, XIX в.

металл, лак, литье, позолота

Инв. № 8483 II

Хотя скульптура представляет Будду в монашеском одеянии, она имеет орнаментальную разработку, как у королевских персонажей, что характерно для бангкокского стиля. Словно богатым шитьем декорирован рельефным звездчатым узором плащ *уттафасанга*, а его края и свернутая в полосу накидка *сангхати* отделаны каймой с цветочными розетками. Руки стоящего Учителя сложены у пояса в жесте *умбат* («держачий *бат*») – на его ладони ставился съемный сосуд (ныне утраченный) в виде монашеской чаши *бат* для сбора подаяний. Легенда говорит, что, когда Будда впервые собирал пищу в своем родном городе Капила-васту, множество людей получили *бун* («религиозную заслугу»). Все они положили дары в его чашу, которая волшебным образомместила огромное количество подношений. Традиционный ритуал сбора пищи, установленный при жизни Будды, до сих пор совершается каждое утро буддийскими монахами, давая возможность мирянам совершить доброе дело и создать тем самым для себя благоприятную *карму*.



на сочетании разных жестов и поз (*мудр* и *асан*), изредка и атрибутов. Помимо стоящих и сидящих будд тайские мастера нередко создавали скульптуры идущего Учителя, так что именно им стали приписывать заслугу создания этого образа (известны лишь единичные более ранние индийские изваяния данного типа). Для бангкокской школы также характерно изготовление многофигурных композиций.

### БУДДА СО СЛОНОМ И ОБЕЗЬЯНОЙ

Таиланд, XIX в.

металл, лак, литье, позолота

Инв. № 8480 П

В этой скульптурной композиции запечатлен один из важных эпизодов в жизни Будды – пребывание в лесу Палелай (Парилейяка). Как рассказывает легенда, однажды после случившейся в монастыре ссоры Будда удалился в лес, чтобы в уединении предаваться медитации. Жившие в этих местах слон Палелай (его именем и был назван потом лес) и обезьяна стали прислуживать Учителю: слон подносил ему воду для омовений и лесные плоды, а обезьяна – медовые соты. Обезьяна, радуясь тому, что Будда принимал ее угощение, так прыгала по деревьям, что упала и разбилась. Слон же умер от тоски, когда Просветленный покинул лес. Но за свою беззаветную преданность Учителю они возродились божествами на небесах. В скульптуре Будда традиционно изображен в «европейской позе» (*пфаламбапadasана*), сидящим с опущенными со скалистого возвышения ногами, а перед ним – маленькие фигурки коленапоклоненного слона с сосудом в поднятом хоботе и обезьяны со сложенными в молитвенном жесте руками.



Красочный мир буддийских преданий и легенд нашел отражение в живописи Бангкока, знаменующей вершину развития средневековой изобразительной традиции, основы которой были заложены в искусстве XIV–XVI вв. Среди различных видов живописи наряду с монументальными на-

стенными росписями и книжной миниатюрой важное место занимает своеобразная икона на ткани *пхработ*, что буквально означает «Будда для храма», которую обычно размещали в алтарной части святилища. В коллекции музея хранится уникальный образец *пхработа* первой половины XIX в. Яркое, но гармоничное звучание красок, тонкость рисунка, изящество линий, выписанность деталей, условность перспективных построений и пейзажного фона – все это прекрасно характеризует стиль традиционной живописи Таиланда.

### ХРАМОВОЕ ПАННО С ИЗОБРАЖЕНИЕМ БУДДЫ И СЦЕН ИЗ ЕГО ЖИЗНИ

Таиланд, перв. пол. XIX в.

х/б ткань, клеевые краски,

роспись

Инв. № 1748 П

В верхней части панно изображен стоящий в стрельчатой арке Будда с жестом *витарка* («поучение»). По сторонам, почтительно склонившись, стоят его главные ученики – Сарипутта и Моггалана. Над ними на синем фоне парят красно-белые зонты. В нижней части полотна – несколько сцен из жизни Будды, отделенных друг от друга зигзагообразными линиями. Справа – обрезание Буддой волос. Это произошло в лесу, после того как он тайно покинул дворец в сопровождении возникшего Чанны. Отрезав мечом свои длинные волосы, он бросил их высоко вверх. Волосы подхватил и унес на небеса бог Индра, изображенный в верхнем правом углу сцены. Перед





принцем коленопреклоненное божество, а внизу лежащий конь и скорбящий возница. Сцена сверху иллюстрирует момент подношения будущему Будде рисовых пирожков девушкой Судсатой, которые она приготовила на молоке, взятом от тысячи коров. Отведав чудесной пищи, отшельник подошел к реке и опустил блюдо в воду, загадав, что если ему суждено стать Буддой, то оно поплывет против течения. Так и случилось. Проплыв немного вверх по реке, сосуд погрузился в воду и оказался в подводном дворце короля *нагов*, который по этому знаку определил, что в мир скоро явится новый Будда.

Одним из древних видов декоративно-прикладного искусства Таиланда является керамика. Уходя своими корнями в эпоху неолита, гончарное производство достигает расцвета в средневековый период. Крупные керамические

центры возникли в XIII–XIV вв. на севере страны в городах Сукхотхаве и Саванкхалоке. Покрытые нежной зеленовато-голубоватой глазурью саванкхалокские селадоны, сукхотхайские расписные блюда и сосуды с мотивами свастики, рыб, лотосов и других буддийских символов пользовались большим спросом на рынках Юго-Восточной Азии. Согласно летописным сведениям короли Сиама неоднократно приглашали китайских мастеров для обучения тайцев секретам ремесла. Из Китая привозили большое количество фарфоровой посуды. Вместе с тем тайские гончары вырабатывали свои технические и стилистические приемы украшения керамических изделий.

### ЧАША

Таиланд, XIX в.

*фарфор, эмаль, золотая краска, роспись*

Инв. № 19463 I

Чаша является образцом тайских фарфоровых изделий в технике *бенъяронг*, начавшей применяться в Таиланде с XIX в. Этот метод росписи полихромными эмалями был воспринят тайскими мастерами у китайских ремесленников, но имеет свои особенности. Хотя слово *бенъяронг* буквально значит «пять красок», фарфоровая палитра может включать до восьми цветных эмалей. Кроме того, мастера применяют роспись золотой краской, разбавляя водой порошок 18-каратного золота. Поэтому дизайн такого фарфора имеет и другое название – *лай нам тхонг*, что означает «золотые узоры». Поскольку метод был достаточно сложным и дорогостоящим, то сначала его применяли лишь при изготовлении посуды для королевского двора. Только в конце XIX в. король Рама V разрешил пользоваться изделиями *бенъяронг* тайской аристократии, а простому населению они стали доступны с середины XX в. после специального указа короля Рамы IX. Выполненная в этой технике чаша из музейной коллекции украшена по желтому фону мелким растительным узором из розовых бутонов лотоса, зеленых листьев и синих трилистников, обведенных золотистым контуром, что типично для тайской орнаментики.



В музее хранится несколько произведений театрального искусства Таиланда. Это куклы теневого театра *нанг талунг*, который имеет много схожих черт с индонезийским театром *ваянг кулит*. Здесь также завораживает магия черных силуэтов кукол, движущихся по белому экрану, и также управляет ими главный кукловод, который совмещает роли актера и диктора – он произносит реплики за всех персонажей и ведет повествование от автора. В манипуляции марионетками, которые выразительно жестикулируют благодаря подвижным частям тела, кукловоду иногда помогают и другие участники труппы. В нее входят также музыканты, играющие в основном на ударных инструментах. Куклы *нанг талунга* вырезают из тонкой, хорошо обработанной кожи и укрепляют на деревянных палках, но в отличие от индонезийских *ваянгов* они не столь ажурны и многоцветны – нередко их целиком покрывают черной, коричневой или темно-синей краской. Репертуар театра включает как популярное в Таиланде эпическое сказание «Рамакиен», так и сюжеты из местных легенд, фольклора, оперы и даже кино. Театральное действо часто оживляется вставными эпизодами, взятыми из повседневной жизни. Это могут быть истории о простодушном крестьянине и ловком воришке, деревенской распутнице и жадном торговце, продажном чиновнике и глуповатом полицейском.

#### КУКЛА ШУТА ТЕНЕВОГО ТЕАТРА НАНГ ТАЛУНГ

Таиланд, сер. XX в.

кожа, дерево, резьба, роспись

Инв. № 9003/1 II

В постановках теневого театра важную роль играет фигура шута. Этот персонаж говорит на местном диалекте, отпускает непристойные шутки, ходит в одной набедренной повязке или без нее, помахивая гениталиями, даже пальцам марионетки обычно придается фаллическая форма. Вызывает смех и уродливый облик шута – отвисший живот, изъеденное оспинами лицо, огромный нос и подвижная челюсть, напоминающая собачью пасть. Вместе с тем клоунада и ловкие трюки имеют вполне благородную цель – вы-



смеять негодяев и помочь главным героям выпутаться из трудной ситуации. В этом шуту помогает также знание магии, которой, как считается, он владеет в совершенстве. В многозначном образе персонажа отражается народный характер с присущим ему грубоватым юмором, верой в чудеса и победу добра над злом. Именно благодаря непосредственной связи классического содержания пьес с фольклорной стихией, синтеза традиционного и современного театр *нанг талунг* продолжает жить в культуре Таиланда.

## ИСКУССТВО ЛАОСА



В культуре древнего Лаоса самым загадочным явлением считаются расположенные на северо-востоке мегалитические памятники Долины Кувшинов, где разбросаны группами около тысячи каменных сосудов. По местной легенде, их использовали для хранения вина жившие когда-то здесь люди-гиганты. Как полагают современные ученые, сосуды служили погребальными урнами, созданными примерно в начале 1-го тысячелетия н.э. Выдающимся культовым памятником на юге страны был Ват Пху – «Монастырь Горы», основанный в V в. и перестроенный в X–XII вв., когда эта территория входила в состав империи Камбуджадеш. Святилище, в котором первоначально поклонялись индуистскому богу Шиве, в XIV в. было преобразовано в буддийский храм. Произошло это уже в период существования первого лаосского государства Лансанг, или страны «Миллиона слонов» (сер. XIV – нач. XVIII вв.), основатель которого Фангум (1353–1371/93) объявил о независимости страны.

Утвердившийся в Лансанге буддизм *тхеравады* вписал в свою систему и древний культ духов *пхи*, и пантеон индуистских божеств, образы которых находили воплощение в мифических и поэтических текстах, в культовой скульптуре и живописи. В музее хранится позднесредневековая фигура многорукого божества мудрости Ганеши, происходящая, вероятно, из Южного Лаоса. Но главными образами в искусстве были, конечно, буддийские персонажи. Сюжетной основой произведений служили священные буддийские тексты «Типитаки» («Три корзины») и многочисленные комментарии к ним. Писались эти сочинения в монастырских обителях на языке пали, который был обязательным для обучения последователей *тхеравады*. Даже письмо, которое использовали лаосские монахи при переписке религиозных книг, получило название *тхам* (от пал. *дхамма* – «учение Будды»).



### МАНУСКРИПТ С БУДДИЙСКИМИ ТЕКСТАМИ

Лаос, пров. Вьентьян, XVIII – нач. XIX вв.

дерево, пальмовый лист, гравировка

Инв. № 7017 II

Манускрипт выполнен по традиционной технологии, разработанной в Лаосе в период средневековья. Она заключается в том, что предварительно нарезанные и высушенные пальмовые листья, главным образом пальмы латании (лаосск. *байлан*), вначале разглаживают и полируют, металлическим стилем процарапывают тексты, покрывают углем или темной краской, затем тщательно очищают, чтобы краска осталась только в гравированных буквах письма, и в конце наносят специальный состав, оберегающий книгу от порчи насекомыми. Музейная книга состоит из 102 листов и имеет деревянные обложки, окрашенные в черный цвет. Скреплены они веревкой, продетой через два круглых отверстия. Книга содержит буддийские тексты, написанные религиозным письмом *тхам*. Формат листьев позволяет датировать ее XVIII – началом XIX вв., т.к. позднее для манускриптов использовали более длинные пальмовые листья.

В эпоху Лансанга начинается интенсивное строительство монастырских комплексов – *ватов*. Важными постройками в них являются ступы *тхаты*. Среди них есть и такие уникальные, как 45-метровая ступа Тхат Луанг во Вьентьяне (1566), в которой хранится особо почитаемая реликвия – кость Будды. Ступа увенчана типично лаосским графинообразным элементом – «бутоном банана». Главное место в

монастырях занимают храмы *сима* базиликального типа. Не столь грандиозные, как храмы Пагана и Камбуджадеша, они удивительно гармоничны по своим формам и богаты декоративным убранством. Классическим образцом *сима* является Сиентхонг (1561) в старой столице Луангпхабанге, живописные многоярусные крыши которого составляют одну из своеобразных черт лаосского зодчества. В храмовой алтарной композиции центральная монументальная статуя Будды всегда окружена множеством меньших скульптур, поскольку алтарь мыслится как идеальный космос, где обитают одни лишь будды. В пластический канон мастера вносят свои, казалось бы, незначительные, но характерные нюансы: глаза будд слегка выпуклые, нос короткий, уголки тонких губ приподняты в «архаической» улыбке, но главное – на *ушнице* «пламенеет» *кхет* как символ магической энергии, наполняющей тело Просветленного. Этот элемент, пришедший из тайского искусства, стал отличительной особенностью и лаосской иконографии Будды.

### БУДДА ЛИЛА И БУДДА КХОФОН

Лаос, пров. Луангпхабанг, XVIII в.

дерево, лак, резьба, позолота

Инв. №№ 7720 II, 7719 II

Деревянные скульптуры Будды происходят из известного пещерного храма Пак-У в провинции Луангпхабанг. Они представляют два популярных в культовом искусстве иконографических типа. Одна из скульптур изображает стоящего Будду *кхофон* («вызывающий дождь»). Его плавно изогнутые руки опущены вдоль тела и почти касаются изящно приподнятых уголков монашеского плаща. В этом образе нашла выражение народная вера во всемогущество Будды, способного благодаря своей магической силе призывать богиню дождя и проливать на землю живительную влагу. Статуи этого типа пользуются особым



почитанием перед началом сезона дождей. Другая скульптура – Будда *мала* («идуший») с чуть выдвинутой вперед правой ногой и поднятой рукой. Кисть ее не сохранилась, но, вероятно, пальцы руки были сложены в жесте *витарка* («поучение»). Этот образ является интерпретацией одного из важных событий в жизни Просветленного – спуска с небес Таватимса, где он читал проповеди богам и своей матери Майе (она умерла через неделю после рождения Будды и возродилась в облике богини). Вместе с тем образ идущего Учителя имеет и символическое толкование – это победное шествие буддийского учения по миру.

Наряду с крупной храмовой скульптурой в Лаосе получила распространение миниатюрная пластика. Фигурки буддийских персонажей замуровывают в реликварные камеры ступ и ниши алтарных пьедесталов, вкладывают внутрь больших статуй вместе с вотивными предметами, текстами-*мантрами*, монетами и драгоценностями. Но чаще всего их используют как *пхатим* – амулеты или обереги, которые, как верят, обладают магическими свойствами приносить счастье и удачу, защищать от различных бед. Амулет является одним из атрибутов традиционного костюма многих народов Лаоса. Его носят на цепочке на груди, либо прикрепленным к поясу, либо в тканой сумке, перекидываемой через плечо. Делают *пхатим* из различных материалов, но самые ходовые – металлические. Обычно это цельнолитые фигурки, но могут быть и с полостью внутри, запаянной отдельным отлитым доньшком. Для них характерны обобщенность и стилизованность форм, но вместе с тем – четкость иконографических признаков. Амулеты, изображающие Будду и его учеников, лаосцы наделяют сильными охранительными свойствами.

### АМУЛЕТЫ В ВИДЕ ФИГУРОК БУДДЫ И МОНАХА ПХАКАТЯ

Лаос, г. Вьентьян, XIX в.

металл, литье

Инв. №№ 9022 II, 6658 II, 9024 II

Два амулета изображают Будду во время его великой семинедельной медитации, о которой упоминают многие буддий-



ские тексты. Будда со скрещенными на груди руками – это поза четвертой недели, когда он стоял в драгоценном павильоне напротив дерева Бодхи (Просветления), размышляя об открывшихся ему истинах. Другой амулет представляет Будду, шестую неделю медитировавшего на берегу пруда. Внезапно начавшийся тропический ливень вызвал наводнение, и вышедшая из берегов вода уже грозила затопить Просветленного, не желавшего прерывать медитацию. Его спас владыка *нагов* Мучалинда, который поднял Будду над водой на кольцах своего тела и укрыл капюшоном семи голов. Третий амулет выполнен в виде ученика Будды Пхакатя – тучного человечка, сидящего со сложенными на животе руками. По легенде, он был очень красивым юношей, но, чтобы избежать женских чар, начал много есть, растолстел, и внешность его стала непривлекательной. Лаосцы обычно называют этого монаха «счастливым Буддой». Внутри фигурки вложен металлический шарик, якобы предохраняющий от несчастий и огнестрельного оружия.

К периоду расцвета художественной культуры Лансанга (XV–XVII вв.) относится становление культовой живописи, эстетические и стилистические особенности которой до начала XX в. остаются практически неизменными. Уникальными образцами живописного искусства являются пять музейных картин на ткани первой половины XIX в., выполненных

на сюжет истории о предпоследнем рождении Будды в образе принца Пхавета («Вессантара-джатака»). Горизонтальные полотна развешивались по стенам буддийского святилища во время праздника Бун Пхавет, посвященного герою этой самой популярной в Лаосе *джатаки*. Повествовательный характер цикла позволил художнику показать панораму лаосской жизни, включив в нее изображения деревенских хижин и дворцов, сельских пейзажей и тропических лесов, сцен труда и праздничных обрядов, зверей, птиц, обитателей рек и озер. Особенности стиля лаосской живописи проявляются и в тонкой линейной графике, и в спокойной цветовой гамме, и в объединении разновременных эпизодов, и в поучительных надписях, комментирующих происходящие события.

#### **МАТХИ В ЛЕСУ И СПЯЩИЙ БРАХМАН** (фрагмент панно из серии «Джатака о Пхавете»)

Лаос, пров. Вьентьян, дер. Пхаубау, перв. пол. XIX в.  
*х/б ткань, клеевые краски, роспись*  
Инв. № 7714 П

Панно иллюстрирует один из эпизодов обширного повествования о принце Пхавете, прославившегося с детских лет своей необыкновенной щедростью. После того как принц пожертвовал посланцам из соседнего царства белого слона, приносящего процветание, возмущенные соотечественники изгоняют Пхавета с женой Матхи и двумя детьми из города. По дороге в лесную обитель принц дарит стран-

ствующим брахманам своих коней и колесницу. Узнав о его великодушии, жадный брахман Тютёк приходит в обитель и просит себе в услужение детей Пхавета, и тот не отказывает ему. На фрагменте панно изображены Матхи, собирающая в лесу фрукты, и дикие звери, преграждающие ей путь, чтобы она не помешала мужу отдать сына и дочь. Слева показан спящий на дереве Тютёк, уродливо раскинувший руки и ноги, а внизу – небожители, баюкающие детей, которых бессердечный брахман оставил ночью одних под деревом. Надпись поясняет: «Божества заботятся о детях Пхавета». Последнее испытание герою устраивает бог Индра, который в облике отшельника просит у Пхавета любимую жену Матхи, уводит ее, но затем возвращает. Заканчивается вся история благополучным возвращением героев домой и счастливым воссоединением семьи.

Если картины на темы *джатак* украшали боковые стены храма и колонных портиков, то в алтарной зоне нередко вывешивали на колоннах или прикрепляли к потолку длинные свитки на ткани или бумаге, называемые *тхунг* («флаг», «штандарт»). На них обычно изображали астрологических или легендарных животных, которые почитали Будду еще при жизни. На нижние ступени алтаря ставили небольшие иконы *пхабот* с фигурами буддийских персонажей, чаще всего Будды с учениками. Они могли быть живописными или вышитыми на ткани золотыми и серебряными нитями. В этих же техниках выполняли украшавшие алтари ритуальные опахала.

#### **МОНАШЕСКОЕ ОПАХАЛО КХАНТАЛАБАТ**

Лаос, Вьентьян, нач. XX в.  
*дерево, бархат, золотая нить, шитье*  
Инв. № 7663 П

Монашеское опахало, или веер *кханталабат*, является одним из важных атрибутов буддийского культа. Данный образец входил когда-то в состав ритуальных предметов монастыря Онгты, одного из центральных буддийских комплексов лаосской столицы Вьентьяна. Опахало имеет традиционную форму в виде листа баньяна с длинной деревянной ручкой. Его металлический каркас обтянут темно-вишневым бархатом, на котором позолоченными и серебряными нитями вышита фигура сидящего на лotosовом троне Будды, обрамленная цветочными побегами. Функции опахала многообразны. Оно может стоять за изображением





Будды в качестве символа дерева Бодхи, под которым он достиг Просветления. Помещенное перед скульптурой, оно символизирует отрешенность от мирской суеты и погруженность в «истинное бытие» (этому в данном случае соответствует и иконография Будды, показанного с жестом *саматхи* – «медитирующий»). *Кханталабат* может служить ранговым знаком в руках монаха, указывая на его положение в буддийской общине.

Вышивка золотными нитями лишь одна из многочисленных разновидностей текстильного искусства, являющегося древней культурной традицией народов Лаоса. Ценность музейной коллекции, насчитывающей более ста предметов национальных костюмов и текстиля, заключается в том, что практически все они выполнены на ручном ткацком станке и декорированы в традиционном стиле. Орнаментальный арсенал лаосских ткачих необычайно богат. Простые геометрические узоры на тканях перемежаются полосами со стилизованными изображениями людей, домов, цветов, деревьев, бабочек, птиц, слонов и других животных. В женской одежде наиболее пышным декором отличается *тинсин* («ноги юбки») – широкая кайма прямой юбки, которая часто ткется из цветного шелка и золотных нитей. Костюм лаосок дополняет длинный шарф, которым драпируют грудь, причем его орнаменты соответствуют узорам каймы.

### ТКАНЬ ДЛЯ ЖЕНСКОЙ ЮБКИ

Лаос, пров. Паксе, 1970-е гг.

шелк, техника *матми*, ручное ткачество

Инв. № 6943 II

Ткань выполнена в технике *матми* (*иката*) с резервацией и окрашиванием нитей утка до ткачества, поэтому ее узоры имеют слегка расплывчатые контуры. Орнаментальная композиция состоит из полос с повторяющимися мотивами,



основные среди которых – изображения растений и человечков с поднятыми руками. Эти узоры связаны с культами предков и плодородия. Мотив растения на длинном стебле с метелками в верхней части ткачихи называют *кхитдок тонкхау* («узор рисового колоса»). Рис – основная пища народов Лаоса, и в земледельческих обрядах главным объектом поклонения выступает богиня риса Нанг Кхосоп. По легенде, зерна риса были когда-то размером с тыкву и одна женщина стала рубить их топором. Нанг Кхосоп разгневалась и покинула землю, но, услышав молитвы страдающих от голода людей, вернулась. Только рисовые зерна с тех пор стали маленькими. Вытканые на юбке человечки с колосьями в руках трактуются как предки или *пхина* – духи-охранители рисовых полей. В окружающих их фризах изображены птицы, символизирующие, как и другие узоры, плодородие и процветание.

В традиционных костюмах важную роль играют ювелирные изделия. Женщины лао в праздничные дни носят богатые наборы украшений, в основном из золота, включающие пояс, браслеты, филигранные ожерелья, серьги, цепочки для прически. Национальная одежда народов, населяющих

горные области Северного и Центрального Лаоса, шьется из хлопчатобумажных тканей и декорируется вышивкой и аппликацией из цветных тканей. К обязательным элементам костюма здесь относятся довольно массивные серебряные изделия – головные уборы, шейные гривны, колье, браслеты, кольца, серьги. Они являются знаком благосостояния семьи, указывают на социальное положение человека, а кроме того, служат оберегами, ибо считается, что серебро предохраняет от злых духов и болезней. У некоторых народов, например у хмонгов и акха, такие украшения носят не только женщины, но и мальчики, юноши и имеющие высокий статус мужчины (вожди, шаманы).

### КОЛЬЕ

Северный Лаос, нач. XX в.

*белый металл, эмаль, сердолик (?), ковка, пайка*

Инв. № 9309 II

В музее хранится замечательное колье, принадлежавшее представителю одного из вьет-мыонгских (или тибето-бирманских) народов, на культуру которых оказало довольно сильное влияние искусство Китая. В центре украшения – крупная подвеска в виде стилизованного изображения летучей мыши с плодом граната над головой, что расшифровывается как пожелание счастья и многочисленного мужского потомства. С двух сторон к подвеске прикреплены десять соединенных пронизками бус медальонов, каждый из которых содержит благопожелательный мотив – тыкву-горлянку (долголетие), рог носорога (здоровье), слиток золота (богатство), книги-свитки (ученость), зеркало (защита от злых сил, супружеское согласие) и др. Серебряное колье украшено перегородчатой эмалью красивых насыщенных тонов лазорево-синего, изумрудно-зеленого и желтого цветов, переливающихся разными оттенками внутри довольно крупных ячеек.



Большим разнообразием отличаются серьги жителей горных районов. Помимо простых по форме литых изделий в коллекции музея имеются украшения с фигурными подвесками, выполненные в технике чеканки и филигрании. Любопытны серьги-втулки, которые женщины вставляют в отверстия в мочках ушей, значительно их растягивая. Они выглядят как миниатюрные ритуальные барабаны, форма которых в Лаосе практически не изменилась с донгшонских времен, как и технические приемы, которые используются для создания серег. Эти небольшие произведения ювелирного искусства могут служить примером удивительной жизнестойкости лаосских культурных традиций.

### СЕРЬГИ

Северный Лаос, перв. пол. XX в.

*белый металл, чеканка, гравировка, плетение*

Инв. №№ 9296/1–2 II, 9300/1–2 II

В Северном Лаосе популярностью пользуются серьги в виде полумесяца, семантика которого связана с женским началом, плодородием и циклическим обновлением природы. Плоская поверхность полумесяца обычно заполнена мелким гравированным орнаментом из геометрических фигур и завитков. Некоторые серьги имеют вид тотемных животных – пчелы, рыбы, птицы, змеи. В изделии могут объединяться несколько символических изображений. Так, на одной паре длинных серег в верхней части помещена фигурка пчелы – знак трудолюбия и бережливости, немного ниже – бабочка с раскрытыми крыльями как пожелание счастливого брака, а расположенные между насекомыми и внизу бусины сделаны из проволочек, сплетенных в магический узел – символ вечности.



В музейной экспозиции находятся также образцы оружейного искусства. Издавна в Лаосе используют мечи, кинжалы и разнообразные ножи, которые обычно относят к группе индокитайского оружия под общим термином *да* (лаосск. *дан*). Меч – важный атрибут национального мужского костюма. У ряда народов его вручали юноше во время обряда инициации, когда тот достигал совершеннолетия и становился полноправным членом общины. Это оружие нередко представляло собой семейную и родовую реликвию, сопровождало мужчину всю жизнь, а после смерти его клали вместе с умершим в могилу и проводили особую церемонию «освобождения духа» меча.

#### МЕЧ

Лаос, нач. XX в.

*сталь, серебро, дерево, кость, ковка, чеканка, накладная филигрань*  
Инв. № 6326/1 П



Это типичный образец меча *дан*, однолезвийный и остро-конечный клинок которого похож на сабельный и имеет небольшую кривизну. Такое оружие пригодно для разных ударов – колющих, рубящих и режущих. Его рукоять традиционно длинная, тоже слегка изогнута и отделена от клинка пластиной гарды с фестончатым краем. Серебряные накладки украшены поясками с чеканными узорами из стилизованных растительных элементов. В военной традиции Лаоса меч был символом доблести, мощи, наивысшей физической и духовной активности. Большое значение придавалось искусству владения оружием. Не случайно традиция фиксировала реальные и легендарные эпизоды истории, герои которых проявляли чудеса в состязаниях с мечами. Для буддистов показательны в этом отношении некоторые моменты жизнеописания Будды, который, будучи принцем, прекрасно освоил приемы метания копья, стрельбы из лука и поражения цели мечом. На состязании женихов он победил во всех видах борьбы, в том числе в искусстве владения мечом – одним взмахом он разрубил стволы двух сросшихся пальм и завоевал руку прекрасной принцессы Яшодхары.

КРАТКАЯ  
ПЕРИОДИЗАЦИЯ  
ИСТОРИИ  
ЮГО-ВОСТОЧНОЙ  
АЗИИ

КРАТКИЙ  
ГЛОССАРИЙ

РЕКОМЕНДУЕМАЯ  
ЛИТЕРАТУРА

SUMMARY

# Краткая периодизация истории Юго-Восточной Азии

Неолит 8–3-е тыс. до н.э.

Периоды бронзы и раннего железного века  
кон. 3-го тыс. до н.э. – I–II вв. н.э.

Период Донгшон IX в. до н.э. – II в. н.э.

Протогосударства Ванланг и Аулак (Северный Вьетнам)  
VII–III вв. до н.э.

Шрикшетра (культура народа пью, Центральная Мьянма)  
I–IX вв. н.э.

Фунань (юго-восток Индокитая)  
II–VI вв. н.э.

Ченла (Камбоджа, юг Лаоса)  
VI–VIII вв.

Период зависимости от Китая (Северный Вьетнам)  
111 г. до н.э. – 938 г. н.э.

Тямпа (Вьетнам)  
II–XVI вв.

Дваравати (Таиланд)  
IV–X вв.

Династия Шайлендров и ранний  
Матарам (Индонезия, о. Ява) VIII – нач. XI вв.

Шривиджая (Индонезия, Малайзия) VII–XIII вв.

Камбуджадеша, или Ангорская  
империя (Камбоджа) IX–XIV вв.

Паган (Мьянма) XI–XIV вв.

Династия Поздние Ли (Вьетнам) 1010–1225 гг.

Династия Чан (Вьетнам) 1225–1400 гг.

Лопбури (Таиланд в период  
зависимости от Кабуджадеша) XI в. – 1238 г.

Сукхотхай (Таиланд) 1238–1350 гг.

Аюттхая (Таиланд) 1350–1767 гг.

Династия Ле (Вьетнам) 1428–1527 гг.

Ланна (Северный Таиланд) кон. XIII – кон. XVIII вв.

Маджапахит (Индонезия) 1293–1527 гг.

Лансанг (Лаос) 1353 г. – нач. XVIII в.

Династия Коунбаунов (Мьянма) 1753–1886 гг.

Ратанакосин или Бангкокский период  
(Таиланд) кон. XVIII в. – XX в.

Династия Нгуенов (Вьетнам) 1802–1945 гг.

Период колониальной зависимости:  
Индонезия (Нидерланды) 1602–1942 гг.

Камбоджа (Франция) 1863–1953 гг.

Вьетнам (Франция) 1884–1954 гг.

Лаос (Франция) 1893–1953 гг.

Мьянма (Великобритания) 1886–1948 гг.

Период японской оккупации во Второй  
мировой войне 1941–1945 гг.

Провозглашение независимости:  
Республика Индонезия 17 августа 1945 г.

Демократическая Республика

Вьетнам 2 сентября 1945 г.

Республика Союз Мьянма 4 января 1948 г.

Королевство Камбоджа 9 ноября 1953 г.

Королевство Лаос 22 ноября 1953 г.

Вьетнамо-американская война 1964–1975 гг.

Объединение Северного и Южного  
Вьетнама и создание Социалистической  
Республики Вьетнам 2 июля 1976 г.

Лаосская Народно-Демократическая  
Республика 2 декабря 1975 г.

## Краткий глоссарий

**абхая мудра** – жест бесстрашия и успокоения  
**андунг** – узор «дерево с черепами»  
**ансара** – полубожественная обительница небес, танцовщица  
**батик** – ткань, декорированная в технике восковой резервации  
**батик тулис** – ткань, на которую воск наносится вручную  
**батик чап** – ткань, на которую воск наносится при помощи штампа  
**бенгьяронг** – тайская техника росписи керамических изделий полихромными эмалями  
**билу** – название демона в Мьянме  
**бодхисатва** – обладающее просветленной сущностью существо, помогающее людям достичь *нирваны*  
**бхумиспарша мудра** – жест «касающийся земли»  
**ват** – название буддийского монастыря в Таиланде, Лаосе и Камбодже  
**вахана** – ездовое животное или спутник божества  
**ваянг голек** – театр объемных кукол Индонезии  
**ваянг кулит** – теневой театр кожаных кукол Индонезии  
**витарка мудра** – жест поучения  
**гаруда, галоун** – мифическая птица с торсом человека  
**даланг** – кукловод в театре Индонезии  
**ден** – поминальное святилище во Вьетнаме  
**джатака** – рассказ о предыдущем рождении Будды  
**динь** – общинный дом во Вьетнаме  
**дхармачакра мудра** – жест «поворота Колеса Закона»  
**икат** – техника ткачества из предварительно окрашенных по рисунку нитей

**йоутейпве** – кукольный театр Мьянмы  
**каин панджанг** – ткань для традиционной индонезийской несшитой юбки  
**карма** – индуистско-буддийский закон существования в зависимости от совокупности добрых и злых деяний живого существа  
**киннара, кейная, киннали** – мифическое существо с птичьим телом, но с человеческой головой и торсом  
**крис** – кинжал, традиционное холодное оружие жителей Малайского архипелага  
**кепала** – вертикальная кайма на индонезийской юбке  
**кханталабат** – лаосское монашеское опахало  
**кхет** – «пламеобразное» завершение *ушниси* Будды, символ магической энергии  
**кхофон** – тип статуи Будды с опущенными руками («вызывающий дождь») в Лаосе  
**лила** – тип статуи Будды («идущий») в Лаосе  
**лонг** – название дракона во Вьетнаме  
**махаяна** – «большая колесница», северное направление буддизма  
**мокот** – кхмерская корона  
**муа жой ньюк** – вьетнамский театр на воде  
**нага** – мифическое змееобразное существо  
**нанг талунг** – теневой театр Таиланда  
**нат** – дух (в Мьянме часто изображается в человеческом облике)  
**нирвана** – обретение просветленности и выход из круга перерождений, главная цель буддистов  
**падмасана** – поза «лотоса» (со скрещенными ногами)  
**пантейн** – тореvetica и ювелирное дело Мьянмы  
**пидан** – храмовая завеса в Камбодже  
**попыль** – металлическая ритуальная пластина для свечей в Камбодже  
**пустаха** – книга батакского жреца  
**пхатим** – тайские и лаосские буддийские амулеты  
**пхработ** – буддийская живописная, вышитая или рельефная икона в Таиланде и Лаосе

*раксас* – название демона в Индонезии  
*сангха* – буддийская монашеская община  
*сафонг* – сшитая прямая юбка  
*сонг кхрыанг* – изображение Будды в короне и королевском одеянии в Таиланде  
*сим* – храм в буддийском монастыре Лаоса  
*синга* – название фантастического крылатого льва в Индонезии  
*сонгкет* – индонезийская парчовая ткань  
*сыбао* – «четыре сокровища» вьетнамских «интеллектуалов» – кисть, бумага, тушь и сосуд для туши  
*схун-оу* – сосуд для ритуальных подношений в Мьянме  
*тайо* – мастика из лака, опилок и золы в Мьянме  
*тепак сифих* – набор сосудов для бетеля в Индонезии  
*тхам* – старолаосское религиозное письмо  
*тхат* – буддийская ступа в Лаосе и Таиланде  
*тхеравада* – «учение старейших», южное направление буддизма  
*тюа* – буддийский монастырь во Вьетнаме  
*тян зунг* – вьетнамская поминальная скульптура  
*ушнисиша* – выпуклость на темени Будды, символ мудрости  
*фыонг хоанг* – название птицы-феникса во Вьетнаме  
*хинта (хамса)* – мифическая утка в Мьянме  
*хинги* – мужская накидка на о. Сумба в Индонезии  
*чакравартин* – праведный монарх, владеющий драгоценным колесом власти  
*чантинг* – индонезийский инструмент для батикования  
*чань тет* – новогодняя картина во Вьетнаме  
*чинтэ* – фантастический лев-охранитель в Мьянме  
*швейчхитхоу* – техника рельефной аппликации с вышивкой в Мьянме  
*юндэ* – мьянманское лаковое изделие

## Рекомендуемая литература

- Альбанезе М. *Величие кхмерской империи*. М., 2003.
- Берзин Э.О. *Юго-Восточная Азия с древнейших времен до XIII века*. М., 1995.
- Гожева Н.А. *Золотой Будда Лаоса*. М., 2016.
- Гожева Н.А., Сорокина Г.М. *Традиционное искусство Юго-Восточной Азии в собрании Государственного музея Востока*. М., 2001.
- Гожева Н.А., Сорокина Г.М., Чукина Н.П. *Волшебный мир узоров. Энциклопедия орнаментальных мотивов Юго-Восточной Азии*. М., 2003.
- Государственный музей Востока. Путеводитель*. Под общей ред. А.В. Седова. М., 2012.
- Дешпанде О.П. *Сиамское искусство XIV–XIX веков в собрании Государственного Эрмитажа*. СПб., 1997.
- Календарные обычаи и обряды Юго-Восточной Азии. Годовой цикл*. М., 1993.
- Кохан М.Б. *Искусство Вьетнама*. М., 1991.
- Кхмерские мифы и легенды*. Перевод с кхмерского, предисл. и комментарий Н.Д. Фошко. М., 1981.
- Легостаева А.С. *Город Взлетающего дракона. К 1000-летию Ханоя. Буклет выставки*. М., 2010.
- Легостаева А.С. *Игровые и обрядовые действия в сюжетах народной картины Донгхо (по материалам коллекции ГМВ // “Научные сообщения Государственного музея Востока”*. Вып. XXVII. М., 2016, с. 117–151.
- Листопадов Н.А. *Бирма. Страна к югу от горы Меру*. М., 2002.
- Магическое оружие с небес. Из индонезийской коллекции Музея Азии и Тихого океана (Варшава)*. Авторы К. Моравский, Г.М. Сорокина. М., 2013.

- Мифы и легенды в искусстве Юго-Восточной Азии. Авторы Н.А. Гожева, М.Б. Кохан, Г.М. Сорокина, Н.П. Чукина. М., 1990.
- Мифы и предания Вьетнама. СПб., 2000.
- Муриан И.Ф. *Искусство Индонезии с древнейших времен до конца XV века*. М., 1981.
- Нгуен Фи Хоань. *Искусство Вьетнама. Очерки истории изобразительного искусства*. М., 1982.
- Ожегов С.С., Проскурякова Т.С., Хоанг Дао Кинь. *Архитектура Индокитая*. М., 1988.
- Ожегова Н.И. *Искусство Бирмы*. М., 1979.
- Осипов Ю.М. *Литературы Индокитая*. Л., 1983.
- Осипов Ю.М. *Очерки истории лаосской классической литературы*. СПб., 1991.
- Рыбакова Н.Н. *Искусство Камбоджи с древнейших времен до XIV века*. М., 2007.
- Соломоник И.Н. *Традиционный театр кукол Востока*. М., 1982.
- Сорокина Г.М. *Художественный текстиль Индонезии и Малайзии в собрании Государственного музея Востока*. М., 2016.
- Чукина Н.П. *Памятники искусства Индонезии в собрании Государственного музея Востока*. М., 2010.
- Boisselier J. *La peinture en Thaïlande*. Fribourg, 1976.
- Boisselier J. *La sculpture en Thaïlande*. Fribourg, 1974.
- Boun Souk (Thao). *Louang Phrabang. 600-ans d'art bouddhique lao*. Paris, 1974.
- Brown R. *The Ceramics of South-East Asia. Their Dating and Identification*. Kuala-Lumpur, 1978.
- Cooper Thomas L. *Sacred Painting in Bali: Tradition in Transition*. Bangkok, 2005.
- Djumena N.S. *Batik. Its Mystery and Meaning*. Jakarta, 1990.
- Dong Son Drums in Vietnam*. Hanoi, 1990.
- Durand M. *Imagerie populaire Vietnamienne* // "Publications de l'École Française de l'Extrême Orient". Vol. 47. Paris, 1960.
- Fraser-Lu S. *Burmese Crafts: Past and Present*. Kuala Lumpur, 1994.
- Giteau M. *Iconographie du Cambodge post-angkorien*. Paris, 1975.
- Green G. *Traditional Textiles of Cambodia. Cultural Threads and Material Heritage*. Bangkok, 2003.
- Huard P., Durand M. *Connaissance du Viêt-Nam*. Paris, 2002.
- Isaacs R., Blurton R. *Visions from the Golden Land. Burma and the Art of Lacquer*. London, 2000.
- Jonge, Nico de and Dijk, Toos van. *Forgotten Islands of Indonesia (The Art and Culture of the Southeast Moluccas)*. Singapore, 1995.
- Kempers B. *Ancient Indonesian Art*. Amsterdam, 1959.
- Lopetcharat S. *Lao Buddha. The Image and Its History*. Thailand, 2000.
- Luce G.H. *Old Burma, Early Pagan*. Vol. I–III. Amsterdam, 1970.
- Parmentier H. *L'art du Laos*. 2 vols. Paris–Hanoi, 1954.
- Trần Ngọc Thêm. *Recherche sur l'identité de la culture vietnamienne*. Hanoi, 2008.
- Vietnam. Art et cultures de la préhistoire à nos jours*. Bruxelles, 2003.
- Warming W. and Gaworski M. *The World of Indonesian Textiles*. Tokyo, 1981.
- Woodward H. W. *The Sacred Sculpture of Thailand*. Bangkok, 1997.

## Summary

The Southeast Asian art collection of the State Museum of Oriental Art is actively forming since 1970–1980s. Its primary sources are donations from different state and public organisations as well as from private collectors.

The artistic traditions of the region are particularly rich and distinctive. Wide array of similarities can be found in cultures of Vietnam, Indonesia, Myanmar, Cambodia, Thailand, Laos etc. due to the historical and cultural communality of these countries. The features of the spiritual development of the region is influenced greatly by two ancient Asian civilizations – India and China. Contacts with Middle East also played a substantial role especially on the Malay archipelago. The most active assimilation of elements from Indian culture were mainly religious and philosophical systems of Hinduism and Buddhism. Furthermore, the traditional Chinese teachings of Confucianism and Taoism were adopted in Vietnam. Islam also became widespread in the maritime Southeast Asia since the 13<sup>th</sup> century. Among a large group of foreign cultural realia the introduction of the Buddhist canon «Tipitaka» and Hindu epic poems «Ramayana» and «Mahabharata» were the most influential. Generally the more congruent elements were more readily internalized by local traditions. As a result of this complex process each nation's unique culture developed.

The Southeast Asian collection of the Museum contains more than 4000 pieces, and most of them are objects of art from Vietnam, Indonesia, Myanmar, Cambodia, Thailand, and Laos. The Vietnamese part is the largest and the Fine Arts Museum of Vietnam rendered great assistance in the formation of the col-

lection. The most valuable and significant part of the collection are notable wooden lacquer sculptures of the 18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries. Objects of particular interest in the Indonesian part of the collection include *kris* daggers, decorative textiles (Javanese batiks, ikats from different islands), *wayang kulit* and *wayang golek* puppets, Balinese sacred paintings and woodcarving. The most valuable art works of Myanmar are the religious objects of the 6<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries, donated to the Museum by the Archaeological Bureau of Myanmar, and pieces of decorative applied art donated by the Myanmar's Ministry of Culture. The early period of art of Cambodia is represented by some ceramic works of the 2<sup>nd</sup> millennium BC and 2<sup>th</sup>–6<sup>th</sup> centuries AD. Stone relief depicting *apsara* and the head of the Buddha are beautiful works of the Angkor era (9<sup>th</sup>–13<sup>th</sup> centuries). The most valuable part of Laos collection consists of five temple paintings dating from the first half of the 19<sup>th</sup> century. The Thailand collection has particular strength in the refined Buddhist sculptures ranging from the 18<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> centuries. The monumental canvas «Buddha Surrounded by Disciples» dates back to the first half of the 19<sup>th</sup> century and gives a comprehensive representation of the special features of Thai painting tradition.



Государственный

МУЗЕЙ  
ВОСТОКА

*Серия «Коллекции Музея Востока»*

Ответственный редактор серии **А.В. Седов**

**Наталья Анатольевна Гожева,  
Альбина Сергеевна Легостаева,  
Галина Михайловна Сорокина**

## **Искусство и культура Юго-Восточной Азии**

*Путеводитель по постоянной экспозиции и коллекции ГМВ*

*На первой странице обложки:*

**ЛЕВ СИНГА АМБАРА**

Индонезия, о. Бали, кон. XIX в.

*На последней странице обложки:*

**КУЛЬТОВАЯ КАРТИНА**

**«КИМ КЫОНГ»**

Вьетнам, XIX в.



Подписано к печати 19.01.2018

Печать офсетная. Тираж 500 экз.

Отпечатано в типографии ОООООООО